Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito

Lía Schwartz
City University of New York

Corría la primera década del siglo XVII hacia su fin cuando Francisco de Quevedo se entrega a la redacción de un escrito polémico que dejó manuscrito e inconcluso: *España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* fechado en 1609[1]. Las «causas del libro», decía Quevedo eran reivindicar los valores de su patria, a la que había visto maltratada por los extranjeros. Justo José Escalígero había hablado mal de Quintiliano, Lucano y Séneca; Marco Antonio Muret, de Lucano y Marcial, autores todos hispano-romanos que Quevedo reclama como suyos. Otros habían arremetido contra la llegada de Santiago a España; un italiano, Girolamo Benzoni, había difamado a los conquistadores; Gerardo Mercator, en su *Menor Atlante,* criticaba la lengua de los españoles y a éstos por sus escasos conocimientos[2].

El capítulo 4 de la *España defendida* está dedicado precisamente a responder a Mercator para desmentirlo. Quevedo expone sus ideas sobre «la lengua propia de España», la antigua y la «de ahora», sobre su gramática y sus propiedades y concluye con la enumeración de una serie de obras de autores españoles que va relacionando con otras griegas y latinas para alabar a «los gloriosos escritores de España». Precioso catálogo de textos hispánicos que nos presenta a un Quevedo lector de los clásicos vernáculos y, a la vez, a un gran conocedor del canon grecolatino. Literatura, teología, filosofía, tratados de navegación, de política, del arte de la guerra, todos estos títulos nos hablan de sus extensas lecturas, de sus intereses filológicos, de sus preferencias poéticas, de sus auto-

[1] Ver Rose, 1916 y Quevedo, *Obras,* ed. Astrana, pp. 273 y ss.

[2] Sobre las ambiciones filológicas de Quevedo ver, entre otros, Jauralde, 1998, pp. 163 y ss.; Schwartz, 1993, p. 93, donde se menciona ya a Jehasse, 1976; Schwartz, 2000a, pp. 229 y ss., y Roncero, 2000, pp. 37 y ss.

res admirados y, al mismo tiempo de sus fobias. No vacila Quevedo en citar, asimismo, tres de sus más ambiciosas obras de humanista, concluidas en esa primera década del siglo: sus traducciones del griego de las *Anacreónticas* y del pseudo-Focílides, así como su versión del hebreo de los *Trenos* de Jeremías[3]. La invectiva quevediana se articula también aquí en la alabanza de la lengua española, que, dice, puede competir con las clásicas:

> Y entre estos autores, osadía parece, o es temeridad, nombro a Anacreón mejorado en castellano, y a Focílides en la parte griega; y de la hebrea, los *Trenos* de Jeremías. Jueces seréis vosotros, belgas y alemanes, y veréis si es la elegancia ajena de nuestra lengua, cuando yo, rudo discípulo de los doctos varones de España, la hallo con facilidad[4].

La traducción de la edición del pseudo-Anacreonte publicada por Henricus Stephanus en 1556, obra que circuló manuscrita pero que tampoco fue publicada en vida de Quevedo, nos lo muestra, nuevamente, en función de humanista, haciendo alarde de editor erudito que aprueba o disiente con sus predecesores, que sabe anotar relacionando algunos motivos o expresiones de los poemas griegos con otros latinos de Virgilio o Propercio o consultando enciclopedias de la antigüedad como los *Deipnosophistae* de Ateneo[5].

El capítulo citado de *España defendida* también revela los intereses lingüísticos de Quevedo aunque, evidentemente, sean hoy inadmisibles sus explicaciones etimológicas o su versión de la historia del español, que reflejan el estado de los conocimientos sobre el origen de la lengua que estaban generalizados en la segunda mitad del siglo XVI. Pero sus comentarios sobre el lenguaje del «vulgo» se hacen eco de la crítica satírica de refranes y frases proverbiales de uso popular que ya había presentado en las tempranas *Premáticas* y que, en el *Sueño de la muerte*, culminarían en la revuelta de las figuras del refranero. Unidas estas sátiras a las que dirigió contra los gongoristas y el lenguaje culto, Quevedo, humanista y autor satírico, pone en evidencia otra faceta de su interés por la lengua y la literatura de antiguos y modernos. Un lingüista diría hoy que Quevedo, *avant la lettre*, había percibido ya que la lengua era un conjunto de subconjuntos, entre los que reconocía los registros diversos que abarca, las variedades de dialectos sociales, de jergas que la constituyen; que conocía a fondo el léxico y la fraseología de estos dialectos y que, como buen neoestoico y admirador de Séneca y Justo Lipsio, los criticaba cuando delataban el nivel socio-cultural y la ideología de los usuarios de las clases

[3] Ver Jauralde, 1998, pp. 183 y ss.
[4] *España Defendida*, en *Obras completas*, ed. Astrana, p. 295.
[5] Ver Schwartz, 1999 y 2000b.

bajas que se expresaban en ellos. De modo semejante, la defensa del estilo de la poesía de Fray Luis de León, «joya de la lengua castellana», desarrollada en la conocida carta al Conde-Duque de Olivares, incluida en su edición del agustino de 1631, revela no sólo sus lecturas teóricas de las retóricas y poéticas grecolatinas —de Aristóteles y Horacio, amén de Quintiliano, a Petronio y a otros retóricos posteriores— sino su cabal comprensión de la variedad de lenguajes literarios que estaban a disposición de quienes hacían poesía y literatura en su época[6].

La lengua literaria de toda coyuntura histórica se muestra siempre «fraccionada», decía Cesare Segre. Es un subconjunto de la lengua general que se diversifica en otros subconjuntos, es decir, en aquellos que son característicos de los géneros literarios de una época determinada[7]. Cada género exige un estilo; cada escritor recrea y renueva la lengua literaria al ofrecernos su variante personal de un estilo de época.

«El arte es acomodar la locución al sujeto», recordaba Quevedo en su poética presentada al Conde-Duque refiriéndose a un conocido pasaje de Petronio[8]. Conocida es la adhesión de las poéticas clásicas al principio rector del decoro, τὸ πρέπον, que exigía la adecuación de lengua poética a forma literaria[9]. Conocida es también la posición de Quevedo frente a las doctrinas de la imitación poética que exigían, asimismo, la práctica de una variedad de lenguajes literarios según convenciones genéricas. La obra que hoy llamaríamos literaria de Quevedo, es decir, su poesía, su relato picaresco, sus sátiras, fue creada en torno al repertorio de discursos poéticos que existían hacia fines del siglo XVI. Los más practicados, entre otras variedades, fueron los discursos pastoriles, amorosos, morales, religiosos, satíricos, burlescos, epidícticos y circunstanciales, subsidiarios generalmente de precedentes griegos y latinos que ya habían sido asimilados por los autores renacentistas en diversas dimensiones. Pero Quevedo, que se preciaba de ser un buen humanista y había manifestado su voluntad de participar en el proceso mismo de difusión del tesoro de la literatura grecolatina, retorna siempre a las que fueron las fuentes originales de Petrarca, de Garcilaso de la Vega, de Fray Luis de León, de Herrera o de Marino, es decir, a la poesía amorosa y mitográfica de Ovi-

[6] Véase Rivers, 1998 y López Grigera, 1998.

[7] Ver Segre, 1985, pp. 182 y ss.

[8] Rivers, 1998, p. 47.

[9] Sobre el sentido de lo *aptum* o el decoro τὸ πρέπον en la retórica clásica, entendido como «la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso» y trasladado a los discursos literarios, ver los escritos retóricos de G. M. Victorinus (siglo IV d. C.), 22, p. 439, 8, en Lausberg, 1968, vol 1, p. 233: «*est eloquentiae, sicut reliquarum rerum, fundamentum sapientiae; ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius, quam quid deceat videre:* πρέπον *apellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum*».

dio, a la épica y a la poesía pastoril de Virgilio, a las elegías de los romanos Tibulo, Propercio y Ovidio, a las epístolas y a los *Sermones* de Horacio, así como a las *Saturae* de Juvenal y de Persio. En efecto, los poetas renacentistas italianos y españoles habían funcionado como intermediarios en la transmisión de los géneros clásicos y, en su imitación, Quevedo aprovecha ya el material adaptado por sus predecesores. Sin embargo, al mismo tiempo que se deja guiar por ellos, siguiendo las convenciones de la «imitación compuesta», no vacila en proclamar su erudición al incrustar frases, metáforas u otras figuras que proceden directamente de los poemas latinos o griegos originales, y que entran a formar parte de estilizados conceptos. Hoy contamos con pruebas fehacientes de sus lecturas. En efecto, de los casi veinte volúmenes de su biblioteca que se han encontrado hasta este momento y que llevan su firma, además de contener notas o pasajes subrayados, más de quince son ediciones de autores clásicos o contemporáneos, entre los que se cuentan Píndaro, Aristófanes, Aristóteles, Estacio, Séneca, Ateneo, Floro, Dante, Tomás Moro, Flaminio Nobili, Herrera y Escalígero[10]. Sus anotaciones y subrayados a las *Silvae* estacianas, recientemente estudiadas por los Kallendorf, confirman una vez más que muchos artificios del lenguaje figurado de Quevedo resultan de la adaptación de frases y figuras retóricas concretas que había leído en obras de los clásicos grecolatinos o italianos.

Por tanto, como artífice de la lengua literaria, como creador, Quevedo se nos muestra fundamentalmente receptor privilegiado de unos textos que se habían convertido en modelos temáticos y en modelos de estilo y que regían el trabajo retórico de la *inventio*, de la *dispositio* y de la *elocutio*, puestas al servicio de la agudeza y del arte de ingenio que codificaría años más tarde Gracián. En estas proezas estilísticas Quevedo cumplía con el precepto graciano que exigiría el aprovechamiento y correcta aplicación de la «docta erudición» en la construcción de perfectas agudezas[11].

Los discursos elegíacos romanos: hacia Propercio

Atento lector de la poesía elegíaca, Quevedo nos dejó el testimonio de sus preferencias literarias en el lenguaje con el que fue forjando su poesía. Las citas sobre las que construyó nuevos poemas proceden de la obra de autores privilegiados a lo largo de toda su vida y ellas nos permiten reconstruir a la vez todo un ámbito de referencias literarias que, examinadas en el contexto de la evolución del humanismo europeo de fines del siglo XVI y de las

[10] Ver Kallendorf, 2000, p. 131.

[11] Gracián, 1969, vol. 2, p. 221: «No basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación della». (Ver *Agudeza y arte de ingenio*, discursos 58 y 59).

primeras décadas del XVII, sitúan a nuestro autor en la vanguardia de los poetas eruditos de su época, y así lo había ya indicado su primer editor, González de Salas[12].

En efecto, por un lado, son infaltables las citas de la obra de aquellos autores que se habían convertido en los clásicos por excelencia en el Renacimiento. Muy numerosos son, por ejemplo, los fragmentos de frases de los grandes poemas de Virgilio que Quevedo imita en *contaminatione* con otras fuentes[13]. Lo mismo puede afirmarse de la presencia de las *Metamorfosis* y de las epístolas de Ovidio, que Quevedo atesoraba en su biblioteca[14]. Como sabemos, ya en las clases de gramática los alumnos principiantes se familiarizaban con variados pasajes de la *Eneida*, incluidos en las antologías preparadas para los alumnos de las escuelas jesuitas, así como con otras *pièces de resistance* retóricas: las famosas *descriptiones* ovidianas del infierno pagano, de tormentas u otras figuras alegóricas: *fames*, *Somnus*, *Fama*, *Invidiae*, etc[15]. Muchas de estas citas, ya convertidas en *topoi* o *loci communes* habían entrado a formar parte de los repertorios de conceptos e imágenes tan populares en esos siglos como el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor, o de las colecciones de sentencias y libros de emblemas de Alciato, Hernando de Soto o Vaenius[16]. La *imitatio* quevediana de estos *loci communes* no debe evaluarse, por tanto, en cuanto a su originalidad sino en el contexto del enciclopedismo característico de la cultura renacentista.

En efecto, las notas o apuntes que se han transmitido en las guardas y en los folios preliminares y final del manuscrito de la *España defendida* demuestran que, ya adulto, Quevedo siguió persiguiendo el conocimiento de la cultura clásica con innegable curiosidad intelectual. Estos folios contienen, por un lado, citas y pasajes más extensos de los clásicos; por el otro, comentarios sobre lexemas latinos, griegos o hebreos que Quevedo había encontrado en sus lecturas, y aun breves ensayos sobre cuestiones filológicas.

Así debe leerse, por ejemplo, la explicación ofrecida de una segunda acepción del lexema latino *arma*, que significaba también en latín 'las jarcias o los aparejos del navío', según lo indicaba Cale-

[12] Ver *Parnaso*, «Ilustraciones», en Blecua, 1969, pp. 92-93.

[13] Smith, 1987, pp. 16 y ss. ha registrado unas veinte citas de Virgilio, algunas reiteradas en más de una obra, lo cual lo convierte en el poeta latino de más frecuente aparición en la obra en prosa y en verso de Quevedo.

[14] Ver Maldonado, 1975 y Smith, 1987, pp. 16 y ss. Sobre la importancia del estudio de la cultura material de la época y las ediciones de los clásicos que usó Quevedo, ver, entre otros, Ettinghausen, 1972 y Smith, 1987.

[15] Cfr. *Sylvae diversorum autorum*, 1587

[16] Ver López Poza, 1990, 1995 y 1999; Egido, 1990, 1996 y 1997; Vilanova, 1957 y Schwartz, 1992 y 1994.

pino, diccionario citado por Quevedo[17]. Con esta nota se propone, pues, aclarar el verso 15, de la *Eneida* que describe a Palinuro ordenando recoger «las velas y las entenas» del barco cuando se desata una tormenta y que cita: «*colligere arma iubet validisque incumbere remis*».

Quevedo remite a continuación al pasaje del libro donde Palinuro explica su muerte recurriendo al mismo lexema y expande la nota con referencias a otras fuentes de información. Además, aprovecha la ocasión para «corregir» la explicación de Henri Estienne, puntualizando que *arma* no refería «a todo género de instrumento naval, sin distinción» sino sólo a las jarcias[18]. En el texto del capítulo 4 de la *España defendida,* por otra parte, Quevedo cita el conocido verso 135 del libro 4 de la *Eneida,* en el que Virgilio describe el caballo de Dido, que la espera impaciente, y que juzga excelente uso retórico de la aliteración: «¿Qué *s* rehusó Virgilio de poner en sus versos, aun en los que quiso que fuesen más sonoros, como éste, que es todo? "*stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit*"». Este verso reaparece en el *Job* como *exemplum* de «mayor y más culto esfuerzo de la lengua latina» y alabanza del estilo virgiliano[19].

En otra de sus notas recogidas por Fernández-Guerra y Astrana Marín consigna Quevedo la acepción de un epíteto reiterado para describir a Ulises en textos homéricos, que apunta en griego y explica en latín: «*Ab Homero Ulysses semper dicitur* πολιματία [sic], *varii et multiplicis animis*»[20]. En efecto, se trata del adjetivo πολυμήτις con el que aparece caracterizado en la *Ilíada,* 1, 311 y en la *Odisea,* 21, 274, y que constituye, junto con la astucia, rasgo fundamental del personaje, según reitera, entre muchos otros autores del XVII, Gracián[21].

La edición de Astrana de los *Apuntes* incluye, además, entre otras citas, algunas comentadas, de Marcial (apuntes 51 y 52), de Juvenal (apunte 53), así como dos largas secciones dedicadas a las comedias de Plauto (apunte 2) y a su vocabulario (apunte 61). En todas ellas se trasluce la vocación filológica de Quevedo, que lo había llevado a leer cuidadosamente las ediciones de los clásicos

[17] Las notas autógrafas de Quevedo han sido incorporadas por Astrana Marín a la sección «Apuntes particulares», de las *Obras completas,* pp. 1350-51, la n. 44.

[18] Ver *Eneida,* 6, vv. 351-54: «*Maria aspera iuro / non ullum pro me tantum cepisse timorem, / quam tua ne spoliata armis, excussa magistro, / deficeret tantis navis surgentibus undis*».

[19] Ver Quevedo, «Discurso previo», en *Obras completas,* ed. Buendía, 1961, p. 1136a.

[20] Así en ambas transcripciones: Quevedo, *Obras completas,* ed. Astrana, 1932, p. 1532 y Quevedo, *Obras de don Francisco,* ed. Fernández-Guerra, p. 595.

[21] Ver Gracián, *Agudeza,* vol. 2, p. 199: «el más astuto de los griegos», y vol. 3, p. 136: «astuto Ulises».

que los *critici* europeos habían publicado a lo largo del siglo XVI[22]. A partir de estas fuentes irá Quevedo construyendo sus voces literarias, las voces del amante, del moralista, del crítico satírico, en las que resalta la reelaboración de metáforas tópicas que derivan de formulaciones virgilianas u ovidianas. Así lo demuestra, por ejemplo, la recurrencia de la imagen virgiliana y ovidiana de las *exsangues umbrae,* 'los espectros de los muertos' que, gobernados por el dios Hades, vivían una vida insustancial en la llanura de Asfodel según los relatos mitográficos grecolatinos. Estas *umbrae* eran visibles aunque no poseían el volumen de los cuerpos tridimensionales. Quevedo demuestra entender el sentido de estos sintagmas, cuando aclara en el *Anacreón*, «*Exsangues umbrae:* "Sombras desangradas, llaman los poetas las almas para llamarlas eternas, a diferencia del cuerpo que es sombra con sangre"»[23].

Por esos años y en años posteriores reiterará Quevedo su imitación con variaciones de estos sintagmas, entre las que aparecen los siguientes: «negra gente», «sombras desangradas», «sombras muertas», como se lee en el *Poema heroico a Cristo resucitado*[24]. Del mismo modo Quevedo manifiesta su familiaridad con las fuentes clásicas cuando rehace con variaciones otra metáfora conectada con las anteriores: *inania regna* 'los reinos vacíos' de Hades o de Plutón, en homenaje al verso 269 del canto sexto de la *Eneida.* Sobre ella construyó Quevedo el concepto final del famoso soneto 485 («En los claustros del alma la herida»), estudiado exhaustivamente por Sobejano, que contaba con antecedentes no menos famosos[25]. En efecto, la metáfora «mi corazón es reino del espanto» juega intertextualmente con dos perífrasis garcilasianas del soneto 15, v. 8 y de la *Égloga* 3, v. 139, que había comentado Herrera: «reinos del espanto» y «el triste reino de la escura gente»[26]. El arte de la variación irá guiando las sutiles transformaciones poéticas de la imagen de las *umbrae,* de los espectros del palacio de Dite ovidiano o de los pálidos y vacíos reinos de Plutón en la poesía de Quevedo, variaciones que oscilan entre la traducción directa que representa el sintagma «los reinos vanos», del soneto 294, verso 2, y una conceptuosa reelaboración: «el reino del espanto», del soneto 485, verso 14.

Sin embargo, Quevedo se nos muestra mucho más original aun cuando se examina la huella que dejó en su obra literaria el dis-

[22] Ver Jehasse, 1976, para la enumeración detallada de los títulos publicados en Francia y Suiza, fundamentalmente.

[23] *Anacreón castellano,* Blecua, 1981, p. 325.

[24] Ver Schwartz, 1994, pp. 1079 y ss., y en el *Poema heroico,* los vv. 56, 308 y 644, en *PO,* Quevedo juega con el recuerdo del episodio desarrollado en las *Metamorfosis,* 4, vv. 432-63.

[25] Ver Sobejano, 1971 y 1992.

[26] Ver Garcilaso, *Obra poética,* ed. Morros, pp. 31 y 231, y Herrera (H-100), en Gallego Morell, 1972, p. 354.

curso elegíaco de Propercio, autor prestigiado por su admirado Justo Lipsio. Gran conocedor de la obra del humanista belga, que fue importante mediador en la exitosa difusión del neoestoicismo, Quevedo se inspiró asimismo en sus trabajos eruditos sobre la literatura y las antigüedades romanas[27]. Lipsio había citado unas quince veces a Propercio en un ensayo filológico compuesto entre 1567 y 1569, sus *Variae lectiones*, donde lo alababa por su erudición y por el carácter sentencioso de sus elegías. Lo había imitado también en sus composiciones poéticas neolatinas. La lectura cuidadosa que hizo Quevedo de Propercio podía, por tanto, haber recibido el impulso de los juicios estéticos de Lipsio[28].

González de Salas, también admirador de Justo Lipsio, compartía con Quevedo esta atracción por el estilo del poeta de Umbría y, al editar la poesía del primero, sugirió algunas fuentes que el lector actual debe indudablemente completar, dada la escasez de referencias que ofrece en su edición. En nota a la canción 388 («Oye, tirano hermoso»), incluida en el *Parnaso español*, por ejemplo, Salas decía que Quevedo se había inspirado en la elegía 1, 9 de Propercio para componerla, eligiendo un lenguaje poético accesible, en el que prevalecía «la expresión de los afectos con frases sencillas y bien colocadas» y así lo resume en su epígrafe: «Sencilla significación de afecto amoroso, proporcionada al sujeto amado»[29].

En efecto, el amante de la canción de Quevedo declara a su amada, en tono irónico, que le es imposible olvidarla y que no puede sino matarse para no morir amándola. Imaginada como cruel gobernante según metáforas elegíacas tópicas, la hace responsable de su pasión, y le ruega que ella misma impida a su ojos que lo sigan seduciendo:

> Mas si el ver que te sigo te da enojos,
> mándales a tus ojos

[27] La influencia de los tratados neoestoicos de Lipsio sobre los de Quevedo ya ha sido delimitada por Ettinghausen, 1972 y Rothe, 1965.

[28] Sobre Propercio y Lipsio, ver Jehasse, 1976, pp. 209 y ss.

[29] Ver *PO*, núm. 388, p. 549: «Esta canción pareció ponerse aquí para ejemplo oportuno del estilo que han de tener los versos que se envían a mujeres, donde propriamente ha de prevalecer la expresión de los afectos, con frases sencillas, y bien colocadas y que no diferencien mucho de las que se usan comúnmente. Es sin duda haberlo enseñado ansí Aurelio Propercio, grande poeta y buen cortesano en la república romana en la elegía 9 del libro primero, que escribió a su amigo Póntico, poeta también famoso de su edad». González de Salas cita a continuación los vv. 11-14 de 1, 9: «*Plus in amore valet Mimnermi versus Homero, / Carmina mansuetus lenia quaerit Amor. / I quaeso et tristis istos compone libellos, / et cane quod quaevis nosse puella velit!*» ('Más vale en el amor un verso de Mimnermo que Homero; el Amor manso busca plácidos versos. Anda, te ruego, ¡compón estas páginas llorosas y canta lo que a cualquier mujer le place conocer!', en la traducción de Tovar); ver Propercio, *Elegías*, p. 20.

que no me lleven tras sus rayos bellos,
ya si los miro, o ya me miren ellos[30].

La nota de González de Salas remite al poema 1, 9, de Propercio dedicado a su amigo Póntico, que se enamora de una elegíaca *puella.* Propercio incita a ese autor de poemas épicos a cambiar de género y a componer «plácidos versos» para agradar a su amada y para aliviar su pena amorosa. La cita refiere, pues, al motivo convencional con el que se racionalizaba la escritura de la poesía erótica, ausente de esta canción. En cambio, debe añadirse, Quevedo juega con otra sección de la elegía 1, 9: dos dísticos elegíacos que resumen la fuerza de la pasión amorosa y contienen una advertencia al amante novel. El poder de Eros es tal, dice Propercio, que cuando la imagen de la amada penetra en la interioridad del amante, éste no puede ya apartar sus ojos de ella: «*non liceat vacuos seducere ocellos*», pierde su libertad de juicio y termina necesariamente aprisionado:

Nec te decipiat, quod sit satis illa parata:
acrius illa subit, Pontice, si qua tua est,
quippe ubi non liceat vacuos seducere ocellos,
nec vigilare alio nomine cedat Amor[31].

Quevedo recrea, efectivamente, el estilo elegíaco de Propercio en esta canción, su estilización del lenguaje hablado, coloquial, y compone un poema ligero en el que representa la prisión amorosa y, al mismo tiempo, se distancia de su representación, mientras acoge y reelabora la imagen de los ojos que no pueden apartarse voluntariamente del objeto amado.

Los versos de Propercio que citaba González de Salas ya habían sido transcriptos por Quevedo en sus notas a la traducción de la primera anacreóntica, en la que su autor declara su intención de cantar al amor. Por tanto, es posible que su editor haya encontrado la referencia en los papeles de Quevedo. Ya en el *Anacreón castellano* recordaba que al poeta lírico no le correspondía ocuparse de las acciones bélicas, sino de los argumentos de amor[32]. Al desarrollar el comentario del *topos* remite al pasaje citado de la elegía 1, 9 del «admirable Propercio», a la 1, 7, también dirigida a Póntico, y a los versos 19-21 de la elegía 2, 1:

non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
impositam, ut caeli Pelion esset iter,
nec veteres Thebas, nec Pergama omen Homeri,

[30] *PO,* núm. 388, vv. 13-16.
[31] Propercio, *Elegías,* 1, 9, vv. 24-27.
[32] Ver *Anacreón castellano,* Blecua, 1981, pp. 261 y ss.

Y recuerda, al mismo tiempo, que en la poesía amorosa sólo tenía cabida un tipo distinto de guerra, la de los amantes: «Eran estas dos guerras como proverbio y así es común en todos el repartirlas; y en particular, el Propercio en el mismo libro, elegía 7 y en el libro 2, elegía 1, casi dice lo mismo que Anacreonte en esta». En efecto los tres versos siguientes que cita corresponden a los 43 a 45 de la elegía 1, 1. En ellos el poeta amante confirma las convenciones del género elegido y la necesidad de que cada cual practique el arte que le corresponde. Si el marinero «habla de los vientos» y el «labrador de sus toros», el soldado de sus heridas y el pastor de sus ovejas, al amante sólo le cabe hablar de la lucha amorosa en un angosto lecho:

Navita de ventis, de tauris narrat arator,
enumerat miles vulnera, pastor ovis;
nos contra angusto versantes proelia lecto[33]:

Quevedo menciona aún otro poema sobre este mismo motivo, la elegía 3, 5 donde había leído el siguiente dístico[34]:

Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes:
stant mihi cum domina proelia dura mea.

Otras relaciones que Quevedo establece entre las anacreónticas y los poemas de Propercio que demuestran su familiaridad con la obra del poeta de Umbría, son las propuestas en el comentario a la oda 7, que carea con la elegía 3, 16, versos 11-18[35]. Por otra parte, y en nota a la oda 46, a propósito del nefasto poder del dinero, Quevedo halla lugares paralelos en la elegía 3, 12, así como en textos de Ovidio, Lucilio y Petronio[36]. En cambio, al comentar la anacreóntica simposiástica 52, presenta la visión opuesta: «Contra estas alabanzas del vino tiene Propercio unos vituperios, libro 2, 32». En efecto, se trata de los versos 27-34 de la elegía 33 que presentan una imprecación al inventor del vino, según modelos tópicos:

A pereat, quicumque meracas repperit uvas
corrupitque bonas nectare primus aquas!

La última referencia a Propercio aparece en las notas a la oda 55 para explicar cuestiones de fisionomía poética:

[33] Propercio, *Elegías*, 2, vv. 43-45, ed. Tovar, p. 49. Ver *Anacreón castellano*, Blecua, 1981, p. 262, donde no se especifica la numeración de los versos.

[34] Ver Propercio, *Elegías*, 3, 5, vv. 1-2; 3, 4, en el *Anacreón*, Blecua, 1981, p. 263.

[35] *Anacreón*, Blecua, 1981, p. 278: «*Nec tamen est quisquam, sacros qui laedat amantis*».

[36] *Anacreón*, Blecua, 1981, pp. 329-30.

Ofrécese para declarar esto, o entenderlo mejor, un lugar que el doctísimo Propercio, blando y enamorado dice así:

Nec dum etiam palles, vero nec tangeris igni:
hace est venturi prima favilla mali[37].

El pasaje citado, 1, 9, versos 17-18 describe, en efecto, la palidez del amante, signo de su auténtica entrega a la pasión amorosa.

La *imitatio Propertii* destacará frecuentemente en poemas construidos sobre motivos seminales del discurso amoroso petrarquista, el del amor eterno, por ejemplo. Borges había identificado ya la fuente del último terceto del famoso soneto 472 («Cerrar podrá mis ojos la postrera»):

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Como es sabido, el motivo se remonta a la elegía romana. En efecto, la declaración de amor eterno está generalmente conectada con la descripción de la muerte imaginaria del poeta-amante, quien teme siempre que la amada deje de serle fiel después de muerto y se entrelaza con otros motivos relacionados como el de las exequias. Así lo desarrolla Propercio en la elegía 2, 13, por ejemplo, en la que el amante dictamina cómo disponer su funeral antes de que sus huesos queden reducidos a ceniza, cómo debe llorar y quejarse la amada, cómo enterrar la urna, y qué epitafio grabar sobre su tumba:

QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS,
UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT[38].

Quevedo recrea el motivo al final del *Canta sola a Lisi* en el idilio 3 de *Parnaso,* donde su Fileno también «lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro». El «letrero» que redacta incluye el esperado lexema *cenizas,* que remite a varios *loci* de Propercio:

Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa[39].

En efecto, la imagen de las cenizas, 'polvo repugnante', «*horrida pulvis*», reaparece frecuentemente: «*pulvere*» de 1, 17, verso 23; «*nostro pulvere*» de elegía, 1, 19, 22; «*mea... ossa*» de elegía, 2, 13,

[37] Propercio, *Elegías,* I, 9, vv. 17-18.
[38] Propercio, *Elegías,* 2, 13, vv. 35-36.
[39] Ver *PO,* núm. 510,vv. 41-43.

58 o «*meus puluis*» de elegía 1, 19, 6 y recuerda los ritos romanos de la cremación del cadáver. Para construir el verso 14 del soneto 472: «polvo serán, más polvo enamorado», Quevedo se centró, pues, en la variante de 1, 19, 6, «*Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblito puluis amore uacet*»[40].

Pero invierte los términos del concepto: si en Propercio el amante asegura que sus cenizas no estarán libres de su amor por Cynthia por haberlo olvidado, mediante una hipálage, el de Quevedo declara que son ya en verdad «polvo enamorado». Con esta figura recoge otra metáfora característica de estas elegías: la de las cenizas que aun conservan rastros de la pasión y así se observa en la elección del sustantivo *favilla* 'ceniza ardiente, brasas, ascuas' para expresar nuevamente el motivo del amor eterno en 1, 19, 19, donde Propercio declara que no teme «el tributo que se debe a la postrera hoguera», porque sabe que sus restos seguirán ardiendo: «*quae tu viva mea possis sentire fauilla!*».

En esta elegía 1, 19 se debe haber inspirado también Quevedo para construir la imagen que vertebra el segundo cuarteto de «Cerrar podrá mis ojos la postrera»:

> mas no, de esotra parte, en la ribera,
> dejará la memoria, en donde ardía;
> nadar sabe mi llama la agua fría,
> y perder el respeto a ley severa.

En efecto, en 1, 19, versos 7-10, Propercio ofrecía el *exemplum* del dechado de fidelidad conyugal que fue Protesileo de Filacia, muerto en el ataque a Troya, y a quienes los dioses le concedieron que volviera a ver a su esposa, Laodamia por última vez, después de lo cual ésta se suicidó para acompañarlo al Hades:

> *Illic Phylacides iucundae coniugis heros*
> *non potuit caecis immemor esse locis,*
> *sed cupidus falsis attingere gaudia palmis*
> *Thessalus antiquam venerat umbra domum.*

Esta figura mitológica de la fidelidad es la que provoca en el poeta-amante, que se imagina ya muerto en el Hades, su promesa de eterno amor: allí, dice, será llamado «*espectro*» de Cynthia, ya que su gran amor habrá traspasado las riberas del destino: «*Illic, quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor*». Esta imagen de la pasión que perdura aún después de que la sombra del amante haya traspasado la laguna Estigia puede haber sugerido, por un lado, el sintagma «de esotra parte en la

[40] Propercio, *Elegías*, p. 38: «el niño Amor no tan levemente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén libres de tu amor por haberlo olvidado».

ribera»; por el otro, «la ley severa», ya que la muerte es, en efecto, inapelable. Propercio unió ambos elementos mediante un logrado concepto: «*fati litora*», es decir, 'las riberas del destino'.

Otra figura de contexto mitológico que llamó la atención de Quevedo procede de la elegía, 2, 13 de Propercio. En el primer dístico había leído que eran numerosas las flechas que Eros había clavado en el pecho del amante. En efecto, si el dios Amor provocaba la pasión dirigiendo un dardo al corazón del amante, por hipérbole y para expresar un grado máximo de la pasión podía imaginarse que eran muchas las así incrustadas: «*Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis, / spicula quot nostro pectore fixit amor*»[41].

Estos versos fueron utilizados por Vaenius como *subscriptio* del emblema, cuyo lema rezaba: *Telorum silva pectus.* Quevedo, basándose en este emblema, construye una metáfora sobre la comparación de desigualdad de Propercio, pero sustituye la referencia histórica a Susa por la imagen del amante acostado que ostentaba los dardos incrustados por Eros según la imagen de los *Amorum emblemata* y así lo había ya señalado Smith en su estudio del soneto 481[42]. El verso 14, pues, resulta de la contaminación de ambas fuentes:

> Sólo no hay primavera en mis entrañas,
> que habitadas de Amor arden infierno,
> y bosque son de flechas y guadañas.

La imagen modela evidentemente la tradicional crueldad de Eros, a cuya iconografía había contribuido la elegía, 2, 12, de Propercio, ya difundida por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones.*

> *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,*
> *nonne putas miras huc habuisse manus?*

En ella se leen quejas similares sobre los dardos que arroja y cómo permanecen clavados en el pecho del poeta: «*In me tela manent*» (v. 13). Están relacionadas con esta imagen las figuras del discurso poético que describían cómo la llama amorosa se cebaba en la sangre del amante y se instalaba en sus huesos, imagen de tradición también virgiliana según el famoso verso tópico de la *Eneida,* 4, verso 101: «*Ardet infelix Dido, traxitque per ossa furorem*». Quevedo había traducido literalmente este verso en su *Anacreón castellano:* «Arde la enamorada Dido y corre en llamas el furor por

[41] Propercio, *Elegías,* 2, 13, vv. 1-2: «Con no tantas flechas Aqueménides se arma Susa cuantos dardos en mi pecho clavó el Amor».

[42] Ver Smith, 1987, pp. 99-100, para otros datos y un comentario sobre el *topos* del bosque de dardos.

sus medulas»[43]. En esta elegía, 2, 12, verso 17, es el amante el que pregunta a Eros por qué se complace en vivir en los tuétanos resecos del amante: «*Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?*»

El sustantivo «medulas», un latinismo que Dámaso Alonso había considerado «extrapoético» en textos de Quevedo es, en verdad, de aparición casi obligatoria en la poesía elegíaca romana y en Virgilio, donde *medulla* alterna con *ossa* para referir a la interioridad del cuerpo. Ya el Brocense citaba fuentes latinas e italianas del uso de los sustantivos «huesos» y «medula» en la égloga II, vv. 1643-45 de Garcilaso, aunque en este pasaje era el frío el que se extendía por el cuerpo: «un yelmo frío […] por medulas y huesos discurría», según otro *locus* de la *Eneida*, 6, versos 54-55: «*Gelidusque per ima cucurrit ossa tremor*», que Ariosto, entre otros, había imitado en el *Orlando furioso*, canto 11, verso 6: «E per l'ossa un timor freddo gli scorre».

Ahora bien, en los poetas elegíacos latinos predominan las figuras que reservan el uso de los sustantivos *ossa* y *medulla* para situar el recorrido del fuego del amor. Esta variante es la que privilegian los poetas petrarquistas como Quevedo, que adoptan el vocabulario de la descripción fisiológica de la pasión que se había hecho tópico en la poesía erótica, así como las ideas sobre los fenómenos oníricos que circulaban en las culturas griega y latina.

En efecto, Quevedo iniciaba su soneto 358, transmitido en *Las tres musas*, con una imagen que deriva del dístico final de la elegía, 4, 7, de Propercio. El amante imagina en ella que su amada Cynthia, ya muerta, se le aparece en sueños para reafirmarle que su amor es eterno. Su espectro, «*umbra*» se desvanece luego en los brazos del amante: «*Haec postquam querula mecum sub lite peregit / inter complexus excidit umbra meos*»[44].

El amante de Quevedo también relata cómo en sueños intenta dar abrazos a la amada pero ésta, cual duende, huye. El lexema seleccionado para describir la imagen de la figura que se desvanece, «trasgo» pertenece a un ámbito semántico diferente, pero es evidente su filiación. Quevedo ha imitado, por un lado, el sintagma «*inter complexus… meos*»; por el otro, el conocido sustantivo «*umbra*» es el que ha generado la frase «a fugitivas sombras»:

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía;
> paso luchando a solas noche y día
> con un trasgo que traigo entre mis brazos.

No son éstas la únicas metáforas e imágenes que Quevedo encontró en las elegías de Propercio. Otras podrán recuperarse al

[43] Ver Quevedo, *Anacreón*, p. 286.
[44] Propercio, *Elegías*, 4, 7, vv. 95-96.

carear con detención los textos de nuestros dos poetas. El hecho de que tuviera presente su obra desde la primera década del XVII hasta casi el final de su vida indica que la lectura de este gran renovador del género elegíaco fecundó significativamente no sólo los asuntos sino el lenguaje mismo con el que hizo poesía. Finalmente, Propercio le había ofrecido unos modelos de la retórica elegíaca a los que también se adhirió Quevedo. Así lo sugieren las citas de algunas declaraciones metapoéticas de su predecesor que fueron incluidas en la *Carta* al Conde-Duque y en el prólogo a su edición de la poesía de Francisco de la Torre a propósito del estilo más apropiado para los discursos amorosos[45].

De la poesía amorosa a la poesía moral y a la satírica

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía.

El vocabulario de la poesía amorosa de Quevedo se enriqueció además con la incorporación de imágenes y metáforas simposiásticas que resultaron de la imitación de los códigos de la poesía anacreóntica en años posteriores a 1609, cuando nuestro poeta erudito concluyera con su proyecto de traducción de la edición de Henri Estienne del *Anacreón*. La configuración de nuevos campos semánticos se vería también favorecida por el estudio de los epigramas amorosos de la *Antología griega* con los que aquellas estaban conectadas temática y estilísticamente. Del mismo modo había procedido Quevedo cuando compusiera muchas de sus silvas, que reflejan la influencia del estilo de Estacio. Las frases subrayadas en la edición que le perteneció sugieren claramente que nuestro poeta erudito respondía al desafío lingüístico de una feliz expresión griega o latina y que, a partir de ellas, construía sus conceptos. De las imágenes simposiásticas de los poemillas anacreónticos, por ejemplo, proceden las figuras construidas sobre los lexemas *corona* y *coronar,* que remiten a la costumbre antigua de portar coronas de flores o de hojas de otras plantas; o la del vino, «ambrosía mortal que la vid cría», que leemos en un idilio del *Parnaso*[46].

De los epigramas de la *Antología griega* puede haber recibido también el impulso para tratar literariamente en unos pocos poe-

[45] Ver en la *Carta* la cita y traducción de la elegía, 1, 9, vv. 9-14, uno de cuyos versos, el 14, vuelve a citar en el prólogo a las poesías de la Torre: «et cane quod quaevis nosse puella uelit!»; Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, vol. 2, p. 474.

[46] Ver *PO,* núm. 384: «¿Aguardas por ventura, / discreta y generosa Catilina» y en particular, la estrofa final: «Coronemos con flores / el cuello [...] / Mezclemos los amores / con la ambrosía mortal que la vid cría». Para un análisis de esta silva, ver Candelas, 1997, y sobre las coronas descritas en polianteas como los *Deipnosophistae,* Schwartz, 2000b.

mas el motivo del *carpe diem* desde una perspectiva que se asemeja a la de las invectivas satíricas, como ocurre en el soneto 304 («Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada»), construido en *contaminatio* con el motivo del παρακλαυσίτυρον, que presenta al amante ante la puerta cerrada de la amada. Una oda de Horacio fue fuente principal del soneto de Quevedo pero las metáforas que redescriben la tez, los ojos, la voz y la frente de Laura, a la que aconseja que, como las cortesanas romanas envejecidas, cuelgue el espejo a Venus, están relacionadas con las que en la *Antología griega* describían la pérdida de la belleza y dialoga con poemas satíricos como el romance 724, cuyo epígrafe reza: «Véngase de la soberbia de una hermosura con el estrago de el tiempo»[47].

Con todo, es la *imitatio* de metáforas e imágenes petrarquistas y elegíacas la que se impone en la poesía amorosa, ya que entran a formar parte de los motivos tópicos que la caracterizan. Lo cual no impide que nuestro poeta imite, al mismo tiempo, subtextos procedentes de otras obras clásicas que le deben haber impresionado por razones de retórica y estilo. Ya había señalado Smith que, sobre algunos pasajes de la *Farsalia* de Lucano, Quevedo había construido conceptos que conformaron tanto textos amorosos como morales. Al redescribir la tormenta que amenaza a un amante náufrago en el mar de amor, por ejemplo, Quevedo recuerda los versos 605-608 del canto 5:

> *Nec perfert pontum Boreas ad saxa suumque*
> *in fluctus Cori frangit mare motaque possunt*
> *aequora subductis etiam concurrere ventis;*

Así reelaboró un par de hipérboles y metáforas en el soneto 454 del *Canta sola a Lisi:*

> Molesta el Ponto, Bóreas con tumultos
> cerúleos y espumosos; la llanura
> del pacífico mar se desfigura,
> despedazada en formidables bultos.

El participio «despedazada» dialoga evidentemente con el sintagma «*in fluctus… frangit mare*». El verbo latino *frango* generó semánticamente la metáfora que describe las olas líquidas *qua bultos* 'estatuas', calificadas con el cultismo «formidables» 'pavorosas', imágenes que reaparecen con variaciones en una pasaje de *Providencia de Dios*[48].

[47] *PO*, núm. 724: «Pésame, señora mía, / de ver a vuesa merced, / hoy de plata, sin ser niña, / y niña de plata ayer»; ver Crosby, 1965-1966 y Schwartz, 1999.
[48] Smith, 1987, pp. 125-35.

También puede haber sido Lucano fuente de inspiración para componer el primer cuarteto del soneto 464: «Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora», que es, por otra parte, imitación de un texto de Marino. El poeta-amante compara a la amada con el ofidio, porque ambos envenenan. Por ello le ruega a Lisi que «temple su fuerza venenosa», recordando que el contraveneno o triaca que curaba al herido se sacaba también del veneno[49].

Esta víbora ardiente, que, enlazada,
peligros anudó de nuestra vida,
lúbrica muerte en círculos torcida,
arco que se vibró, flecha animada,
hoy, de médica mano desatada,
la que en sedienta arena fue temida,
su diente contradice, y la herida
que ardiente derramó cura templada.
Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío,
templa tal vez su fuerza venenosa;
desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa:
que no es menos dañoso tu desvío.

La imagen del cuerpo retorcido de la víbora está construida sobre la descripción de *iaculus* en el catálogo de las serpientes de Lucano, *Farsalia,* 9, versos 822-23:

Ecce procul saevus sterilis se robore trunci
torsit et immisit (iaculum vocat Africa) serpens.

A la hipálage inicial: «víbora ardiente» (se decía que el efecto del veneno era causar calor), le sucede una metáfora basada también en hipálage: «lúbrica muerte», integrada en un concepto que parte del lexema «*torsit*», del verbo latino *torqueo,* reflejado además en el participio «torcida». Así el cuarteto se construye con desplazamientos semánticos —hipálages— que se entretejen con una metáfora, y todas estas figuras de primer grado se articulan en un ingenioso concepto que habría apreciado muy especialmente Baltasar Gracián.

Este soneto se iniciaba con otro tipo de figura retórica, la así llamada *evidentia,* que apelaba a la participación emocionada del oyente. El sintagma «esta víbora ardiente» actualiza la presencia imaginaria del reptil que el poeta describe ante los ojos del lector. Queda además realzada por la selección del latinismo «lúbrica» 'resbalosa', en posición inicial del verso, latinismo que tanto

[49] Smith, 1987, pp. 135-38 y Schwartz, 1999.

Góngora como Lope usaron también en ésta su primera acepción. Basta recordar aquí los versos de la *Soledad segunda,* versos 823-27, en los que otra famosa descripción de una serpiente entraba a formar parte de una estilizada comparación entre sus movimientos y el descender de una escuadra:

> Lúbrica no tanto
> culebra se desliza tortuosa
> por el pendiente calvo escollo, cuanto
> la esquadra descendía presurosa
> por el peinado cerro a la campaña.

La *imitatio* de fuentes griegas y latinas se había convertido en procedimiento apropiado para renovar el léxico poético mediante la incorporación de elegantes latinismos o cultismos. En la obra de Quevedo el fenómeno es observable en todos los géneros practicados pero se hace particularmente evidente en los poemas morales y satíricos. Como es sabido, la *satura* latina, en las variantes compuestas por Horacio, Persio o Juvenal fue leída por los humanistas del siglo XVII como texto que, escrito generalmente en estilo jocoserio, criticaba la conducta de los hombres desde una perspectiva moral. Este aspecto práctico de la sátira, así conectada a la reforma de las costumbres, era el que había privilegiado Casaubon, autor del conocido tratado *De satyrica graecorum poesi, et romanorum satira libri duo* de 1605[50]. Por tanto, no sorprende que Quevedo, que adoptó el *spoudaiogéloion* satírico al discurso conceptista, haya también imitado fragmentos de Persio, Horacio o Juvenal en su poesía moral. Ahora bien, sabemos que las fuentes a imitar en un poema renacentista o barroco derivaban generalmente de obras griegas o latinas que pertenecían al mismo género. Por lo tanto, estos entrecruzamientos genéricos nos permiten hoy reconstruir cuál era la particular recepción de algunos autores clásicos en aquellos siglos y cuándo difería de las interpretaciones actuales que, como sabemos, se apoyan en las ediciones y diccionarios preparados por la filología alemana decimonónica y los clasicistas de nuestro siglo.

Un ejemplo significativo es el que ofrece la recepción de las seis sátiras de Persio, que habían sido ampliamente leídas en medios humanistas a lo largo del Renacimiento y en el Barroco. Además de la edición de El Brocense, Quevedo debe haber conocido la de Casaubon, aparecida en 1605, la *Declaración magistral sobre las Sátiras* que acompañaba a la traducción de Diego López, de 1609, y aun ediciones posteriores, la de 1621, realizada por el traductor de Justo Lipsio, Tamayo y Vargas, así como las versión

[50] Ver Casaubon, *De satyrica,* y Jehasse, 1976, p. 400.

de la *satura* 3 de González de Salas[51]. Sobre la influencia de la *satura* segunda en la poesía moral contamos con los excelentes estudios de Alfonso Rey, que se reflejan en su edición de *Polimnia* a los que remito para un panorama general[52]. Quevedo admiraba estas *Saturae* no sólo porque desarrollaban ideas estoicas, sino por el lenguaje arcaizante y complejo de Persio. Justo Lipsio que había elogiado las elegías de Propercio, también manifestó su predilección por Persio. En efecto, junto con Séneca y Tácito, Lucano, Juvenal y Plinio el joven, Persio pertenecía al nuevo canon de autores de la edad de plata latina, que Lipsio, siguiendo a Muret, había ofrecido a los jóvenes humanistas como modelos de imitación. Además, como es sabido, Lipsio y Casaubon habían guiado a Quevedo en el cultivo de la sátira, género apropiado para que se expresara un humanista que quería ejercer su influencia sobre la formación de los cuadros dirigentes de la monarquía.

En cinco sonetos morales Quevedo había recreado el *topos* de las plegarias ilícitas a la divinidad, que Persio desarrollara en su sátira segunda, construida a modo de epístola dirigida a su amigo Macrinus, *exemplum* positivo del que entiende el valor de la oración. En contraste, Persio criticaba a quienes rezan para pedir beneficios y miden el valor de las ofrendas por la magnitud de lo que solicitan a Júpiter. Los *vitia* castigados por el satírico romano son la deshonestidad, el interés y la desmedida ambición de los seres humanos, que han desvirtuado las prácticas religiosas de su tiempo. Como es sabido, el motivo clásico de las plegarias ilícitas gozó de gran popularidad en el siglo XVI; aparece representado en los *Colloquia* de Erasmo, *Naufragium*, por ejemplo, y en otros textos literarios y doctrinales, que llegan hasta los *Sueños* de Quevedo[53].

Esta *imitatio Persii* de Quevedo también se basa en la transposición de un motivo pagano a contextos cristianos, lo cual conllevaba la adaptación de no pocas referencias originales a la realidad de las prácticas religiosas de la época. Ahora bien, en el plano del lenguaje poético eran los códigos de un género, o los de un autor, los que determinaban la conservación de elementos léxicos o semánticos que traducían lexemas específicos del latín con el propósito de reintegrar una *imitatio* a los contextos de su fuente. Quevedo tiende a conservar palabras que recuerdan la fuente clásica utilizada. Así, al recrear en el *Sueño del infierno* el sintagma de la

[51] Ver Beardsley, 1970, y Blüher, 1983, p. 414.

[52] Rey, 1979; Quevedo, *Poesía moral*, ed. Rey, p. 157 y Rey, 1995, pp. 37-40 y ss. En la página 37 Rey cita la declaración de Salas: «volvió nuestro don Francisco en ritmos semejantes la segunda del mismo Persio, que hoy esconde igualmente, como tantas otras poesías, mano inicua y invidiosa».

[53] Ver Schwartz, 1986, pp. 200-202 y Balcells, 1981, pp. 194-207.

Sátira, 2, 61: «*O curvae in terris animae*», mantiene el complemento «*in terris*»[54]. Así se inicia el discurso de uno de los diablos:

> ¡Oh corvas almas, inclinadas al suelo, que con oración lograrea y ruego mercader y comprador os atrevistes a Dios y le pedistes cosas que de vergüenza de que otro hombre las oyese aguardábades a coger solos los retablos![55].

La primera frase es fiel a la fuente: «almas», objetos 'inmateriales', aquí adquieren 'corporeidad' al estar modificadas por el adjetivo «corvas», 'para objetos corpóreos', pero Quevedo añade el participio y el complemento: «inclinadas al suelo», probablemente para aclarar el sentido de la frase. Citada en el verso que abre el S*ermón estoico de censura moral*, la metáfora abreviada resulta más enigmática: «¡Oh corvas almas, oh facinorosos / espíritus furiosos!»[56]. En esta versión es el adjetivo «facinoroso», el que refiere indirectamente al motivo de las plegarias ilícitas de los hombres sólo interesados en su provecho y ganancia.

El soneto moral 53 es otro de los dedicados a la recreación de este tópico y, en particular, los versos 23-29 de la *satura* 2, en los que se desarrolla una pequeña escena dramática: el padre de los dioses es capaz de detectar cuándo son falsas las motivaciones del que hace la ofrenda, por tanto, éste recibirá ineludiblemente el castigo.

> *Ignovisse putas, quia, cum tonat, ocius ilex*
> *sulpure discutitur sacro quam tuque domusque?*
> *An, quia non fibris ouium Ergennaque iubente*
> *Triste iaces lucis cuitandumque bidenta,*
> *Idcirco stolidam raebet tibi vellere barbam*
> *Iuppiter? Aut quidnam est, qua tu mercede deorum*
> *Emeris auriculas, pulmone et lactibus unctis?*

El soneto de Quevedo recrea los reproches dirigidos por Persio al pecador que piensa que se ha salido con la suya porque el castigo se demora en llegar, pero la admonición satírica revela, en vez su forzosa ejecución.

[54] Persio, *Satires*, p. 26, vv. 61-63: «*O curvae in terris animae et calestium inanes / quid iuvat hoc, templis nostros immitere mores / bona dis ex hac scelerata ducere pulpa?*» ('Oh almas encorvadas o inclinadas sobre la tierra y vacías de las cosas o pensamientos celestes, ¿para qué sirve introducir nuestras costumbres en los templos y juzgar según nuestra carne criminal lo que es bueno para los dioses?').

[55] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 232.

[56] *PO*, núm. 145.

Porque el azufre sacro no te queme
y toque el robre sin haber pecado,
¿será razón que digas obstinado,
cuando Jove te sufre, que te teme?
¿Que tu boca sacrílega blasfeme
porque no eres *bidental* evitado?
¿Que en lugar de enmendarte perdonado
tu obstinación contra el perdón se extreme?
¿Por eso Jove te dará algún día
la barba tonta y las dormidas cejas
para que las repele tu osadía?
A Dios ¿con qué le compras las orejas?
Que parece asquerosa mercancía
intestinos de toros y de ovejas[57].

Construido en torno a cinco preguntas retóricas que recrean las del pasaje citado de Persio, el poema modela actitudes y actividades que son ajenas al culto cristiano: los sacrificios de animales al padre de los dioses, por ejemplo, o la referencia a la creencia pagana de que Zeus-Júpiter castigaba arrojando su rayo al transgresor. A diferencia, pues, del tratamiento de las peticiones a los dioses en el *Sueño del infierno,* Quevedo ha optado aquí por una reconstrucción arqueológica de la fuente, que se manifiesta también en la estilización del léxico latino y en el aprovechamiento de algunas metáforas o hipálages que son tan características del lenguaje de este satírico romano. La primera figura del texto, por ejemplo, no puede descodificarse sino en relación con la fuente: «azufre sacro». Persio había escogido una metáfora ya lexicalizada en latín, *sulphur sacrum,* con la que se describía el rayo de Júpiter en contexto mitológico. Otro latinismo, incomprensible desde nuestros códigos y que, obviamente, no figura en nuestros diccionarios es el lexema *bidéntal,* reproducción del sustantivo latino *bidental,* incluido en el sintagma del verso 27: *evitandum bidental,* derivado del adjetivo *bidens-bidentis. Bidens* era la oveja que tenía ya completas las dos hileras de dientes y se ofrecía en los sacrificios a los dioses: *bidentes oves* o, abarcando ya a otro tipo de víctimas, *bidentes hostiae.* Según la explicación de los antiguos, Higinio o Aulo Gelio, que San Isidoro recoge en sus *Etimologías,* repertorio que Quevedo puede haber consultado, su sentido era el siguiente:

> Entre éstas (las ovejas) hay unas que reciben el nombre de bidentes por tener, además de los ocho dientes normales, otros dos más sobresalientes: estas eran las que los gentiles ofrecían sobre todo en los sacrificios[58].

[57] Ver las notas de Rey, en Quevedo, *Poesía moral,* p. 157.
[58] San Isidoro, *Etimologías,* 12, 9, pp. 58-59.

La comprensión de estos versos requiere, además, que el culto lector sepa que, en el lenguaje religioso romano, se llamaba *bidental-alis*, a un lugar fulminado por el rayo, que los arúspices consagraban y cercaban según se explica en una traducción moderna de Persio: «Cuando un rayo caía en un punto determinado se pensaba que Júpiter quería aquel lugar como consagrado para sí. Los arúspices decretaban inmolar sobre aquel mismo sitio una oveja *bidens*, y se cerraba luego marcándolo o bien con unas piedras, o bien con una cuerda, una vez enterrados allí los dos dientes de la cordera[59]». Por tanto, el participio «evitado» alude a su condición de lugar prohibido y siniestro del que había que huir. Siguiendo a Persio, con esta expresión latina Quevedo califica metafóricamente al transgresor que parece haberse salvado del castigo y que, presuntuoso, afecta tener confianza con Júpiter hasta el punto de que aquél le permita tirarle de la barba, *barba* que, por hipálage, Persio calificaba de *stolida: «Idcirco stolidam praebet tibi vellere barbam / Iuppiter?»*[60]. Quevedo imita la frase con una imagen cercana: la de la «barba tonta y las dormidas cejas», personificadas mediante el participio, que el pecador pretende «repelar»[61]. Con una pregunta retórica se resume luego la reprensión satírica: «A Dios ¿con qué le compras las orejas?». Esta remite, creo, al motivo de las peticiones ilícitas ya que los sacrificios que el «pecador» había ofrecido a los dioses tenían como objetivo sobornarlos: «comprarles las orejas», sintagma con el que Quevedo traduce «*emeris auriculas*» y, por tanto, se los puede calificar de sacrílegos ya que, lo que tanto Persio como Quevedo critican, es el principio mismo del *do ut des*. ¿Con qué los había intentado comprar?: con «pulmones» y con «grasientos intestinos» de las víctimas sacrificadas: «*pulmone et lactibus unctis*». Quevedo amplifica este sintagma de la fuente emitiendo, a su vez, un juicio abiertamente moral, centrado en el lexema «mercancía», palabra con la que definía en otros textos el principio transgresor del *do ut des*. Así culmina en este soneto la crítica de quienes no saben pedir a los dioses porque sus oraciones son francamente interesadas, con lo que, como también criticaría Juvenal en su sátira 10, los individuos han pervertido los preceptos del culto hasta convertirlo en un auténtico trato mercantil[62].

Otras «peticiones execrables» son las que Quevedo desarrolla en el soneto 132, cuyos cuartetos le pertenecen, mientras que los tercetos, dice González de Salas que los escribió a instancias de nuestro autor. El primer cuarteto reza:

[59] Guillén Cabañero, 1991, p. 348.
[60] Persio, *Satires*, 2, vv. 27-28.
[61] *PO*, núm. 53, vv. 9-12.
[62] Para otra interpretación de este soneto, ver Rey, 1979, pp. 71-74.

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!,
cogiendo a Dios a solas, entre dientes,
los ruegos que recatas de las gentes,
sin voz a sus orejas comunicas[63].

El punto de partida en la redacción de este cuarteto fue, evidentemente, una feliz hipálage de Persio, 2, verso 5, que Quevedo reproduce: «*tacita acerra*», 'silencioso incienso', fuente de su «mudo incienso», aunque, en verdad, el adjetivo latino *tacitus* y el español *mudo* debería aplicarse a los nobles que lo derraman de su naveta sin pronunciar palabra, porque sus peticiones son «indecibles». Otra hipálage que se lee en la *satura* 2, verso 3 *prece emaci*, ablativo de *prex emax* 'oración mercantil' tuvo también una trayectoria eficaz en la obra de Quevedo, ya que fue reelaborada en numerosas variaciones a lo largo de muchos años.

El tono moral y admonitorio de este autor de *Saturae,* amigo de Lucano, admirador del filósofo Anneo Cornuto y partidario, por tanto, de la doctrina estoica, hacía posible que Quevedo seleccionara sus fuentes de entre los seis sermones que se transmitieron, y que pudieron generar tanto poemas morales como satíricos. Así puede recordarse su soneto satírico 567, estudiado ya en relación con la fuente, Persio 1, versos 58-60: «*O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit, / nec manus auriculas imitari mobilis albas, / nec linguae, quantum sitiat canis Apula tantae*[64]».

¡Oh Jano, cuya espalda la cigüeña
nunca picó, ni las orejas blancas
mano burlona te imitó a las ancas:
que tus espaldas respetó la seña!
Ni los dedos, con luna jarameña,
de la mujer parlaron faldas francas;
con mirar hacia atrás las pullas mancas,
cogote lince cubre en ti la greña.
Quien no viere después de haber pasado
y quien después de sí no deja oído,
ni vivirá seguro ni enmendado.
Eumolpo, esté el celebro prevenido,
con rostro en tus ausencias desvelado,
que avisa la cigüeña con graznido[65].

El locutor satírico de Quevedo se dirigía a un Eumolpo ficcional, nombre de resonancia también satírica ya que remite al *Satiricon* de Petronio, para recordarle que hay que estar atento a lo que la gente dice de él en su ausencia y a las murmuraciones. Quevedo

[63] *PO,* núm 132.
[64] Véase Schwartz, 1987.
[65] *PO,* núm. 567.

evoca aquí, en diálogo con su admirado Persio, tres gestos de burla característicos del mundo popular romano: hacer la cigüeña, es decir, colocarse una persona detrás de otra imitando con los dedos el abrir y cerrar de su pico; formar con las manos las orejas de burro, aquí representada con la metáfora «luna jarameña», con la que transfiere la imagen al campo léxico de los cuernos, o sacar la lengua, imitando a un perro sediento. Sólo Jano, que tiene dos caras y carece de cogote puede librarse de estas bromas pesadas a las que están expuestos los restantes mortales.

La imitación de estos y otros textos romanos desde la perspectiva erudita que requerían las prácticas de la agudeza barroca y la poética en boga en los siglos áureos, conllevaba frecuentemente la selección de cultismos o latinismos para articular el nuevo discurso. Cuando un poeta como Quevedo se acoge a lo que llamamos una recreación arqueológica de su fuente, su presencia es casi ineludible. En este sentido, el lenguaje literario que Quevedo se forjó en la recreación de los géneros clásicos sólo presenta diferencias de grado con el lenguaje de Góngora. Frente a la acumulación de hipérbatos y cultismos que hallamos en los grandes poemas de Góngora, se observa un uso más restringido de estos recursos en la obra de Quevedo. Pero ello no implica, sin embargo, que sus prácticas poéticas hayan sido diametralmente opuestas a las de su famoso predecesor, poeta a quien Quevedo imitó consistentemente desde su juventud. Más aún, los años en los que Quevedo se dedicó a la traducción de los clásicos y a su estudio filológico durante la primera década del siglo XVII, dejaron su impronta tanto en la poesía como en la prosa. Así lo confirma, entre muchos otros ejemplos que podrían mencionarse, la aparición del lexema «carchesio» en un poema satírico de Quevedo. El sustantivo neutro *carchesium* era un grecismo en latín; una palabra directamente calcada del griego καρχήσιον, 'copa griega para beber vino', y aparecía usado en el epos de Virgilio y en obras de Ovidio en vez del sustantivo latino más corriente, *poculum*. Quevedo no vacila en citar la palabra en su *Epístola satírica y censoria*, cuando, para caracterizar a los viejos castellanos, aun no corrompidos por las costumbres del presente, dice:

> Bebió la sed los arroyuelos puros;
> después mostraron del carchesio a Baco
> el camino los brindis mal seguros[66].

Ya había anotado González de Salas que «carchesio» era un 'vaso para sacrificar a Baco', dando el ejemplo de un verso del canto 5 de la *Eneida: «Hic duo rite mero libans carchesia Baccho»*[67].

[66] Ver *PO*, núm. 146, vv. 100-102.
[67] *Eneida*, 5, v. 77.

Quevedo había leído muchas páginas de los *Deipnosophistae* de Ateneo para aprender los nombres de estas copas que se usaban en Grecia y las había resumido en su anotación a la anacreóntica 18 que tradujo en el *Anacreón castellano*[68].

Genuina, pues, fue la curiosidad que manifestó Quevedo por conocer el mundo de la literatura y de la cultura latina así como la de la griega. Sus estudios de obras clásicas, de diccionarios, enciclopedias y otros repertorios en uso en la época se hacen manifiestos en toda la obra. Para concluir recordaré sólo otro poema, esta vez amoroso, en el que Quevedo forja un concepto que se origina en la *imitatio* de un verso de la tragedia de Séneca *Hercules Oetaeus* y que, no por proceder de fuente tan conocida hoy, es menos contundente en el lenguaje literario de nuestro humanista y poeta. Se trata del soneto 452 del *Canta sola a Lisi* construido sobre un esquema sintáctico característico: el del período hipotético que distribuye la prótasis en los cuartetos y la apódosis en el primer terceto. La estructura lógica del soneto, que hacen resaltar aun más los reiterados encabalgamientos, permitía así relacionar a Hércules con el moderno amante:

> Si el cuerpo reluciente que en Oeta
> se desnudó, en ceniza desatado
> Hércules, y de celos fulminado
> (ansí lo quiso Amor), murió cometa,
> le volviera a habitar aquella inquieta
> alma que dejó el mundo descansado
> de monstros y portentos, y el osado
> brazo armaran la clava y la saeta,
> sólo en mi corazón hallara fieras
> que todos sus trabajos renovaran,
> leones y centauros y quimeras.
> El *non plus ultra* suyo restauraran
> sus dos columnas, si en tus dos esferas,
> Lisi, el fin de las luces señalaran[69].

«Sólo en mi corazón hallara fieras»: la oración parte de las palabras que Deianira pronuncia al describir su estado de ánimo en la tragedia mencionada de Séneca: «*omnes in isto pectore invenies feras quas timeat*»[70].

Quevedo amplificaría aún la metáfora senequiana añadiendo los «leones, centauros y quimeras», animales salvajes y mitológicos con los que tuvo que luchar Hércules y que ahora, por obra de una feliz metáfora, aparecen instalados en el corazón del amante,

[68] Ver *Anacreón*, Blecua, 1981, pp. 290 y ss.
[69] *PO*, núm. 452.
[70] Séneca, *Hercules Oetaeus*, v. 269.

torturado por la furia de la pasión, corazón que en otros magníficos poemas se había visto como «reino del espanto».

Poesía escrita en son de admonición o de crítica, de burla o de castigo; poesía compuesta por un amante que sufre, o amante inventado para hacer poesía amorosa; poemas panegíricos, poemas que amplifican dichos y hechos del pasado y del presente. Los lenguajes literarios que Quevedo y otros de sus contemporáneos fueron construyendo a lo largo de un siglo, innovan pero también conservan el acervo de lexemas, conceptos, motivos y temas que configuraron la expresión artística en Roma y también en Grecia, especialmente cuando los filólogos y *critici* europeos del Renacimiento aceleraron la publicación de nuevas ediciones de los clásicos con las que se recuperó casi totalmente la literatura de los antiguos. Quevedo, poeta y escritor, es siempre un gran lector que nos hace partícipes de sus gustos y preferencias estéticas e ideológicas a través de los discursos literarios que compuso y en los que siempre encontramos, como en antiguos palimpsestos, la traza de sus apasionados diálogos con los muertos.

Bibliografía

Ateneo (Athenaeus), *The Deipnosophists,* ed. C. B. Gulick, Cambridge-London, Heinemann, 1927, 7 vols.

Balcells, J. M., *Quevedo en «La cuna y la sepultura»,* Madrid, SGEL, 1981.

Beardsley, T. S., *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699,* Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.

Blüher, K. A., *Séneca en España,* Madrid, Gredos, 1983.

Candelas, M. A., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad, 1997.

Casaubon, I., *De satyrica graecorum poesi, et romanorum satira (1605),* Delmar, Scholar's & Reprints, 1973.

Crosby, J. O., «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology,* 19, 1965-1966, pp. 435-49.

Crosby, J. O., y L. Schwartz, «La silva "El sueño" de Quevedo: Génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies,* 63, 1986, pp. 111-126.

Egido, A., «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte. Lecturas de historia del arte,* Vitoria, 1990, vol. 2, pp. 144-58.

Egido, A., *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián,* Madrid, Alianza, 1996.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

Fernández Mosquera, S. y A. Azaustre, *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, PPU, 1993.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Gracián, B., *El discreto,* ed. A. Egido, Madrid, Alianza, 1997.

Guillén Cabañero, J., (ed.), *La sátira latina,* Madrid, Akal Clásica, 1991.

Isidoro de Sevilla, San, *Etimologías,* Madrid, BAC, 1994.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Jehasse, J., *La Renaissance de la Critique, l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614,* Saint-Étienne, Université, 1976.

Kallendorf, H. y C. Kallendorf, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 63, 2000, pp. 131-68.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1968, 3 vols.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón,* 49, 1990, pp. 61- 76.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en *Estudios sobre Quevedo,* Santiago, Universidad de Santiago, 1995, pp. 69-104.

López Poza, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 171-94.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Ovidio, *Metamorphoseos,* ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Persio, *Satires,* ed. A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Tovar, Madrid, CSIC, 1984.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1962, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. A. Fernández Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1951.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Londres, Tamesis, 1992.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Rey, A., «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 55, 1979, pp. 65-84.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Roncero, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 2000.
Rose, R. S., *España defendida,* ed. prólogo y notas, en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 68, 1916, pp. 515-43, 629-39; y 69, 1916, pp. 140-82.
Rothe, A., *Quevedo un Seneca. Untersuchungen zur den Früschriften Quevedos,* Geneva-Paris, Droz Minard, 1965.
Schwartz, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz, L., «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro,* 6, 1987, pp. 215-34.
Schwartz, L., «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes,* 105, 1990, pp. 260-82.
Schwartz, L., «*Prisión y desengaño de amor:* dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón,* 56, 1992, pp. 21-39.
Schwartz, L., «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Salamanca, 1993, pp. 75-93.
Schwartz, L., «Figuras del Orco y el infierno interior de Quevedo», *Hommage à Robert Jammes,* ed. F. Cerdan, Toulouse, PU du Mirail, 1994, vol. 3, pp. 1079-88.
Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.
Schwartz, L., «Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira», *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hipanoflamencos a inicios de la Edad Moderna,* Leuven, Leuven University Press-Fundación Duques de Soria, 2000a, pp. 227-73.
Schwartz, L., «Quevedo y las antigüedades griegas: los *Deipnosophistae* en su obra», *Actas del V Congreso de la AISO,* Madrid, Vervuert, 2000b, pp. 1190-1201.
Segre, C., *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica, 1985.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, Modern Humanities Research, 1987.

Sobejano, G., «"En los claustros del alma". Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», en *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier*, München, W. Fink, 1971, pp. 459-92.
Sobejano, G., «"Reinos del espanto": Garcilaso, Góngora, Quevedo y otros», *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, p. 253-68.
Sylva diversorum autorum, qui ad usum scholarum selecti sunt, Olyssipone, 1587.
Veen, O. van, *Amorum emblemata*, Antuerpiae, Venalia apud auctorem, 1608.
Vilanova, A., *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1957.
Virgilio, *Eneida*, ed. H. Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1961.