

CASTILLEJO Y QUEVEDO: ALGUNAS CONCOMITANCIAS
LITERARIAS ENTRE DOS MAESTROS SATÍRICOS DEL
SIGLO DE ORO

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Nos parece oportuno subrayar la aportación del poeta renacentista salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, 1490- Viena, 1550), quien para M. Chevalier, «abre el camino a los poetas festivos, satíricos y epigramáticos del Siglo de Oro»¹. Como ya acertadamente sugiriera Reyes Cano, «su agudeza para detectar los aspectos risibles de la vida y su chispa verbal» lo convierten «en el más directo antecedente del Quevedo burlesco, quien no por casualidad le reservó el apelativo de “divino” en su *España defendida*»². Preguntaba allí D. Francisco: «¿Qué tenéis que poner en comparación con el divino Castillejo?»³. Partiendo de esa base, en la presente comunicación se analizan de forma resumida algunos de los rasgos estilísticos y temáticos más característicos del poeta mirobrigense y menos conocidos en relación con el singular ingenio madrileño. Su tratamiento estilístico, que «tiende siempre al disparate y a la desmesura: hipérboles; inesperadas perspectivas; animalizaciones y cosificaciones; personificaciones de animales, objetos y valores abstractos; referencias escatológicas; irreverencias religiosas; burla de autoridades; antiheroísmo... Con una fresca expresiva que no tiene parangón en la poesía satírica de

¹ Chevalier, 1978, p. 84.

² Reyes Cano, 2000, pp. 30-31.

³ Ver Roncero López, 1997, p. 229.

nuestro Renacimiento»⁴, hacen fijar un considerable precedente en la obra quevediana.

ESTUDIO

En primer lugar, habría que señalar que en buena parte de la obra de Quevedo se incluye la más amplia categoría de los elogios de enfermedades o *paradoxa enkomia*, en los que «el escritor se mide con una de las modalidades de mayor fortuna de la poesía renacentista importada de Italia: el encomio paradójico»⁵, género ya cultivado por Castillejo en su jocoso *Loor o En alabanza del palo de las Indias estando en la cura de él*⁶, en el que, como el mismo título indica, se elogia a este árbol o vegetal americano también conocido en la época con los nombres de *guayaco*, «palo o leño de Indias, palo santo o cuatro leños»⁷ y empleado como paliativo en la curación de varias enfermedades, sobre todo de la venérea sífilis o *mal francés* a través del uso de este paradigma compositivo propio de la literatura disparatada como es el loor adoxográfico «vertido a lo burlesco en el que el poeta se describe cómicamente sujeto a su prescripción»⁸ y la misma que confiesa padecer o haber padecido, entre otras enfermedades, en su *Diálogo entre el autor y su pluma* y otras composiciones⁹. Cabría citar también la *Consolatoria, estando con mil males*, que, a manera de recapitulación de su vida, como ha precisado Reyes Cano, «posee evidentes recuerdos de los debates alegóricos medievales (el papel de la Fortuna, la feminización de las virtudes, ciertas notas misóginas, el espíritu de los avisos de príncipes, etc.) y una dosis muy marcada de estoicismo cristiano. En él, el poeta pone el acento en la fugacidad del tiempo, el desengaño y la ingratitud de los poderosos, auténtico *leit-motiv* éste último de muchos de sus textos morales. Un moralismo que, como en Quevedo —que en eso tanto debe, en mi opinión, a Castillejo— se hará compatible con su capacidad para la burla y el desenfado verbal»¹⁰. Desenfado verbal al que más adelante nos volveremos a referir.

⁴ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. XVIII-XIX.

⁵ Cacho Casal, 2003, p. 112.

⁶ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 337-340.

⁷ Ver Castillejo, *Antología poética*, p. 224, n. 364.

⁸ Reyes Cano, 2000, p. 131.

⁹ Ver Beccaria Lago, 1997, pp. 210-211 y 359-360.

¹⁰ Ver Castillejo, *Antología poética*, p. 267, n. 476.

Adentrándonos más allá en las similitudes entre ambos autores, tanto Castillejo como Quevedo realizan inversiones paródicas del tópico del *beatus ille* horaciano y dentro de él, es significativa la precisión cronológica del tiempo perdido sirviendo en la corte que usa, por ejemplo, el primero, concretamente con la alusión a los treinta años, paralela a la que se encuentra en Quevedo con treinta y tres y en otros testimonios; sirvan como botón de muestra la primera sátira de Ariosto y un soneto de Berni «donde describe con ironía la tranquilidad de su estancia en el Mugello»¹¹, algo previsiblemente para nada extraño si tenemos en cuenta que Castillejo fue un autor editado en Italia y en contacto permanente con ésta gracias a su prolongada estancia en la corte vienesa como secretario del Archiduque Fernando. Relacionado directamente con la crítica hacia lo áulico¹², pocos temas hay que tengan un tratamiento tan amplio en la literatura de los siglos XVI y XVII y de tanta carga de comicidad que la comida y la bebida. A este respecto y volviendo la vista de nuevo a nuestros dos autores protagonistas, encontramos en ambos continuas referencias al tema culinario, especialmente a las malas comidas. Castillejo incluye en su obra anticortesana los motivos del mal comer y del mal beber de los cortesanos, que nos resultan bastante familiares cuando nos acercamos a la degradación y parodia carnavalesca de los banquetes grotescos quevedianos. Una vez más, la afinidad que presentan Castillejo y Quevedo con los textos de la tradición italiana se hace evidente en «la minuciosidad con la que se retratan los aspectos más escatológicos de estas reuniones»¹³ y en las que se alude a flatulencias, vómitos o se mencionan alimentos como el pan, el queso o el vino en un esquema acumulativo paródico propio de la poesía burquielesca.

Más aspectos donde se reflejan claramente las coincidencias entre ellos y otros poetas son el de la tradicional y obligada visita del médico al enfermo agobiado por recetas y privaciones que rechaza las curas, el del vizcaíno o el de las metáforas de animales para representar las cualidades morales¹⁴ y en estrecha relación con este último motivo, ingrediente indispensable es el desfile carnavalesco de cabal-

¹¹ Cacho Casal, 2003, p. 33.

¹² La obra anticortesana de Castillejo y sus fuentes constituye el tema principal de mi Tesis Doctoral, actualmente en proceso de culminación.

¹³ Cacho Casal, 2003, p. 51.

¹⁴ Ver Cacho Casal, 2003 y Martínez Navarro, 2007.

gaduras, mulas y caballos en su mayoría. La frecuente aparición de estas bestias de condición ínfima responde «a un modelo jocoso muy productivo desde la Edad Media»¹⁵ que utilizaron ágilmente los escritores italianos y que les permitió dar «rienda suelta a su fantasía a la hora de retratar estos corceles grotescos»¹⁶. Estos *contrafacta* burlescos eran efectivamente frecuentes en Italia y no desconocidos, ni mucho menos, en España y «en la literatura española del Siglo de Oro existen numerosos ejemplos»¹⁷, según se deduce ciertamente de algunos poemas representativos de Castillejo, como la divertidísima *Querella de un macho contra su amo, que le cargaba demasiado haciendo jornada en la corte del rey de romanos*¹⁸, escrita en un viaje a Flandes hacia 1540, y de algunas otras piezas recogidas en el *Cancionero de obras de burlas* y otros textos satírico-burlescos.

Deteniéndonos por unos instantes en las dos partes en las que está dividido el poema, por un lado, la queja del pobre animal y la dificultad de avanzar debido a la sobrecarga y a su débil complexión, avanzada edad y escasas fuerzas y, por otro, la respuesta de su amo, nos hace pensar inmediatamente en las magníficas desfiguraciones de los caballos grotescos del *Buscón* y otros textos de Quevedo. En palabras de Cacho Casal, «a estas limitaciones se suma el carácter terco y casi malvado, ya que muchas de estas cabalgaduras cómicas parecen disfrutar viendo cómo sus amos se agarran con fuerza a cada tropezón y cómo a menudo terminan cayendo al suelo. En este tipo de retratos literarios es, pues, habitual caracterizar al rocín por su inestabilidad y ni Quevedo ni sus precedentes más inmediatos escatiman este argumento en sus versos»¹⁹. El mismo recurso encontramos más desarrollado en el poema *A un caballo de un amigo llamado Tristán*²⁰ donde éste, «muy delgado de canillas» (v. 41), «de los muslos muy delgado, / de los brazos estevado, / a cada paso estropieza» (vv. 34-36). A colación de lo expuesto, resulta todo un precedente quevedesco la de-

¹⁵ Cacho Casal, 2003, p. 281.

¹⁶ Cacho Casal, 2003, p. 280.

¹⁷ Cacho Casal, 2003, p. 282.

¹⁸ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 299-306 (referida como *Castillejo, yendo de camino con el Rey de romanos, su amo, viendo que un caballero su criado maltrataba un macho solo que tenía, cargándolo más de lo que podía llevar, hizo una petición a su amo, estando el rey y su corte presente, como se sigue*).

¹⁹ Cacho Casal, 2003, p. 288.

²⁰ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 306-309.

formación grotesca que se realiza del caballo, cuyo largo cuerpo Castillejo compara con un camino extenso que hay que recorrer, concretamente, «media legua de andadura» (v. 22), idea que también retomarían Quevedo y Horozco²¹. Otra muestra más es la eficaz elección del término *ahusado* con el sentido metafórico e hiperbólico de ‘alargado’, esto es, «en forma de huso»²², para seguir describiendo gráficamente la extrema longura de este animal «cenceño y ahusado, / que para galgo le basta; / zancudo demasiado, / que si en ello habéis mirado, / parece pollo de casta» (vv. 77-81). A las desproporcionadas extremidades del achacoso y desgarbado alazán se añaden, por si fuera poco, otras anomalías y malformaciones que saltan y son incluso desagradables a la vista:

Mas es flaco de cintura,
aunque largo de sillar,
y de tan mala hechura,
que aunque está sin matadura,
hace asco en lo mirar
los ojos tiene sumidos
y el pescuezo prolongado,
derramados los oídos
como orejas de arado;
alto, pando, corcobado,
muy carnuda la cabeza (vv. 23-33).

Éstos y otros defectos del desdichado rocín referidos con sorna a lo largo de este y otros textos del salmantino²³ no creemos azarosos si recordamos que son precisamente las características en las que insisten los romances quevedescos *Refiere las partes de un caballo y de un caballero* y *Envía una yegua a descansar al Prado*, así como las poesías burlescas italianas²⁴ y que corresponden a esos «retratos de cabalgaduras ridículas, que funcionan como inversión festiva de la *descriptio equi* de los corceles nobles y vigorosos de los protagonistas de los poemas épicos y de los cantares de gesta»²⁵. Como afirma Cacho Casal, «el caballo

²¹ Ver Cacho Casal, 2003, pp. 285-286.

²² Ver Castillejo, *Obras*, p. 135, vol. IV, n. 3196. Este mismo juego aparece en el *Diálogo entre Adulación y Verdad* del autor (vv. 1141-1143).

²³ Ver Beccaria Lago, 1997, pp. 335-343.

²⁴ Ver Cacho Casal, 2003, pp. 282-288 y p. 297.

²⁵ Cacho Casal, 2003, pp. 281-282.

tenía un papel muy importante desde la sociedad feudal, donde representaba el nivel social y la riqueza de su propietario. En varios tratados de albeitería y otros textos científicos se estudiaron las diferentes características que permitían establecer la categoría de una cabalgadura. El color, la forma de las orejas, el tamaño o la extensión de las patas servían para definir el grado de perfección de un caballo [...] En estos textos se defiende que las orejas y la cabeza han de ser menudas, las piernas, el cuello y el cuerpo robustos, la espalda corta, la vista aguda y el pelo fuerte»²⁶, elementos que encontramos subvertidos totalmente por Castillejo y Quevedo y que potenciaron con sus magistrales juegos y chistes de ingenio y un portentoso dominio del léxico; en la *Querella* se hace incluso una enumeración paródica de anécdotas vividas por las acémilas de «personas principales» (v. 255), servidores acompañantes del séquito real, conocidas de sobra por el autor.

Una nueva concomitancia ‘animal’ que estimamos interesante es aquélla referente a la reelaboración paródica de la tópica petrarquista de las mariposas que, atraídas por la llama, se abrasan en ella, ya invertida por Tasso. Castillejo recurre a este motivo en el *Aula de Cortesanos*²⁷ para aludir a los avarientos cortesanos deseosos de medrar que andan «o como la mariposa / en torno de la candela / deslumbrados;» (vv. 625-627) mientras que Quevedo las transforma en míseros mosquitos ahogados en vino²⁸.

Por otro lado, los dos poetas coinciden en la reelaboración de los *Carmina basiorum* de Catulo y como sabemos, Castillejo es el primer poeta que recrea lo que a partir de él se podrá llamar tópico literario²⁹. A ello se le añade la sátira que ambos autores realizan del amor eterno de Píramo y Tisbe pero las similitudes se antojan verdaderamente importantes en cuanto que no son solamente temáticas sino que también refieren a un ideal estilístico afín. Así, Castillejo en el poema conocido como *La Fiesta de las chamarras*³⁰, recurre a un paradigma compositivo paródico propio de la literatura disparatada y a la técnica del *contrafactum* como es la fiesta, como el propio nombre indica, y, además, reutiliza un trillado juego de palabras tradicional

²⁶ Cacho Casal, 2003, p. 282.

²⁷ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 511-626.

²⁸ Ver Cacho Casal, 2003, pp. 212-213.

²⁹ Ver Arcaz Pozo, 1989.

³⁰ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 275-280.

por disociación que Quevedo retomaría en sus *Sueños*³¹. Éste último también recuerda la larga, rica y archiconocida tradición de la sátira del dinero, de la que ya hablara Castillejo introduciendo una variante con una expresión ya tradicional recogida en los cancioneros del XVI a partir de la traducción latina del «*qui ha dines, ha tota res*»³². El dinero, por tanto, es el que rige el mundo y así lo lamenta el personaje del ingenuo Lucrecio en el ya hace un momento referido y extenso poema *Aula* al pasar revista pormenorizadamente a los pros y contras de los ocho estados o ‘profesiones’ más provechosas en cuanto a su retribución económica. El joven busca honra y provecho, algo harto difícil y de lo que es consciente cuando dice el conocido refrán «honra y provecho no caben en un saco», el mismo juego de palabras que Quevedo usa en su *Epístola satírica y censoria*. Castillejo en pleno auge de la economía mercantil renacentista recuerda en su texto, refiriéndose a los privados, «que nadie se enriqueció / mucho con buena conciencia» (vv. 2562-2563) y para Quevedo, al hablar en términos satíricos de los mercaderes en el *Sueño del Infierno*, la riqueza es igualmente estimada, al modo medieval, como algo ‘podrido’³³. Similar procedimiento demuestran otros dichos y refranes comunes del Siglo de Oro como el de origen italiano «dichoso es el hijo que tiene a su padre en el infierno» («*Felice il bambino con il padre in un inferno*») que recogen Castillejo y Quevedo, en el capítulo vii del *Aula* y en el *Sueño del Infierno*³⁴, respectivamente. Más expresiones coloquiales comunes no casuales a lo largo de la obra castillejiana que encontramos repetidas son las de «roer los zancajos» para murmurar de alguien en su ausencia, frase muy usada en diversos contextos, en la *Fortuna con seso* de Quevedo³⁵, y la figurada para expresar el apetito ansioso «comerse las manos tras ello», referidas en el *Diálogo entre Adulación y Verdad*³⁶ y por parte de Quevedo, en la *Premática* y el *Parnaso español*³⁷.

Hemos querido reservar ya para el final uno de los mayores logros expresivos de nuestro poeta que consideramos de una incidencia

³¹ Ver Chevalier, 1976, pp. 27-28.

³² Ver Quevedo, *Sueños y discursos*, vol. II, pp. 1414-1415.

³³ Ver García de la Concha, 1996, p. 92 y n. 72.

³⁴ Ver Quevedo, *Sueños y discursos*, vol. II, p. 1205.

³⁵ Ver Quevedo, *Obras completas en prosa*, vol. I, p. 70.

³⁶ Ver Castillejo, *Obras*, vol. IV, p. 124, n. 2901.

³⁷ Ver Cervantes, *Quijote*, I, pp. 28-29.

directa en Quevedo y que pasamos sin más demora a explicar. Siguiendo las certeras investigaciones de Reyes Cano, en el texto *Coplas a la Cortesía*³⁸ Castillejo rompe «con la tradición de alabanza de la palabra *cortés*, tan insistente en los Cancioneros y en las obras doctrinales anteriores. Quiere responsabilizar a los nuevos usos y prácticas de lo cortés de la pérdida de la virtud tradicional. De ahí que devalúe expresamente el concepto de *cortesía*, que queda reducida en su poema a una pura apariencia, a un formalismo de modales y usos lingüísticos. *Cortesía* pierde, pues, el valor encomiástico que venía manteniendo desde los primeros documentos literarios frente al más pronto desvalorizado *cortesano*. No es preciso esperar al Barroco para contraponer a manera de chiste lo *cortesano* y lo *cortés*»³⁹:

Por donde al que tras vos guía
falso cortés le llamamos,
cual él es.
Dos haces con un envés
mostráis, y así no sois nada;
y si sois, seréis llamada
cortesía descortés (vv. 415-423).

Un ejemplo 'lingüístico' parecido de este juego de palabras de sentido antitético, aunque, sin duda menos retórico y paronomásico, observamos en el verso diez del mote ya referido anteriormente de *La fiesta de las chamarras*, en el que el personaje cosificado de la gastada chamarra blanca llama a un viejo amigo «descortés hidalgo» (v. 10). En nuestra modesta opinión, habría que entender *hidalgo* en el sentido de 'cortesano', al que Castillejo presumiblemente se refiere, dedicado a cada uno de sus amigos servidores reales que por alguna circunstancia habrían venido a menos y que son expuestos en esta feria carnavalesca para vergüenza pública⁴⁰. Es, por ello, que la chamarra le pone 'la cara colorada' —y nunca mejor dicho— a Mercado, vestido con una del mismo color, a modo de sambenito, sacándole a relucir el descrédito ('descortesía') al que se vinculaba su apellido.

Echando una nueva ojeada a las *Coplas*, dado el marcado carácter paródico de la Corte y del código del amor cortés que presenta el

³⁸ Ver Castillejo, *Obra completa*, pp. 639-652.

³⁹ Reyes Cano, 1980, p. 38.

⁴⁰ Ver Reyes Cano, 2000, pp. 118-121 y Beccaria Lago, 1997, p. 235.

texto en repetidos pasajes, Castillejo parodia con sarcasmo el concepto amoroso de una cortesía personificada y el pensamiento clasista de que el amor es un sentimiento refinado exclusivo de la sociedad de Corte que hasta el siglo XV se mantuvo⁴¹. No quisiéramos dejar de aprovechar la ocasión al respecto de este juego semántico entre *cortés* / *descortés* y *cortesía* / *descortesía* para anotar una posible y grotesca connotación sexual del amor puro, los *gradus amoris* y la teoría de la cortesía, atendiendo al valor erótico opuesto de ambos vocablos en la época según testimonios como *Celestina* o el *Corbacho*⁴². En este sentido, en relación con el significado de ‘comedido’ (Cov.), en su interpretación de ‘deseo sexual contenido’ del adjetivo *cortés* o del sustantivo *cortesía*, entendemos remitiría a la fingida continencia sexual del amante cortesano arquetípico —el falso cortés—, por el supuesto respeto decoroso a su dama en la lírica cancioneril, a quien en este caso, la irónica e invertida *descriptio puellae* la presenta, aparte de las esperables condiciones físicas y morales de hermosa, ambigua y altiva, como una impostora e hipócrita dama con dos caras (dos haces): una ficticia de señora respetable e inaccesible y otra real de lasciva, vil, falsa, embaucadora y burladora ramera con aires de grandeza que practica el amor carnal y libre con los cortesanos y, por tanto, alejada del ideal virtuoso de reticencia femenina. Es, por ello, que para Castillejo, el amor cortés y la cortesía, por extensión, serían puras expresiones eufemísticas de una realidad bien distinta y lejos del sentido originario⁴³. Castillejo, sin duda, se está alejando intencionadamente de ese ideal al degradar a Cortesía a una vulgar villana que sobrevive, tiene éxito sin amor y vive en lujuria:

Que lo que toca a placeres
por vuestro nombre se pide
y platica;
y pidiendo el que suplica
cortesía a la señora,
se entiende luego a la hora
lo que aquello significa (vv. 390-396).

⁴¹ Ver Díez-Borque, 1970, p. 17.

⁴² Este aspecto lo desarrollo en mi Tesis Doctoral.

⁴³ Ver Beccaria Lago, 1997, p. 479-481.

En una proyección más obscena, Quevedo daría iguales muestras en varias de sus obras⁴⁴ y no nos choca en absoluto suponer de nuevo que pudo haberse dejado llevar por los versos del peculiar secretario. Con ello, entonces Castillejo se presentaría como el antecedente de un sutil juego lingüístico barroco a partir del prefijo privativo. Por último, esa percepción de pura apariencia que el poeta le da a la vida cortesana, lo teatraliza con el recurso alegórico de la revelación y la visión *quasi* espectral, como otro juego semántico de palabras con los significados cercanos de las palabras *apariencia* (s) -de la vida cortesana- y *aparición* de la 'anticortesana' Cortesía.

CONCLUSIONES

Para finalizar, sólo nos resta apostillar que si bien estas concomitancias que hemos seleccionado para nuestro propósito no son desde luego exclusivas y pertenecen al común imaginario del Siglo de Oro europeo, frecuentes de hecho en el *Lazarillo*, la *Celestina* o el *Quijote*, entre otros testimonios, se ha considerado conveniente reseñar el apego hacia un mismo molde estilístico evidente en Castillejo y Quevedo, hasta el momento escasamente atendido por la crítica pero a cuyo análisis esperamos haya contribuido este artículo. Quevedo tuvo en cuenta diferentes modelos, entre ellos Castillejo y los italianos, a su vez modelos del salmantino. No sería entonces gratuito el sentido elogio que el madrileño hiciera de nuestro poeta y que recordamos al inicio de este estudio ya que refleja su gran admiración y afinidad estética, que no se quedó sólo en un mero homenaje y reivindicación del injustamente arrinconado poeta sino en un verdadero ejercicio literario patente en una ingente parte de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcaz Pozo, J. L., «*Basia Mille*: Notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, pp. 107-116.
- Beccaria Lago, M. D., *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, RAE, 1997.
- Cacho Casal, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

⁴⁴ Ver Sepúlveda, 2001.

- Castillejo, C. de, *Antología poética*, ed. R. Reyes, Madrid, Cátedra, 2004.
- *Obra completa*, ed. R. Reyes, Madrid, Turner, 1998.
- *Obras*, ed. J. Domínguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Cervantes Saavedra, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- Chevalier, M., «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo: contribución a una historia del conceptismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, 1976, pp. 17-44.
- *Folklore y literatura*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Pamplona, Iberoamericana-Vervuert / Universidad de Navarra, 2006.
- Díez-Borque, J. M., *Aspectos de la oposición 'caballero-pastor' en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1970.
- García de la Concha, V., ed., *Homenaje a Quevedo (Actas de la ii Academia Literaria Renacentista)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Martínez de Toledo, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1992.
- Martínez Navarro, M. R., «De amor y otros males en la obra de Cristóbal de Castillejo», en *Medicina y Literatura* vol. VI, ed. E. Torre, Sevilla, Páddilla Libros Editores y Libreros, 2007, pp. 243-251.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas en prosa*, ed. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003.
- *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- Reyes Cano, R., *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (Tradición y Modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- Rojas, F. de, *Celestina*, ed. P. Piñero, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- Roncero López, V., «Aproximaciones al estudio y edición de la *España defendida*», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 1, 1997, pp. 215-234.
- Sepúlveda, J., «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 285-321.