Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo

Lía Schwartz
Dartmouth College

> Los que comentan y declaran a los poetas griegos y latinos merecen alabanza y premio, así por las canas de la antigüedad que los ha hecho inaccesibles, como porque se muestra mejor la erudición de autores y de varias lenguas.
> (Lope de Vega, *La Dorotea,* acto IV, esc. 2)

> nam cum plane existimem id quod in tota mundi machina praecipuum est, nempe solem... ad te [Quevedum], qui in Hispano orbe et ingenii, et litterarum praestantia, et famae magnitudine, et sanguinis nobilitate primas tenes partes, emittere...
> (Vicente Mariner, a *Iuliani Caesaris in Regem Solem ad Salustium panegyricus*, Matriti, 1625)

La colección de epigramas que, divididos en diversos subgéneros poéticos, puede leerse hoy en las ediciones de la *Antología Palatina,* son un producto de la labor de los filólogos de Constantinopla. Así llamada porque fue transmitida en un *codex* único de la Biblioteca Palatina de Heidelberg, se sabe que había sido recopilada por Constantino Cephalas, en el siglo X de nuestra era. Cephalas se basó en tres florilegios compuestos en épocas muy diferentes. Por un lado, incluyó la «Corona o *stephanos* de Meleagro», un griego de Siria del siglo I a. C., gran poeta elegíaco, quien, junto a sus composiciones y a las de algún contemporáneo, como Antipater de Sidonia, recogió epigramas escritos en la época clásica, es decir, entre los siglos VII y III a. C. Por otro lado, recogió la «Guirnalda» o corona de Filipo, que data de la época de Augusto. Finalmente, añadió los epigramas correspondientes al «Ciclo de

Agatías», que vivió en la época de Justiniano, poemas de autores que eran contemporáneos suyos, por tanto, y otros procedentes de las obras de Strato, Rufino y el alejandrino Palladas. Hacia el año 980 terminó de compilarse y transcribirse esta colección, dividida en quince libros, que es la que leemos hoy en las ediciones modernas.

En el siglo XIII, el conocido erudito Máximo Planudes revisó y reorganizó la obra de Cephalas, estructurando la colección en siete libros, divididos en capítulos, que contenían unos 2.500 epigramas, frente a los 3.700 de la *Antología Palatina.* Esta así llamada *Antología Planudea* fue la que llevaron consigo los humanistas bizantinos que emigraron a Italia a lo largo del siglo XIV. Allí se imprimió, por primera vez en 1494, en las prensas de Aldus, en una edición monolingüe, que apareció, sin embargo, con un título bilingüe: *Florilegium diversorum epigrammatum veterum - Anthología diaphóron epigrammáton palaión.* Reimpresa numerosas veces a lo largo de los siglos XVI y XVII, entre otros por el editor francés Henri Estienne, comenzaron a aparecer *selecciones* traducidas de este florilegio a partir de 1528 pero nunca una edición bilingüe de la colección *completa.* Las numerosas referencias de González de Salas a los poetas «epigramatarios», y sus indicaciones precisas de los «libros» en los que se encuentran los epigramas citados en los discursos preliminares de su edición del *Parnaso,* confirman que fue la *Planudea* la versión que habían leído don Jusepe y su amigo, Quevedo, en el Madrid de la primera mitad del XVII[1]. Estos poemas encerraban «novedades» en materia de *topoi,* podían ser fuente de inspiración para el desarrollo de ese lenguaje agudo que, promovido por Justo Lipsio, siguió desarrollándose desde fines del siglo XVI y, aun más, eran vía directa de acceso a temas y formas que se conocían generalmente a través de la lectura de los intermediarios que los transmitieron: los poetas romanos y los humanistas neolatinos.

Si la lectura de los epigramas de la *Planudea* estaba firmemente establecida ya entre los humanistas del siglo XVI, gran novedad fue la publicación de otra pequeña colección de poemas, transmitidos en el mismo *codex* que contenía la *Antología Palatina,* donde figuraban como apéndice. Henri Estienne fue quien los descubrió en Louvain en 1551. Procedió a darlos a la imprenta en 1554 y, tras

[1] Sobre la historia de la colección, *cfr.* el prólogo de W. R. Paton a su edición, *The Greek Anthology,* 1993, y el libro fundamental de Hutton, 1935. Crosby, 1956, recordó ya estas cuestiones. Los comentarios de González de Salas, publicados en la *princeps* de *EL PARNASO ESPAÑOL, / MONTE EN DOS CUMBRES DIVIDIDO, / CON LAS NVEVE MVSAS CASTELLANAS...*, Madrid, 1648. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros, pueden leerse ahora en la edición de la poesía de Quevedo de don José Manuel Blecua, *Obra poética,* 1969, tomo I, pp. 85-138. Rey, 1992, pp. 33-60, ofrece la descripción de todas las ediciones del *Parnaso* en su *Poesía moral (Polimnia).*

modificar el orden de los poemas e indicar, inescrupulosamente diríamos hoy, que se había basado, además, en un segundo (e inexistente) manuscrito, escrito en papiro («in cortice arboris»), los hizo pasar por obras auténticas del poeta Anacreón de Teos (530-485 a. C.), aunque estos poemas fueron compuestos muchos siglos más tarde, hoy sabemos que en las eras romana y bizantina[2]. El éxito de las anacreónticas fue fulminante en Europa y su impacto seguía siendo poderoso a comienzos del XVII, cuando Quevedo decide traducirlas y anotarlas en su *Anacreón castellano*, de 1609, concluido nueve años antes de la aparición de la traducción de Esteban Manuel de Villegas en 1618. Indudablemente, estudiar éste y otros tesoros de la cultura griega, que un editor había hecho accesibles, debía de haber sido objeto de regocijo para lectores como Quevedo, que seguían con verdadera pasión, desde fines del XVI, el movimiento editorial de las prensas italianas, ginebrinas y francesas.

Que el *Anacreón castellano* es la primera traducción que se hizo en España del poemario completo del seudo-Anacreón, es decir, de las *Anacreontea*, es un hecho irrebatible. Que quien lee las notas, preparadas por Quevedo para su edición, debe admitir que, en este su período filológico de la primera década del siglo XVII, nuestro autor hizo un enorme esfuerzo por entender y explicar los poemas consultando traducciones latinas y francesas y enciclopedias de la época, o comentando pasajes oscuros con su amigo, el erudito y poeta Francisco de Rioja, es también innegable. Sin embargo, cuando pensamos en la fortuna que esta temprana obra de nuestro autor tuvo después de la década de los sesenta de nuestro siglo XX, no cabe sino citar al gran poeta latino: *Habent sua fata libelli*. Hace ya más de treinta años que se declaró que Quevedo no sabía griego y se viene reiterando este *dictum* desde entonces, a pesar de los elogios que, de Vicente Mariner y don Jusepe González de Salas a Nicolás Antonio, de María Rosa Lida a Donald Castanien, fue recibiendo nuestro humanista *amateur*[3]. En tres trabajos

[2] *Cfr. ANAKREONTOS / Teíou Méle. /* ANACREONTIS / Teij Odae. / Ab Henrico Stephano / luce et Latinitate nunc primum donatae. / Lutetiae. / Apud Henricum Stephanum. / M.D. LIIII. Me refiero en detalle a estas cuestiones en un artículo de próxima aparición: «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica española en el siglo XVII». Para sendos análisis de las *anacreontea* y su influencia sobre la literatura francesa, *cfr.* respectivamente, Rosenmeyer, 1992 y O'Brien, 1995.

[3] El elogio de Mariner aparece en el epígrafe de este trabajo, en el que cito unas frases de la «epístola nuncupatoria» de su *Panegírico al Sol*, que puede leerse hoy en la edición de las *Obras completas* de Quevedo, *Prosa*, 1932, pp. 1434-38 y me he referido a su juicio sobre la cultura de nuestro autor en otro artículo (Schwartz, 1998). Pueden leerse las numerosas alabanzas del editor de *El Parnaso español*, Madrid, 1648, en los discursos que preceden a cada una de las musas o secciones de la *princeps* de la poesía de Quevedo, de las que ofrezco un solo ejemplo: «La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de

anteriores a éste, en los que estudio las versiones e imitaciones de las *Anacreónticas*, que a partir de esta primera de la serie, circularon en el siglo XVII, me he referido ya a la necesidad de reconsiderar este juicio basado, a mi modo de ver, en una concepción ahistórica, anacrónica, de las prácticas de la traducción en la temprana edad moderna[4].

Quevedo leía griego, y lo transcribía, como lo demuestra más de una anotación manuscrita que se ha encontrado en alguno de los libros de su biblioteca. Sin duda, no fue un humanista profesional. No sería realista comparar sus conocimientos con los de su amigo, Vicente Mariner, cuyas obras, transmitidas en treinta y tres manuscritos catalogados por Juan de Iriarte en 1769, incluían 1.789 epigramas latinos y 149 epigramas griegos originales, ni con los de los grandes filólogos y críticos europeos como Erasmo, Justo Lipsio, Henri Estienne o Isaac Casaubon, muchas de cuyas ediciones de los clásicos griegos y latinos Quevedo atesoraba en su biblioteca[5].

Sin embargo, como he señalado ya, las anotaciones que ilustran su paráfrasis de las *Anacreónticas* dan amplio testimonio de que nuestro autor conocía el *canon*, que se había interesado por las antigüedades griegas y que manejaba las polianteas más modernas que fueron reemplazando, en el XVII, a las que se usaban durante la primera mitad del siglo anterior. Así lo demuestran sus citas de la *Varia historia* de Eliano, de los *Deipnosophistae* y de las ediciones más recientes de obras griegas, algunas bilingües, como *Los amores de Leucipa y Clitofonte*, de Achilles Tatius, que Quevedo utiliza en sus notas. Quevedo mismo tradujo algunos fragmentos famosos de esta novela griega de Achilles Tatius, que Apráiz pen-

toda duda que reinó en la poesía. Pocos, creo, que lo entendieron ansí, por comunicarle íntimamente pocos; pero yo lo tuve bien advertido siempre, aun cuando más presumió de otras erudiciones, y ansiosa y afectadamente las profesó, y se divirtió por mucha edad en ellas. Grande facultad tuvo poética, y más por su naturaleza, digo, que por su cultura; pudiendo también asegurar que hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones» (ed. Blecua, p. 91). Reitera esta opinión Nicolás Antonio en su *Bibliotheca*, reproducida en la sección «Elogios» de la ed. cit. de la obra de Quevedo, *Verso*, vol. II, p. 973a: «D. Franciscus de Quevedo Villegas, vir inter nos ingenio et eloquentia nec minus eruditione clarus». Ver además los trabajos de Lida, 1939, Bénichou-Roubaud, 1960, Gregores, 1953-1954, Simón Díaz, 1945 y Castanien, 1958.

[4] *Cfr.* Schwartz, 1995, y los dos trabajos en prensa, «Catálogos de amores: variaciones de un motivo poético grecolatino» y «Las *Anacreónticas* en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa».

[5] Saco este dato del fundamental trabajo de Crosby, 1956, p. 442, quien cita la obra bibliográfica de Iriarte: *Regiae Bibliothecae Matritensis Codices Graeci MSS*, Madrid, 1769, pp. 503-73.

saba que pertenecían a una versión completa perdida y así todavía lo afirmaba María Rosa Lida en 1951[6].

Entre las ediciones de obras griegas que manejó Quevedo, pues, sin lugar a dudas, se encontraban la *princeps* del seudo-Anacreón y la antología de nueve poetas griegos, tan famosa en su época, en la que también se transmitieron estos textos, y lo que se creía era la poesía de Alceo, Píndaro, Ibico y otros poetas[7]. Quevedo, que los había leído y citado en su obra, tradujo, asimismo, la «Vida de Anacreón» del humanista italiano Giraldi Cintio, que precedía a sus poemas, y que «rehace» para refutar a su autor. Como he demostrado ya, el *Anacreón* de Quevedo sigue fielmente el orden en el que aparecen impresos los poemas de «Anacreón de Teos» en la *princeps*, cuyos primeros versos reproduce al comienzo de cada una de sus versiones. Quevedo no cuestiona, por supuesto, la falsa atribución de Estienne; tampoco lo hace González de Salas. Como se sabe, a excepción de Francesco Robortello, la mayoría de los humanistas de la época la dio por segura, fascinados por el descubrimiento del helenista francés, que ofrecía nuevos y prestigiosos *loci* de la *inventio* con los que renovar el repertorio poético de motivos eróticos, después de tres siglos de triunfo y estabilización de los códigos petrarquistas.

También la *Antología Planudea* había contribuido a expandir las fuentes de la imitación de los poetas neolatinos y vernáculos de esos siglos. Hoy parece evidente que Quevedo leyó numerosos epigramas, ya que puede detectarse su huella en los juegos de la imitación con los que construye su poesía original. En 1993 señalé ya que, en su transcripción del inventario de los libros de Quevedo que le fueron incautados en Madrid en 1636, C. M. Maldo-

[6] Véase la edición latina de Eliano que usó Quevedo: *AELIANI / DE VARIA HISTORIA LI- / BRI XIII, nunc primum et latini- / tate donati, et in lucem / editi, / IVSTO VULTEIO VVLT- / erano interprete.* / ... Basileae, M.D. XLVIII. Quevedo leyó la poliantea griega *Athenaei Deipnosophistarum libri XVI,* probablemente, en la edición bilingüe de Isaac Casaubon, publicada en Heidelberg en 1597 y reimpresa varias veces en el siglo XVII; la cita constantemente en sus notas al *Anacreón.* La edición utilizada de *Los amores de Leucipa y Clitofonte* fue probablemente la bilingüe griego-latín de 1601, hoy en la BNM: *ACHILLIS / TATII De Clitophontis et Leucippes amoribus LIB. IV. / Parthenis NICAEENSIS / De amatoriis affectibus Lib. I* / Omnia nunc primum simul edita / Graece et Latine / Ex officina Commeliniana. / MDCI. Quevedo incluyó traducciones de algunos fragmentos famosos en su *Anacreón,* que llevaron a Apráiz a afirmar que se había perdido su «versión» de la obra, dato que todavía reitera María Rosa Lida, 1975: «Se han perdido las versiones de *Clitofonte y Leucipe* debidas a Quevedo y a Pellicer, pero queda la de Diego de Agreda y Vargas, Madrid, 1617, hecha sobre una italiana (*cfr.* Apráiz, *ob. cit.*, p. 166)».

[7] *Cfr. CARMINVM POETA - / rum nouem, lyricae poeseos / principum, frag- / menta. / ALCAEI / SAPPHVS / STESICHORI / IBYCI / ANACREONTIS / BACCHYLIDIS / SIMONIDIS / ALCMANIS / PINDARI* / Editio Tertia. / Apud Henricum Stephanorum. / MDLXXXVI. He citado ya esta antología (*cfr.* Schwartz, 1993).

nado no había llegado a identificar un título transcripto por el amanuense como *Florilejium dibersorum.* Este es, en efecto, el título ya mencionado de la antología de Planudes que, por estar en latín, debe de haberle confundido, pues la opinión, casi universalmente admitida, de que Quevedo no sabía griego impedía concebir que hubiera leído algunos epigramas de la *Antología* en su lengua original. Condenados por esta común opinión, ya que no «por el consonante», como decía el poeta loco del *Sueño del infierno*, con excepción de un trabajo dedicado al tema y notas esparcidas en otros, la presencia de la *Antología griega* y las anacreónticas en la poesía de Quevedo sólo recientemente comienza a percibirse en su importancia y extensión[8].

Sin embargo, en estos momentos, es de crucial importancia recuperar estas fuentes, para reconstruir, con mayor precisión, los complejos juegos de *contaminatio* que generaban textos poéticos en el siglo XVII. Henri Estienne, como otros preceptistas y autores del Renacimiento, se comparaba con los *antiqui auctores* reiterando cuáles eran los tipos de producción textual que debían practicarse si se quería seguir el admirado ejemplo de los griegos y romanos: del inaceptable *furtum* a un *honeste furari*, que la *allusio* dignificaba; de la *imitatio* de un sólo texto, tarea imposible, a la *contaminatio*, para efectuar aquella famosa *aemulatio*, resorte retórico y mental que aseguraría la dignidad y perfección de un nuevo poema, de un nuevo pasaje en prosa.

Estas observaciones confirman que la tradición clásica no puede ya ser entendida, como lo era hasta hace unas décadas, fuera del tiempo y del espacio. No es, ni era, una estructura que flotaba por encima de la realidad de los hombres y la sociedad. La obra de los clásicos grecolatinos se actualizaba en las lecturas concretas que se hacían en una época determinada, nuestro XVII español, en este caso. Estas lecturas dependían de los *textos* que los humanistas ponían a disposición de sus lectores y estos, a la vez, se entendían de una manera u otra a partir de los *repertorios léxicos y enciclopédicos* al uso en esa época. Por tanto, si el lector actual quiere entender cómo leía Quevedo la *Antología griega* y las anacreónticas que, por todo lo dicho, era sin duda de modo muy diferente del actual, le cumple reconstruir las particulares relaciones que nuestro poeta-humanista, siguiendo el discurso crítico de su época, establecía entre los diferentes tipos de composiciones que configuraban las formas poéticas grecolatinas más prestigiosas[9].

[8] *Cfr. Los sueños*, ed. Arellano, 1991, p. 229: «Aquí nos tienen, como ves metidos / y por el consonante condenados, / a puros versos, como ves, perdidos, / ¡oh, míseros poetas desdichados!».

[9] Véase, en este mismo número, el trabajo de Sagrario López Poza, en el que señala la importante función que habían cumplido las polianteas y otros manua-

Los epigramas de la *Antología griega* estaban clasificados en satíricos, simposiásticos, amorosos, ecfrásticos, dedicatorios, funerarios/sepulcrales, declamatorios, hortatorios y admonitorios. Además, formaban subgrupos especiales las inscripciones destinadas a ser grabadas en templos y en sepulcros, y los epigramas que cifraban problemas, enigmas, adivinanzas y oráculos. En esta ocasión me limitaré a proponer algunas relaciones intertextuales que la poesía de Quevedo establece, por un lado, con los epigramas satíricos; por otro, con los ecfrásticos y sepulcrales. Por fin, concluiré con una somera propuesta de fuentes para unos poemas amorosos, en los que Quevedo juega con epigramas amatorios y con las anacreónticas, con el propósito de llamar la atención sobre ciertas prácticas de *contaminatio* que le son características. En efecto, la recreación de fragmentos de poemas del seudo-Anacreón se conjuga, generalmente, con imitaciones de los epigramas amatorios de la *Antología Planudea*, y estos, con las de *topoi* de la poesía pastoril de Teócrito, Virgilio y los poetas neolatinos de su propia época, que pueden remitir a citas de la poesía elegíaca romana –Tibulo, Propercio, Ovidio– o de las odas de Horacio o de la novela griega, *Leucipa y Clitofonte*, por ejemplo. En los poemas descriptivos, no es infrecuente que los subtextos procedentes de los epigramas ecfrásticos de la *Antología griega* se combinen con otros motivos característicos de las *Silvas* de Estacio. Para el caso de la poesía satírica, Quevedo parece haber relacionado motivos típicos de los epigramas satíricos de la *Antología griega* con recuerdos de los de Marcial, que él mismo parafraseó e imitó, y con numerosos motivos procedentes de los discursos proverbiales y populares de su época. Un sustrato común explica que muchos apodos y chistes vulgares que circulaban en la España del XVI coincidieran con otros semejantes en textos satíricos grecolatinos, por lo que algunos poemas quevedianos parecen originarse en la superposición y entrelazamiento de varios discursos.

En lo que sigue, por tanto, me importa menos proponer fuentes únicas de unos poemas de Quevedo que reconstruir cómo leyó Quevedo los textos grecolatinos desde su perspectiva histórica. En efecto, la recepción de esta poesía ya estaba condicionada por su incorporación a otros discursos, el emblemático, por ejemplo, que difundió no pocos epigramas de la *Antología* o frases y metáforas de los elegíacos romanos, Ovidio y Propercio, proverbializados como *inscriptio* de emblemas. A mi modo de ver, los *Emblemata* de Alciato o las colecciones temáticas especializadas, los *Amorum emblemata,* de Vaenius así lo demuestran.

les de retórica del siglo XVII, intermediarias en la configuración de una noción e idea de la filología, que difería considerablemente de la actual.

FUENTES EPIGRAMÁTICAS DE ALGUNOS TIPOS, *TOPOI* Y CONCEPTOS SATÍRICOS

Arturo Marasso había recordado, en 1934, que el soneto satírico de Quevedo que lleva el número 560, en las ediciones de Blecua, remitía a dos epigramas de Ausonio, 132 y 133: «Insidens caeco graditur pede claudus utroque» y «Ambulat insidens caeco pede captus utroque»[10]:

SIGNIFICA LA INTERESABLE CORRESPONDENCIA
DE LA VIDA HUMANA

El ciego lleva a cuestas al tullido:
dígola maña y caridad la niego,
pues en ojos los pies le paga al ciego
el cojo, sólo para sí impedido.

El mundo en estos dos está entendido,
si a discurrir en sus astucias llego,
pues yo te asisto a ti por tu talego,
tú, en lo que sé, cobrar de mí has querido.

Si tú me das los pies te doy los ojos;
todo este mundo es trueco interesado,
y despojos se cambian por despojos.

Ciegos, con todos hablo escarmentado:
pues unos somos ciegos y otros cojos,
ande el pie con el ojo remendado.

González de Salas había anotado simplemente, en su edición del *Parnaso*, que Quevedo «Representa esta moralidad con la fábula del cojo y del ciego que recíprocamente se ayudaban». Alciato, por su parte, había popularizado este motivo en su conocido emblema 160, «Mutuum auxilio», que Bernardino Deza había traducido: «Que los hombres se han de favorecer unos a otros». La fuente de Alciato y de Ausonio, sin embargo, es un epigrama de la vieja «Corona de Filipo», de la época augustea, que lleva el número 11 de los epigramas declamatorios y es de dudosa atribución, Filipo o Isidoro[11]:

[10] *Cfr.* Francisco de Quevedo, *Poesía original*, 1968, p. 579 y Marasso, 1934, p. 17. Menéndez Pelayo, 1902, pp. 170-71, ya había proporcionado este dato. Véanse ahora las notas de Arellano, 1984, pp. 439-40; asimismo, las notas complementarias de la antología anotada *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. L. Schwartz e I. Arellano, 1998, p. 911; cito el texto de esta antología, donde lleva el número 208.

[11] *Cfr. The Greek Anthology*, ed. W. R. Paton, Cambridge-London, 1983, tomo III, p. 7. Según la traducción de A. Lasso de la Vega, citada por Marasso: «Faltábale al uno piernas / y al otro faltaba vista, / pero mutuamente entrambos / se dieron lo que la impía / suerte nególes. Al cojo / de sus espaldas encima / colocó el ciego, y andaba, / teniendo a su voz por guía, / sin tropezar en su senda / ni exponerse a una caída. / Necesidad ingeniosa / enseñado les había, / a hacerse parte

Que los hombres se an de favorecer unos a otros.

Juntó Fortuna a dos de enfermedad
Diversa de sus cuerpos lastimados,
Mas tan conformes en la voluntad
Que a un mismo parecer fueron llega-
[dos.
Conciértanse que el que es de ceguedad
Enfermo, a el manco lleve, y concer-
[tados
Van por su vía a entrambos manifiesta,
Que uno la vista, el otro los pies
[presta.

Emblema 160 de Alciato

196.—ΑΛΚΑΙΟΥ

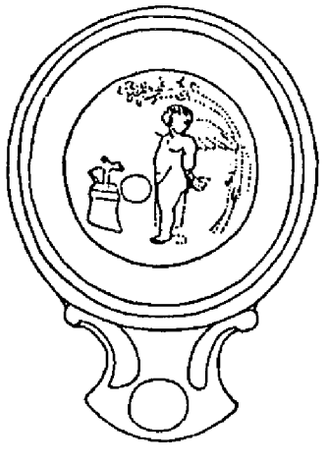
Εἰς τὸ αὐτό

Τίς σε τὸν οὐχ ὁσίως ἠγρευμένον ὧδε πεδήσας
θήκατο; τίς πλέγδην σὰς ἐνέδησε χέρας,
καὶ πιναρὰν ὄψιν τεκτήνατο;
ποῦ θοὰ τόξα,
νήπιε; ποῦ πικρὴ πυρφόρος
ἰοδόκη;
ἦ ῥα μάτην ἐπόνησε λιθοξόος, ὅς
σε, τὸν οἴστρῳ
κυμήναντα θεούς, τῇδ' ἐνέδησε
πάγῃ.

195.—ΣΑΤΥΡΟΥ

Εἰς ἄγαλμα τοῦ αὐτοῦ δεδεμένου

Τὸν πτερόεντα τίς ὧδε, τίς ἐν δεσμοῖσι θοὸν πῦρ
ὤχμασεν; αἰθομένης ἥψατο τίς φαρέτρης,
καὶ τὰς ὠκυβόλους περιηγέας ἐσφήκωσε
χεῖρας, ὑπὸ στιβαρῷ κίονι δησάμενος;
ψυχρὰ τάδ' ἀνθρώποις παραμύθια. μή ποτ' ἐκείνου
οὗτος ὁ δεσμώτης αὐτὸς ἔδησε φρένα;



Cupidos

11. ΦΙΛΙΠΠΟΥ, οἱ δὲ ΙΣΙΔΩΡΩΥ
Πηρὸς ὁ μὲν γυίοις, ὁ δ' ἄρ' ὄμμασιν. ἀμφότεροι δὲ
εἰς αὐτοὺς τὸ τύχης ἐνδεὲς ἠράνισαν.
τυφλὸς γὰρ λιπόγυιον ἐπωμάδιον βάρος αἴρων
ταῖς κείνου φωναῖς ἁτραπὸν ὠρθοβάτει·
πάντα δὲ ταῦτ' ἐδίδαξε πικρὴ πάντολμος ἀνάγκη, 5
ἀλλήλοις μερίσαι τοὐλλιπὲς εἰς τέλεον.

Probablemente Quevedo partió del conocido emblema de Alciato pero, como dice Arellano, «subvirtió el sentido» del mismo, ya que lo que ejemplificaba la «solidaridad» de los hombres se convirtió en crítica tópica del interés generalizado que dominaba las relaciones humanas. Sin embargo, que el emblema parezca haber sido la fuente inmediata del poema de Quevedo no impide suponer, lo he comprobado en otras ocasiones, que éste pueda haber actualizado, además, la lectura del epigrama de la *Antología griega* que lo anticipaba. Bien puede explicarse la génesis del soneto satírico como resultado de la superposición o entrecruzamiento de dos o más textos relacionados. En efecto, el recuerdo de una cita proverbial, de un popularizado texto artístico, de una representación pictórica o de un emblema llevaba a nuestros autores áureos a releer las obras que les habían servido de fuentes.

Hacia fines de la misma década de los treinta, María Rosa Lida añadía unas cuantas fuentes de otro famoso soneto satírico de Quevedo, que es de los más comentados por la crítica[12].

A UNA NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado,

era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado,

érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egito,
las doce tribus de narices era,

érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera
que en la cara de Anás fuera delito.

del todo / que les faltaba, y podían / uno al otro completarse / poniéndose en armonía».

[12] *Cfr. Un Heráclito cristiano,* núm 161, pp. 285-86 y las notas complementarias, pp. 870-74; el soneto lleva el núm. 513 en las ediciones de Blecua.

En 1966, Crosby publicaba su importante trabajo sobre la *Antología*, en el que, partiendo de las fuentes ya propuestas por Marasso y Lida, ampliaba su descripción, refiriéndose, además, a las ediciones de época que podía haber utilizado Quevedo, y a él remito para otros detalles[13]. Lo cierto es que el motivo de las narices grandes estructura todo un subgrupo de epigramas satíricos del libro XI de la *Antología* según las ediciones modernas, o el libro II de la edición que manejó Quevedo, como indica González de Salas. Nueve son los que propone Lida como fuente del soneto: XI, 198, 199, 200, 203, 267, 268, 405, 406, 418.

Del epigrama XI, 198, de Teodoro, puede proceder la inversión que propone el verso 1 del soneto quevediano, en el que, por hipérbole, se independiza la nariz, hasta hacer del narigudo un apéndice de la misma, inversión satírica de proyecciones fantásticas que todavía será fuente de humor en un relato decimonónico de Nicolás Gogol[14]:

198. ΘΕΟΔΩΡΟΥ
Ἑρμοκράτης τᾶς ῥινός· ἐπεί, τὰν ῥῖνα λέγοντες
Ἑρμοκράτους, μικροῖς μακρὰ χαριζόμεθα.

Otras metáforas y conceptos quevedianos resultan de la reelaboración de metáforas y frases ingeniosas del epigrama XI, 203, cuyo objeto es producir la risa fácil del receptor: figuras de segundo grado que Quevedo inventa a partir de los símiles que homologan una nariz larga con un azadón, una trompeta, una hoz, un arado y otros objetos metálicos y que subyacen a la relación establecida entre la nariz y una *alquitara*, también metálica.

203. ΑΛΛΟ
Ἡ ῥὶς Κάστορός ἐστιν, ὅταν σκάπτῃ τι, δίκελλα·
σάλπιγξ δ', ἂν ῥέγχῃ· τῇ δὲ τρύγῃ, δρέπανον·
ἐν πλοίοις ἄγκυρα· κατασπείροντι δ' ἄροτρον·
ἄγκιστρον ναύταις· ὀψοφάγοις κρεάγρα·
ναυπηγοῖς σχένδυλα· γεωργοῖς δὲ πρασόκουρον· 5
τέκτοσιν ἀξίνη· τοῖς δὲ πυλῶσι κόραξ.
οὕτως εὐχρήστου σκεύους Κάστωρ τετύχηκε,
ῥῖνα φέρων πάσης ἄρμενον ἐργασίης.

Por otra parte, la imagen del reloj mal encarado, había sugerido María Rosa Lida, parece proceder, asimismo, de un epigrama del emperador Trajano (XI, 418):

418. ΤΡΑΙΑΝΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ
Αντίον ἠελίου στήσας ῥίνα καὶ στόμα χάσκων,
δείξεις τὰς ὥρας πᾶσι παρερχομένοις.

[13] *Cfr.* Crosby, 1956.
[14] En traducción inglesa, véase Gogol, 1960.

Finalmente, el concepto nariz=elefante boca arriba debe de haberse originado en el epigrama XI, 204, de Palladas, según lo había advertido ya Crosby[15]:

204. ΠΑΛΛΑΔΑ
Ῥήτορα Μαῦρον ἰδὼν ἐτεθήπεα, ῥυγχελέφαντα,
χείλεσι λιτραίοις φθόγγον ἱέντα φόνον.

Las interpretaciones ideológicas de estas imágenes, en la línea de las que Maurice Molho ofreció en un conocido trabajo de 1980, parecen hoy excesivas, a la luz de la tersa nota de González de Salas, quien, desde la perspectiva de un lector de época, apunta la función lúdica que estos epigramas deben de haber ejercido para la construcción de burlas de tipos risibles: «Los epigrammatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes; y ansí fatigaron, con no poca agudeza a los narigudos muchas veces. En el libro II de la *Antología*, cap. 13, se hallarán buen número... que prestaron el argumento a este, y conceptos también».

Argumento y conceptos, decía González de Salas, es decir, *inventio* y *ornatus*; la imitación de las fuentes epigramáticas llevaba tanto a imaginar un tema como a estructurar las figuras retóricas que lo representaban. Ya Lope de Vega había dicho que *inventio* e *imitatio* eran una y la misma cosa; añadamos ahora que el *ornatus* también dependía, en gran medida, de la imitación de fuentes verbales[16]. Persiguiendo las lecturas de nuestros clásicos, el filólogo actual va recomponiendo el imaginario colectivo de los españoles del siglo XVII, en el que se entrelazaban unos motivos satíricos literarios con el acervo de apodos populares, que estructuraron las figuras del motejar en el siglo XVI, y que entraron a formar parte de las caricaturas de tipos ridículos con las que se solazaba el espectador o el lector menos instruido que nuestros humanistas y cortesanos de la Corte de Felipe III y de Felipe IV. Así se superpone a las metáforas de la *Antología* que relacionaban la nariz de un narigudo con objetos metálicos la imagen de una «nariz de navío», de un relato en equívocos, incluido en la *Miscelánea* de Zapata y citado por Maxime Chevalier. A los orígenes populares de ciertas formas de la agudeza verbal se ha referido extensamente Chevalier, y su conocido libro y artículos permiten completar esta revisión de las fuentes de la invención en el campo satírico[17].

[15] *Cfr.* la antología anotada de Schwartz y Arellano, cit., para una revisión de estas fuentes y de la bibliografía que existe sobre este famoso soneto.

[16] *Cfr.* Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Morby, 1958, p. 314: «Porque como la inuención es la parte principal del poeta, si no el todo, y inuención y imitación sean también vna misma cosa, ni lo vno ni lo otro se halla en el que comenta». De esta misma sección procede el epígrafe de este trabajo: «Los que comentan y declaran a los poetas griegos y latinos merecen alabança y premio...».

[17] Chevalier, 1986 y 1992, además de otros trabajos.

Pero no sólo fueron blanco de crítica los de «desaforadas narices», como las describía Sancho al hablar de las del escudero del Caballero del Bosque, porque también en el *Quijote* dejó su huella este motivo culto y popular[18]. Lo es también la mujer de mucha edad, figura ridiculizada, nuevamente, tanto en los discursos cultos como en los populares en el siglo XVII. González de Salas y, siguiendo su nota, Dámaso Alonso y Crosby, ya apuntaron que las fuentes del motivo y de algunos de los conceptos con los que Quevedo construye su soneto 160 («"Antes que el repelón": eso fue antaño») provienen de un conjunto de epigramas sobre viejas, del libro XI: 65 al 74[19].

ENCARECE LOS AÑOS DE UNA VIEJA NIÑA

«Antes que el repelón»: eso fue antaño:
ras con ras de Caín; o, por lo menos,
la quijada que cuentan los morenos
y ella, fueron quijadas en un año.

Sécula seculorum es tamaño
muy niño, y el diluvio con sus truenos;
ella y la sierpe son ni más ni menos;
y el rey que dicen que rabió, es hogaño.

No había a la estaca preferido el clavo,
ni las dueñas usado cenojiles;
es más vieja que «Présteme un ochavo».

Seis mil años les lleva a los candiles;
y si cuentan su edad de cabo a cabo,
puede el guarismo andarse a buscar miles.

De la *Antología*, a veces a través de los epigramas de Marcial, que funcionaron como intermediarios, provienen las fáciles metáforas que describen su cara: *manzana arrugada* o cualquier tipo de fruta seca: *orejón, pasa,* vieja siempre desdentada (XI, 374). En la *Antología* leyó Quevedo una hipérbole satírica, también presente en Marcial y en los discursos populares, en la que se la hacía más vieja que Hécuba, Príamo, Néstor, Titón, la Sibila de Cumas o el Diluvio. Así se lee en XI, 67 y 72:

67. ΜΥΡΙΝΟΥ

Ὑ τετρηκόσι' ἐστίν. ἔχεις δὲ σὺ τοὺς ἐνιαυτοὺς
δὶς τόσσους, τρυφερη Λαΐ κορωνεκάβη,

[18] *Cfr. Don Quijote de la Mancha*, II, 16: «La verdad que diga –respondió Sancho– las desaforadas narices de aquel escudero me tienen atónito y lleno de espanto y no me atrevo a estar junto a él».

[19] Es el que lleva el número 512, en las ediciones de Blecua; *cfr.* Arellano, 1984, p. 357, y en la antología cit., pp. 283-84 y 869-70. González de Salas anotó en el *Parnaso*: «Es imitación de epigrammas griegos y latinos, de que yo di muchos ejemplos en un preludio a Arbitro». Dámaso Alonso, 1976, en particular pp. 533- 34, enumera estos epigramas en nota.

Σισύφου ὦ μάμμη, καὶ Δευκαλίωνος ἀδελφή.
βάπτε δὲ τὰς λευκάς, καὶ λέγε πᾶσι τατᾶ.

72. ΒΑΣΣΟΥ ΣΜΥΡΝΑΙΟΥ

Ἡ πολιὴ κροτάφοισι Κυτώταρις, ἡ πολύμυθος
γραῖα, δι' ἣν Νέστωρ οὐκέτι πρεσβύτατος,
ἡ φάος ἀθρήσασ' ἐλάφου πλέον, ἡ χερὶ λαιῇ
χῆρας ἀριθμεῖσθαι δεύτερον ἀρξαμένη,
ζώει καὶ λεύσσουσα καὶ ἀρτίπος, οἷά τε νύμφη,
ὥστε με διστάξειν, μή τι πέπονθ' Ἀΐδης.

Bromas primitivas, nos parecen hoy, que deben de haber causado hilaridad en la época, y que Quevedo recreó en varios poemas, el más conocido de los cuales es, precisamente, éste, cuyo primer verso ofrece la frase popular: «"Antes que el repelón", eso fue antaño» en reemplazo de las referencias a tiempos míticos. Se superponen, nuevamente, a las metáforas griegas y latinas características, las que se encuentran, por ejemplo, en una caricatura de vieja, incluida en el *Tesoro* (1580) de Pedro de Padilla, citada por Chevalier, y en otros incontables retratos de las sátiras populares de transmisión manuscrita de los siglos XVI y XVII, adjudicables a adocenados poetas, que recordarían sus encuentros con estos epigramas tan difundidos en los medios estudiantiles[20]:

muerte viva con pellejo...

descarnada anatomía...

seco tasajo con toca...

cuerpo hecho de raíces...

Del mismo modo puede explicarse el primer verso del soneto 170:

DESNUDA A LA MUJER DE LA MAYOR PARTE AJENA
QUE LA COMPONE

Si no duerme su cara con Filena
ni con sus dientes come, y su vestido
las tres partes le hurta a su marido
y la cuarta el afeite le cercena;

si entera con él come y con él cena,
mas debajo de el lecho mal cumplido,
todo su bulto esconde reducido
a chapinzanco y moño por almena,

¿por qué te espantas, Fabio, que, abrazado
a su mujer, la busque y la pregone,
si, desnuda, se halla descasado?

[20] *Cfr.* Chevalier, 1992, p. 70 y Schwartz, 1995.

Si cuentas por mujer lo que compone
a la mujer, no acuestes a tu lado
la mujer, sino el fardo que se pone.

Un *topos* de reelaboración frecuente en la poesía epigramática de Marcial resulta «actualizado» por la lectura de un poema satírico griego. Así, el epigrama XI, 310 de la *Antología griega*: «Compraste cabello, color, miel, cera y dientes. Por lo mismo, podías haberte comprado una cara», se ha superpuesto al del epigrama IX, 37 de Marcial, cuya metáfora *nec tecum facies tua dormiat* Quevedo traduce, cambiando sólo el pronombre, en este primer verso que ya estudiamos: «Si no duerme su cara con Filena»[21]:

310. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ
Ἠγόρασας πλοκάμους, φῦκος, μέλι, κηρόν, ὀδόντας.
τῆς αὐτῆς δαπάνης ὄψιν ἂν ἠγόρασας.

Cum sis ipsa domi mediaque ornere Subura,
fiant absentes et tibi, Galla, comae,
nec dentes aliter quam Serica nocte reponas,
et iaceas centum condita pyxidibus,
nec tecum facies tua dormiat, innuis illo
quod tibi prolatum est mane supercilio (vv. 1-6).

Entrelazadas con las imágenes que ofrecían estos epigramas se hallaba toda una tradición popular de apodos y de motes que, junto con otras caricaturas de figuras ridículas por su aspecto físico y pretensiones, aparecían codificados, por ejemplo en la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz[22]. En efecto, paralelos tipos ridículos, gordos y flacos, de los relatos de la *Floresta* se hallan en el libro XI de la *Antología*. Por tanto, es difícil puntualizar qué fuentes tuvieron primacía sobre otras, ni es importante determinarlo, ya que una de las características de la sátira era, precisamente, el entrelazamiento o mezcla de discursos cultos y populares[23].

Poco edificantes nos parecen hoy otros motivos vulgares aplicados a divertir a receptores no muy exigentes en materia de estética. Dos epigramas del libro XI, 8 y 395, por ejemplo, es decir, del segundo libro de la *Planudea*, presentan bromas sobre flatulencias, que Quevedo rehará en el soneto 610 y en otros relacionados[24]. A un ámbito semántico semejante pertenece una reelaboración satírica de los «enigmas» del libro XIV, 19 a 47, de la *Antología*, por ejemplo: se trata del poema 629 («Las dos somos hermanas producidas»), transmitido en el ms. 4.117, que está relacionado con

[21] *Cfr.* Schwartz, 1987, pp. 146-49 y las notas de la antología citada, pp. 299-300 y 883-84.
[22] *Cfr.* Chevalier, 1992, p. 65.
[23] Sobre el tipo literario de la *vetula*, *cfr.* Schwartz, 1984 y 1987.
[24] *Cfr.* Crosby, 1956, pp. 436 y ss.

otros muy conocidos que contribuirán a forjar la imagen de un poeta «vulgar», todavía hoy considerado «el mejor Quevedo», tan opuesto al poeta culto que en magníficos sonetos, canciones y silvas amorosas o morales renovó notablemente el lenguaje literario de su tiempo[25].

Otras versiones satíricas de epigramas ecfrásticos son los poemas que llevan en las ediciones de Blecua los números 631, «A un pastelero» («Este, cuya caraza mesurada, / con calva, panza y gota»), 632, «A un viejo teñido» («Este que veis leonado de cabeza, / negro de barba y rojo de mostachos»), 633, «A cierta dama cortesana» («Esta que está debajo de cortina, / como si fuera tienda de barbero»), 634, «A un tabernero» («Este que veis hinchado como cuero, / descansando la mano en un bufete»), en los que se desconstruye un esquema retórico-literario, aplicándolo a la descripción de tipos sociales o morales despreciables.

Finalmente, también pueden verse como resultado del entrecruzamiento de modelos epigramáticos y populares los epitafios satíricos 635, 636 y 637, que, mientras por un lado remiten a los epigramas sepulcrales del libro VII de la *Antología griega*, por otro rehacen fórmulas adocenadas de los subgéneros jocosos estudiados por Blanca Periñán[26]. Ignacio Arellano ha estudiado este paradigma compositivo, conectándolo con la tradición popular y recogiendo una veintena de poemas satíricos, en diversas formas estróficas, que dialogan con los epitafios graves, también practicados por Quevedo en la musa III, *Melpómene*, de su *Parnaso español*[27].

Uno de estos epitafios, el soneto número 168, cuyo epígrafe reza: «Túmulo de la mujer de un avaro que vivió libremente, donde hizo esculpir un perro de mármol, llamado "Leal"», contamina la imitación de una inscripción sepulcral característica con la de un epitafio latino del poeta francés Du Bellay según el modelo literario tradicional. Se inicia con una forma del verbo *yacer* en posición inicial, contiene referencias a la materialidad del sepulcro en la que está grabada: *en esta piedra dura*, e incluye al final un pedido al hipotético viajero que verá el monumento: «no le pises, que muerde, caminante». Los tercetos, en cambio, rehacen los versos de Du Bellay, también imitados por Góngora, como lo señalara ya M. R. Lida[28]:

[25] A pesar de su transmisión en un manuscrito único, no he encontrado indicación de que sea un poema apócrifo; *cfr.* Carreira, 1989.

[26] *Cfr.* Periñán, 1979.

[27] *Cfr.* Arellano, 1984, pp. 217-19; los satíricos corresponden, en la edición de Blecua, a los números 520, 521, 598, 599, 635, 637, 804, 805, 806, 809, 811, 814, 819, 820, 821, 822, 840, etc.

[28] Corresponde al núm. 520, en las ediciones de Blecua; *cfr.* Lida, 1939, p. 371. Para los versos cits., *cfr.* Joachim du Bellay, *Poemata*, 1558, libro 14 y las notas de nuestra antología cit., pp. 296 y 881-82.

Latrata fures excepi, mutus amantes:
sic placui domino, sic placui dominae

Yacen en esta rica sepoltura
Lidio con su mujer Helvidia Pada,
y por tenerla solo, aunque enterrada,
al cielo agradeció su desventura.

Mandó guardar en esta piedra dura
la que, de blanda, fue tan mal guardada;
y que en memoria suya dibujada
fuese de aquel perrillo la figura.

«Leal» el perro que miráis se llama,
pulla de piedra al tálamo inconstante,
ironía de mármol a su fama.

Ladró al ladrón, pero calló al amante;
ansí agradó a su amo y a su ama:
no le pises, que muerde, caminante.

LOS EPIGRAMAS ECFRÁSTICOS Y SEPULCRALES Y LAS SILVAS

Si los epigramas de la *Planudea* y las silvas del romano Estacio compartían códigos semejantes para la descripción o *ekphrasis*, que se remontan, indudablemente, a fuentes comunes en la literatura griega clásica y a unas prácticas retóricas que las habían establecido en su función de modelos, también pueden establecerse relaciones semánticas entre los epigramas funerarios o sepulcrales, reales e imaginarios, y las silvas concebidas como epitafios, que ha estudiado Manuel Ángel Candelas[29]. En efecto, al analizar tres de estas silvas quevedianas, las «Exequias a una tórtola, que se quejaba viuda, y después se halló muerta» (Blecua, núm. 383), el «Túmulo a la mariposa» (Blecua, núm. 200) y el «Epicedio en la muerte de una ilustre señora, hermosa y difunta en lo florido de su edad» (Blecua, núm. 278), actualiza Candelas sus conexiones con otras composiciones que González de Salas publicó en la musa I, Clío, y en la musa III, Melpómene[30]. Se trata de una poesía de circunstancias, en la medida en que los «elogios y memorias de príncipes y varones ilustres» o la «poesía fúnebre» de túmulos y epitafios, va encaminada a la alabanza de grandes prohombres de la monarquía, a veces literatos o escritores conocidos, pero generalmente héroes de su cultura y sociedad. Estos elogios de vivos o desaparecidos podían, pues, estructurarse, entre otras opciones, como silvas o como sonetos, forma métrica que en los Siglos de Oro era percibida como equivalente a los breves poemas en dísticos elegíacos que constituyeron los epigramas latinos o griegos.

[29] Candelas Colodrón, 1997. *Cfr.*, asimismo, Egido, 1991, pp. 44 y ss. donde menciona ya estas afinidades entre la *Antología griega* y las *Silvas* de Estacio.

[30] Pueden considerarse antecedentes de estos epitafios a animales muertos los epigramas funerarios del libro VII de la *Antología*: 189-214.

Los epicedios de Estacio, sin embargo, difieren considerablemente de un tipo de epitafio literario que es característico, en cambio, de los recopilados en el libro VII de la *Antología griega*, en el que, junto a los que proceden de tumbas y monumentos, se leen otros concebidos como ejercicios retóricos para celebrar la memoria de poetas famosos, o de héroes y figuras históricas. Encontramos así nueve epigramas dedicados a Anacreón de Teos, VII, 23-31, construidos en torno a motivos característicos de su obra, entre otros autores celebrados. Un grupo sustancial, en cambio, está dedicado a la memoria de héroes griegos, a los que se recuerda por sus cualidades y hazañas.

El epigrama VII, 142, por ejemplo, construye una voz que señala la tumba de Aquiles, terror de los troyanos; el 143 ensalza, brevemente, a los grandes amigos, Aquiles y Patroclo. El 239 celebra al invencible Alejandro Magno; el 240 afirma que si se pudiera cantar la tumba de Alejandro, debería decirse que los dos continentes son su monumento:

142. ΑΔΗΛΟΝ
Τύμβος Ἀχιλλῆος ῥηξήνορος, ὅν ποτ' Ἀχαιοὶ
δώμησαν, Τρώων δεῖμα καὶ ἐσσομένων·
αἰγιαλῷ δὲ νένευκεν, ἵνα στοναχῇσι θαλάσσης
κυδαίνοιτο πάϊς τῆς ἁλίας Θέτιδος.

143. ΑΔΗΛΟΝ
Ἄνδρε δύω φιλότητι καὶ ἐν τεύχεσσιν ἀρίστω,
χαίρετον, Αἰακίδη, καὶ σύ, Μενοιτιάδη.

239. ΠΑΡΜΕΝΙΩΝΟΣ
Φθίσθαι Ἀλέξανδρον ψευδὴς φάτις, εἴπερ ἀληθὴς
Φοῖβος, ἀνικήτων ἅπτεται οὐδ' Ἀΐδης.

240. ΑΔΔΑΙΟΥ
Τύμβον Ἀλεξάνδροιο Μακηδόνος ἤν τις ἀείδῃ,
ἠπείρους κείνου σῆμα λέγ' ἀμφοτέρας.

Pues bien, sin intención de proponer que estos epigramas sean las fuentes únicas de Quevedo, ya que, como he dicho, lo más frecuente es que nuestro autor contamine más de un antecedente, creo que este tipo de epitafio se hace presente al lector contemporáneo en la lectura de dos poemas transmitidos en la musa III, Melpómene, pp. 166 y 170. El soneto 276 lleva el siguiente epígrafe: «Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro», y presenta una escena imaginaria, en la que el héroe argivo habla al gran conquistador, cuando éste se topa con su monumento:

Por más que el Tiempo en mí se ha paseado,
consumirme, Alejandro, no ha podido:

que del cuerpo que en mí tengo escondido,
fuerzas contra las suyas he sacado.

Aquiles es quien yace sepultado,
y con silencio duerme en largo olvido.
Respeta las cenizas en que ha sido
su valeroso cuerpo desatado.

Rayo fue de la guerra, a Troya espanto;
Júpiter tuvo miedo de su acero,
hasta que dejó el alma el frágil manto.

Diole la eternidad el docto Homero.
No le llores de invidia; vierte llanto
de lástima de un hado tan severo.

Este Aquiles *rayo de la guerra, y espanto a Troya*, metáforas, sin duda, tópicas, dialogan con la frase griega δεῖμα Τρώων 'terror y espanto de los troyanos' del epigrama de la *Antología*.

El madrigal 277 de Quevedo, «Epitafio a Alejandro Macedón», desarrolla las cualidades de *invencible* con las que se lo define en el epigrama II, 139, recogiendo, al mismo tiempo, creo, su *acumen* final. Decía el griego que ni el Hades podía detener al invencible, es decir, que su poder y su fama habrían superado la ley de la muerte. La figura ha dejado su impronta en los versos finales del texto quevediano, donde Alejandro es, según la metáfora tópica, *exsanguis umbra*, «desangrada sombra», metáfora que Quevedo construyó en imitación de frases de Virgilio y de Ovidio, con las que se designaba a las almas que descendían al ultramundo[31]:

Lícito te será, buen caminante,
poner en esta losa
los ojos, no los pies. Aguarda, tente,
no pases adelante,
que en esta tumba funeral reposa
el glorioso Alejandro blandamente.

Hizo sentir al ancho mar su peso,
a las selvas nadar. Toda la tierra
fatigó con las armas y la guerra.
Tuvo sin libertad al mundo preso;
valió en muchos su nombre por herida,
por batalla su miedo. Tanto pudo,
que a invidiosa bebida
agradeció su libertad el suelo;
y desangrada sombra en polvo mudo,
yace quien, de cortés, perdonó el cielo.

Otros poemas podrían aducirse que confirman que Quevedo se inspiró en más de un epigrama descriptivo y de encomio de la

[31] Véase un examen de estas metáforas en Schwartz, 1994.

Antología y que pudo haber recogido en sus lecturas no pocos impulsos para imaginar un fingido epitafio, un elogio literario, un objeto que describir, unas hazañas que celebrar. De hecho, quien lee hoy, en las ediciones modernas de la *Antología griega,* el libro XVI, que recoge los epigramas de la *Planudea* que no fueron transmitidos por el manuscrito Palatino, descubre numerosos recursos retóricos escogidos para estructurar los sonetos de las musas Clío y Melpómene, que se remontan a los utilizados por los poetas «epigramatarios». Pueden verse, asimismo, como auténticos *exercitamina* complementarios algunas de las versiones del seudo-Anacreón, que realizó Quevedo hacia fines de la primera década del siglo XVII. En efecto, en su traducción de las anacreónticas XVII (4), «Famoso herrero Vulcano», y XVIII (5), «Con ingeniosa mano y nueva traza», Quevedo ya había practicado la «retórica» de la *ekphrasis* de objetos reales o artísticos, que es también constitutiva de un tipo de silva estaciana y de los epigramas ecfrásticos, tan imitados en textos neolatinos desde el siglo XVI. En este conjunto de fuentes clásicas y contemporáneas debe de haberse apoyado Quevedo para componer sonetos y silvas circunstanciales en las que describió estatuas, retratos, casas y jardines[32].

A modo de ejemplo, sugeriré algunos puntos de contacto. La enumeración de lugares geográficos de un reino, que se presentan como testimonio de las hazañas de Carlos V, en el soneto 58 (Blecua, núm. 214), o del Duque de Osuna en el 67 (Blecua, núm. 223) recuerda, entre numerosos otros ejemplos, la que ofrece Arabius Scholasticus, XVI, 39, para encomiar un retrato de Longino, prefecto de Bizancio: el Nilo, Persia, los licios, Armenia, los indios y los de Cólquide ταχινῶν μάρτυρές εἰσι πόνων, son testigos de las labores de Longino[33]:

39. ΑΡΑΒΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

Εἰς εἰκόνα Λογγίνου ὑπάρχου ἐν Βυζαντίῳ

Νεῖλος, Περσίς, Ἴβηρ, Σόλυμοι, Δύσις, Ἀρμενίς, Ἰνδοι
καὶ Κόλχοι σκοπέλων ἐγγύθι Καυκασιων,
καὶ πεδία ζείοντα πολυσπερέων Ἀγαρηνῶν
Λογγίνου ταχινῶν μάρτυρές εἰσι πόνων,

[32] *Cfr.* por ejemplo, la estatua de bronce de Felipe III, en el soneto 56 (Blecua, núm. 211) y en el 212, el retrato del Duque de Osuna, 59 (Blecua, núm. 215), la huerta del Duque de Lerma, en el 225, la casa de campo en la silva 202, etc. Añádanse estas relaciones a los antecedentes que ofrecemos en las notas de nuestra antología cit. Sobre las silvas ecfrásticas quevedianas, recuérdese el estudio precursor de Asensio, 1983, Jauralde Pou, 1991 y ahora el libro de Candelas, 1997. Sobre el desarrollo de esta forma poética, es fundamental el estudio de Egido, 1991, con amplia bibliografía.

[33] *Cfr. The Greek Anthology*, tomo V, p. 180.

ὡς δὲ ταχὺς βασιλῆϊ διάκτορος ἦεν ὁδεύων,
καὶ ταχὺς εἰρήνην ὥπασε κευθομένην.

Las descripciones de estatuas ecuestres pueden relacionarse con los epigramas XVI, 62, dedicada a la también ecuestre de Justiniano, en el Hipódromo o a la del emperador Teodosio, XVI, 65. El soneto 249, «Sepulcro de Jasón el Argonauta» («Mi madre tuve en ásperas montañas»), construido, como había dicho González de Salas, en figura de prosopopeya, remite, temáticamente, a los epigramas XVI, 83 a 334: se dedican o describen estatuas o pinturas de dioses y héroes griegos. En cambio, el recurso retórico por el que se hace hablar a «un pedazo de la entena de la nave» puede ser intento de recrear la variedad enunciativa, característica de estos epigramas. En algunos es un caminante u observador quien describe el objeto artístico para los lectores; en otros, éste impreca o se dirige a la figura misma, a Hércules, por ejemplo, en XVI, 103. El epigrama XVI, 111 se inicia con la frase: «Parrasio pintó esta imagen de Filoctetes», después de haber visto verdaderamente al héroe, punto de arranque que nos trae a la memoria el verso inicial del soneto 59 (Blecua, núm. 215) de Quevedo, dedicado a un retrato del Duque de Osuna:

Vulcano las forjó, tocólas Midas.

En otros casos es el dios o la diosa quien enuncia el epigrama, como en XVI, 156, donde se presenta Eco: «Soy una diosa de Arcadia y vivo junto a los portales de Dionisio». Aun caben otras variantes: que sea el mármol mismo el que hable, como ocurre en el epigrama XVI, 221, de Teaethetus Scholasticus, que describe una figura de Némesis, esculpida por Fidias, en un bloque de mármol traído por los persas: «Soy una piedra blanca que el escultor medio cortó de la montaña...»:

221. ΘΕΑΙΤΗΤΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

Εἰς τὴν Ἀθηναίων Νέμεσιν

Χιονέην με λίθον παλιναυξέος ἐκ περιωπῆς
λαοτύπος τμήξας πετροτόμοις ἀκίσι
Μῆδος ἐποντοπόρευσεν, ὅπως ἀνδρείκελα τεύξῃ,
τῆς κατ' Ἀθηναίων σύμβολα καμμονίης.

Con táctica retórica semejante, en el soneto 244, concebido como epitafio del sepulcro de Osuna, Quevedo hace hablar al mármol:

Memoria soy del más glorioso pecho
que España en su defensa vio triunfante;
en mí podrás, amigo caminante,
un rato descansar del largo trecho (vv. 1-4).

Podría decirse, por tanto, que así como los géneros epidícticos practicados por Estacio le ofrecieron a Quevedo fuentes genéricas y verbales para la composición de sus silvas, los epigramas de la *Planudea* le sugirieron motivos y tácticas retóricas que eran más apropiadas para su desarrollo en sonetos. No hay que olvidar, de todos modos, que para Quevedo y sus contemporáneos las silvas latinas y los epigramas funerarios o ecfrásticos griegos gravitaban hacia ámbitos semánticos semejantes, lo que debe de haber impulsado a combinarlos en juegos de *contaminatio*.

ENTRE LA *ANTOLOGÍA GRIEGA* Y LAS *ANACREÓNTICAS*: LOS MOTIVOS ERÓTICOS

El epígrafe del soneto 84, uno de los dedicados a diversos sujetos femeninos, sugiere que Quevedo se basó en fuentes epigramáticas para componerlo: «Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada». En efecto, en la *Antología griega* se leen varios poemas en los que un amante despechado se venga de una mujer envejecida, recordándole que debería haber aprovechado su juventud. Quevedo entretejió varios subtextos para producir este soneto: por un lado, recrea el motivo elegíaco del *paraklausithyron*, basándose en la oda I, 25, vv. 1-6 de Horacio; por otro, el motivo de la dedicatoria del espejo a Venus, que se lee en un epigrama del libro VI, 1:

1. ΠΛΑΤΩΝΟΣ
Ἡ σοβαρὸν γελάσασα καθ' Ἑλλάδος, ἥ ποτ' ἐραστῶν
ἑσμὸν ἐπὶ προθύροις Λαΐς ἔχουσα νέων,
τῇ Παφίῃ τὸ κάτοπτρον· ἐπεὶ τοίη μὲν ὁρᾶσθαι
οὐκ ἐθέλω, οἵη δ' ἦν πάρος οὐ δύναμαι.

Lais, cuando joven requerida por un enjambre de pretendientes, ya mayor, declara que ha dedicado su espejo a Afrodita, porque no quiere verse como se ve, ni puede verse como se vio.

El epigrama de Platón, ya había sido imitado por Ausonio, y éste fue, probablemente, el intermediario para Hurtado de Mendoza, quien retoma el motivo en un poema citado por I. Rothberg:

Lais, que ya fui hermosa,
Este mi espejo consagro
A ti, Venus sacra diosa,
De hermosura milagro.
Ya no le he menester
Si no tornas a hacerme,

Pues cuál fui, no puedo ser,
Y cuál soy, no quiero verme[34].

El poema de Quevedo, sin embargo, desarrolla estos dos motivos de modo original, al integrarlos a una estructura sintáctico-retórica semejante a la que se reservaba, tradicionalmente, para los poemas del *carpe diem*, expandiendo así el significado de los motivos grecolatino y elegíaco en nuevas dimensiones[35].

En uno de los siete idilios publicados en el *Parnaso* Quevedo desarrolla el motivo del *carpe diem*, en *contaminatio* con una exhortación al goce de los amores y del vino, de cuño anacreóntico. Incluido entre los poemas amorosos dedicados a varios sujetos, consta de 66 versos heptasílabos y endecasílabos, dispuestos en estrofas aliradas de seis versos y lleva el siguiente epígrafe: «Advierte la brevedad de la hermosura con exhortación deliciosa»[36]. La nota de González de Salas lo define como «elegante imitación de Anacreonte». En efecto, Quevedo va construyendo una red de alusiones, no sólo a los textos centrales de la tradición temática de la fragilidad de la hermosura, que había recogido ya Herrera en sus *Anotaciones*, sino también al famoso soneto XXIII de Garcilaso, presente en alguna imagen, como la del cabello que «volaba libre por el cuello» (v. 12), que transparentan los versos 5-8: «... 'l cabello... / con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena»[37]. Pero, además, en esta silva-idilio Quevedo construye algunos conceptos, que parecen derivar de los epigramas de la *Antología griega* y de varios poemillas de las *Anacreontea*[38]:

¿Aguardas por ventura,
discreta y generosa Casilina,
a que la edad madura,
y el tiempo codicioso, que camina,
roben, groseros siempre en sus agravios,
oro a tus trenzas, perlas a tus labios? (vv. 1-6)

[34] Cit. por Rothberg, 1958, p. 176. La versión de Ausonio, de la que derivaría ofrece: «Lais anus Veneri speculum dico: dignum habeat se / aeterna aeternum forma ministerium, / at mihi nullus in hoc usus, quia cernere talem, / qualis sum, nolo, qualis eram, nequeo».

[35] *Cfr.* las notas explicativas en la antología anotada de Schwartz y Arellano, cit., pp. 138 y 747-48.

[36] Es el número 384 en las ediciones de Blecua.

[37] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Morros, 1995, p. 43.

[38] *Cfr.* Gallego Morell (ed.), 1972, pp. 371 y ss. Herrera ya citaba el poema atribuido a Ausonio, «Ver erat, et blando mordentia frigora sensu», poemas de Horacio y de varios petrarquistas italianos, además de unos versos de la tragedia *Hipólito* de Séneca, sobre la «fragilidad de la hermosura humana». Para una visión de conjunto, *cfr.* el clásico estudio de González de Escandón, 1938.

En esta incitación al gozo de la belleza y de la vida, el poeta-amante quevediano irá detectando ya el proceso de envejecimiento de Casilina en las marcas del paso del tiempo, personificado en el «padre Tiempo», que, como en otros conocidos poemas, ha dejado rastros de sus huellas «desiguales» en la cara de la amada (v. 16[39]). La contraposición juventud / belleza se hará explícita al carear «la rosa» de «color perfeto» de Casilina, joven, con la frente arrugada, y los cabellos canos, llegada ya la amada «a los umbrales de la muerte» (v. 50):

Entonces, pues, tu mano
facción no hallando digna de respeto
en tu semblante cano,
ni de la rosa aquel color perfeto,
se atreverá a tu frente ya arrugada,
y contra tus despojos será osada (vv. 37-42).

Era constitutivo de los poemas que recreaban el tópico que la descripción de la belleza presente se contrastara con la de la vejez, resultado generalmente de la inversión de las metáforas que homologaban el rostro y cabeza de la amada con flores o metales preciosos. Ya en algunos poemas amorosos, sin embargo, Quevedo lo rehace insistiendo en la visión de la vejez como verdadera venganza de los años y así lo hemos visto en el soneto 84, al que puede añadirse, asimismo, el 93 («Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura»[40]). No sería improbable, creo, que este desarrollo de la antítesis tradicional estuviera también conectado con algunos epigramas de la *Antología griega*, en los que aparecía combinado el motivo del *carpe diem* con acusaciones a figuras femeninas que se resistían a complacer al amante. La amenaza era siempre la misma: la rosa se transformará en fruta arrugada, el verano en invierno, la juventud en odiosa vejez, y así puede leerse en varios epigramas amatorios del libro V, en los que se enfatiza la descripción de la pérdida de la belleza, como el V, 21[41]:

21. ΡΟΥΦΙΝΟΥ
Οὐκ ἔλεγον, Προδίκη, "γηράσκομεν"; οὐ προεφώνουν·
"ἥξουσιν ταχέως αἱ διαλυσίφιλοι";
νῦν ῥυτίδες καὶ θρὶξ πολιὴ καὶ σῶμα ῥακῶδες,
καὶ στόμα τὰς προτέρας οὐκέτ' ἔχον χάριτας.
μή τις σοί, μετέωρε, προσέρχεται, ἢ κολακεύων 5
λίσσεται; ὡς δὲ τάφον νῦν σε παρερχόμεθα.

[39] *Cfr.* la nota de González de Salas: «Pintó la antigüedad con alas al Tiempo, y juntamente cojo y con muletas». Sobre la imagen del «Viejo cojitranco», como lo llama Quevedo en el soneto satírico 209 (Blecua, núm. 561), *cfr.* el conocido estudio de Panofsky, 1972, citado ya por Arellano, 1984, p. 441, en su anotación a este soneto.

[40] *Cfr.* Schwartz y Arellano, antología cit., pp. 146 y 149-50, respectivamente.

[41] *Cfr.*, por ejemplo, V, 12, 21, 23, 27, 62 y 72.

En los últimos versos de su silva-idilio, sin embargo, que son los que justifican la nota de González de Salas, la incitación al goce del presente reviste la forma que asumían en algunos poemas simposiásticos de las *Anacreónticas* y de la *Antología griega*, en los que el amante se entrega a los placeres del vino y del amor, para celebrar un presente feliz que el tiempo arrebatará inexorablemente. Así puede leerse el epigrama V, 72[42]:

72. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ
Τοῦτο βίος, τοῦτ' αὐτό. τρυφὴ βίος. ἔρρετ' ἀνῖαι·
ζωῆς ἀνθρώποις ὀλίγος χρόνος. ἄρτι Λύαιος,
ἄρτι χοροί, στέφανοί τε φιλανθέες, ἄρτι γυναῖκες·
σήμερον ἐσθλὰ πάθω· τὸ γὰρ αὔριον οὐδενὶ δῆλον.

Con imágenes paralelas, el amante quevediano dirá a su Casilina:

Coronemos con flores
el cuello, antes que llegue el negro día.
Mezclemos los amores
con la ambrosía mortal que la vid cría.
Y de los labios el aliento flaco
nos acuerde de Venus y de Baco (vv. 61-66).

Quevedo ha escogido para este último sexteto los mismos lexemas que aplicó a su traducción de la anacreóntica V (44), «τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἐρώτων», «Mezclemos con el vino diligentes», que también concluye con el pedido de que se corone a los amantes: «¿qué te detienes más, padre Lieo? / Coróname, premiando mi deseo», y así también en su traducción de una anacreóntica sobre la rosa, LIII (55), «Con el verano, padre de las flores, / juntemos de la rosa los loores», complementaria de la que citamos y en relación con la serie de poemas simposiásticos, que incitan a los placeres de Baco. Por tanto, su traducción de la oda V comenzaba[43]:

Mezclemos con el vino diligentes
la rosa dedicada a los amores,
y abrazando las frentes
con las hermosas hojas y colores
de la rosa, juguemos descuidados.

Estos juegos intertextuales con las *anacreontea* y la *Antología griega* le permiten ofrecer una variación del *carpe diem* en el idilio

[42] Otros relacionados, que describen la belleza de la mujer refiriendo a la rosa de su tez, son V, 35, 48, 81 y 136. Sobre la rosa, recuérdense las conocidas silvas de Francisco de Rioja, en *Poesías*, ed. López Bueno, 1984. Quevedo, por otra parte, traduce un fragmento de la novela *Leucipe y Clitofonte* de A. Statius, que versa también sobre la flor, en su *Anacreón castellano*, en *Obra poética*, IV, Madrid, 1981, p. 274.

[43] *Cfr. Anacreón castellano*, p. 273.

384, en el que la exhortación al goce del presente conduce menos a una reflexión sobre la inexorabilidad del tiempo que se desliza, de ribetes generalmente moralizantes, que a una aceptación de los placeres que el vino y el amor ofrecen en *loci amoeni*, en escenarios naturales, donde reinan las flores y es eterna primavera. Epigramas y anacreónticas compartían un universo semejante de motivos amorosos y estos entrecruzamientos se completan con otros que remiten a la poesía pastoril que, como ya indicó Candelas al estudiar las silvas amorosas de Quevedo, es también contexto imprescindible para entender idilios / silvas, y algunas canciones de nuestro autor.

En este sentido, resultan significativas las notas que Quevedo redactó para su *Anacreón castellano,* ya que nos ofrecen claves para entender las conexiones que un humanista del siglo XVII establecía entre los epigramas de la *Antología griega,* las *Anacreónticas* y la poesía pastoril. Quevedo había sido lector de algunos *Idilios* de Teócrito y estos, a la vez, le ofrecieron fuentes que imitar en sus propias creaciones. Su silva 399, «Farmaceutria o medicamentos enamorados», por ejemplo, de claro contexto pastoril, fue compuesta, ya había dicho González de Salas, en juegos de *contaminatio* del idilio 2 de Teócrito y de la égloga VIII de Virgilio[44]. Estas fuentes fueron, evidentemente, superpuestas a fragmentos de las anacreónticas. De esta conjunción nació su silva pastoril o égloga y así lo demuestra Quevedo en las notas explicativas del poema X, es decir, de la anacreóntica 11, en las ediciones modernas. En efecto, para contextualizar la venta de un retrato de Cupido hecho de cera, que presenta la anacreóntica, Quevedo se referirá a «los más principales ritos de los hechizos amatorios», es decir «la cera derretida en nombre de la cosa amada», a la que alude el texto griego. Como es bien sabido, el idilio de Teócrito se había convertido, aun en la Antigüedad, en un lugar común para representar estos ritos de magia erótica[45]. En efecto, la oda que comienza:

[44] Candelas, 1995; además, establece esta relación en su libro (Candelas, 1997, pp. 189 y ss.).

[45] *Anacreón castellano,* pp. 281-83: «Ingeniosamente dice que el amor más apacible y más blando, el cual representa en el de cera, es tal de tirano, que, abiertos los ojos de la razón, le da de balde quien le tiene, sin otro precio mayor que el de no tenerlo. Y aunque es verdad que parece sólo agudeza de sujeto decir Anacreón que le derritirá si no derrite a su dama y se la ablanda, tiene oculta significación. Y es así: que antiguamente, entre los más principales ritos de los hechizos amatorios, era el de la cera derretida en nombre de la cosa amada. Véase en la *Farmaceutria* de Teócrito en estas palabras: "Así como vencida de las llamas / se derrite esta cera, se derrita / Dafni en mi ardiente amor". Y Virgilio en la égloga que imitó de este idilio, aunque dejó otras cosas, este rito puso como principal, desta manera: "Como un mismo calor aquesta cera / ablanda, y este barro le endurece, / así con el amor suceda a Dafne"». Quevedo puede haber leído la cita traducida de Teócrito en la edición bilingüe de los *Idilios,* que he visto en la BNM: *THEOKRITOU SY- / rakousíou Eidyllia kaí Epigrámmata sozómetha. /*

Un Cupidillo en cera retratado,
blando sujeto a dios tan obstinado,
quise comprar, por ser obra curiosa;
y así le pregunté a quien le vendía
en cuánto me daría
del fiero dios la imagen ingeniosa

concluye recreando este motivo, que encontramos en el idilio teocriteo, y que imita Virgilio en su bucólica VIII y Horacio en el epodo XVII, vv. 76-78, citado este último por Quevedo en su comentario:

deja que lleve el ídolo a mi casa;
que ardiente fuego sin piedad me abrasa,
y si acaso no hace que mi dueño,
por quien mis ojos tristes quito al sueño,
que me quiera y admita,
y por mí se derrita,
yo te prometo que, por pena, al ciego
le haga yo que se derrita al fuego.

Si buscamos otras conexiones que establecer entre los epigramas de la *Antología griega* y el seudo-Anacreón, hallamos textos paralelos dedicados a describir la prisión del dios del amor, Eros-Cupido. Se trata de una inversión de la metáfora poética que homologaba la pasión a los grillos o cepos que inmovilizaban a un prisionero, y de los que éste no podía librarse[46]. De carcelero a prisionero, esta tradición se instaura, en la lírica grecolatina, como respuesta no exenta de ironía de las víctimas del amor. La anacreóntica XXX (19) está construida sobre este motivo:

Las Ninfas le hicieron
de coronas los lazos
a Cupido y de rosas
la cárcel le formaron.
Y para no ofenderle,
por ser un dios tan blando,
le dieron por prisiones
las galas del verano;
y preso desta suerte
a Licor le entregaron:
a Licor, por quien pudo

SIMMIOU RODIOU, / MOSJOU SYRAKOU / síou, / BIONOS SMYR- / náiou. / Theocriti, Simmie, Moschi, et Bionis. Ei- / dyllia et epigrammata quae supersunt, / cum Musae poëmatio: / omnia Graecolatina et exposita; *cfr.* p. 12, donde la versión latina de los versos que Quevedo cita reza: «et sicut illa crepat valde inflammata / Ut subito conflagrauit... / Ita etiam Delphidis caro in fiamma consumatur». Rosenmeyer, 1992, pp. 170-73, estudia las relaciones entre el idilio de Teócrito y el poema anacreóntico.

[46] Estudia estas metáforas elegíacas, que ya habían sido incorporadas al discurso petrarquista, Manero, 1990 y, para la poesía de Quevedo, 1992.

bramar Júpiter santo.
Al punto Citerea,
haciendo pregonarlo,
prometió ricos dones
por rescate y hallazgos.
Mas quien conoce al dueño
le aconsejó que en vano
procuraba librarle,
y verle rescatado,
si, aunque se viese libre
de tan dulce tirano,
hecho a servir, sería
por su gusto esclavo.

Se relata aquí la prisión de Eros; atado con guirnaldas, el carcelero de los amantes se ha convertido en esclavo de Licor y no acepta, por tanto, el rescate que hace pregonar Afrodita. El poema juega intertextualmente con una serie de epigramas del libro XVI de la *Antología*, que describen sus prisiones, tal como podía haber aparecido representado en estatuas de la época[47]:

197. ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ

Εἰς τὸ αὐτό

Τίς δὴ σὰς παλάμας πρὸς κίονα δῆσεν
ἀφύκτοις
ἄμμασι; τίς πυρὶ πῦρ, καὶ δόλον
εἷλε δόλῳ;
νήπιε, μὴ δὴ δάκρυ κατὰ γλυκεροῖο
προσώπου
βάλλε· σὺ γὰρ τέρπῃ δάκρυσιν
ἠϊθέων.

De la conjunción de la anacreóntica 19, de estos epigramas del libro XVI y de otros de Meleagro, construidos como invectivas a Eros en el libro V de la *Antología*, deben de haber surgido varios sonetos amorosos. Combinados, por ejemplo, con la *imitatio* de la égloga *Cupidus cruciatur* de Ausonio, y aun de subtextos petrarquescos, generaron, como traté de demostrar en otra ocasión, el soneto 130 del *Canta sola a Lisi*, cuyo primer cuarteto reza[48]:

Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres;
que servir a quien sirve es vil locura.
Esclavo eres de Lisi en prisión dura,
¿y que te sirva yo de esclavo quieres?

[47] Rosenmeyer, 1992, pp. 184 y ss. menciona los epigramas XVI, 195, 196, 197, 198, en los que celebra su esclavitud.

[48] Corresponde al número 468 en las ediciones de Blecua. *Cfr.* Schwartz, 1993. En este trabajo no había mencionado, lamentablemente, los epigramas sobre estatuas de Cupido ni había hecho referencia a las *Anacreónticas*.

La tradición petrarquista y su práctica de la composición de cancioneros dedicados a celebrar a una única amada se impuso, evidentemente, como modelo central de la poesía amorosa de Quevedo, cuyo subconjunto más significativo sea probablemente el *Canta sola a Lisi.* Sin embargo, no falta algún poema en el que Quevedo se hace eco de otra vertiente en el tratamiento de la pasión. Me refiero a la construcción de la voz de un poeta amante que dice penar «en dos amores dividido», que dice sufrir en la elección. Quevedo nos ha legado dos sonetos complementarios que desarrollan el motivo de los dos amores, y a ellos he dedicado ya un trabajo al que remito[49]. Los tercetos del primer poema, que plantean, en el plano teórico, esta propuesta declaran, pues, el problema:

Amor, que no es potencia solamente,
sino la omnipotencia padecida
de cuanto sobre el suelo vive y siente,

¿por qué con dos incendios una vida
no podrá fulminar su luz ardiente,
en dos diversos astros encendida?

En una de las pocas notas extensas de la *princeps*, González de Salas va sugiriendo varios antecedentes de este motivo, entre los que se refiere a dos epigramas de la *Antología griega* que Quevedo, en efecto, leyó y que además pudo aprovechar a través de uno de sus intermediarios en el proceso de transmisión del mismo: la *Apología* de Apuleyo. Se trata de dos textos del libro XII, la *Musa puerilis*, que Quevedo, como otros de sus contemporáneos, trasladó a un sujeto amante heterosexual. Así en XII, 88, una voz afirma que dos amores han descendido como una tempestad sobre el amante y lo consumen; concluye rogando a su amigo, Eumachus, que lo divida en dos mitades, para así satisfacer una y otra pasión. En XII, 91, también se dice que un doble amor quema el corazón del amante, para lo que no encuentra solución, sino en su holocausto. Como hemos ya visto, por tanto, aunque sean varias las fuentes manipuladas en estos sonetos, que incluyen fragmentos de Ovidio y otros poetas, las citas de estos epigramas demuestran que la influencia de la *Antología griega* estuvo muy extendida entre los autores cultos de los siglos áureos.

Finalmente, y sin pretensión de exhaustividad, ya que no he agotado el examen de toda la poesía de Quevedo, me gustaría recordar aún su versión de dos anacreónticas, también paralelas a epigramas de la *Antología griega*, que contienen pedidos a pintores de que retraten al amado del poeta, Batilo. Se trata del poema

[49] Son los sonetos 90 y 91, en Schwartz y Arellano, cit., pp. 144-47 y corresponden a los núms. 329-330 de las ediciones de Blecua. *Cfr.* Schwartz, 1993, p. 317.

XXII «A la sombra de Batilo» (18, 10-17) y el XXIX (17): «A Batilo mi querido / retrata de esta manera». La «oda» XXVIII, en cambio, se refiere a un retrato de mujer: «Retrata, diestro pintor» (16). El recuerdo de este último se hace presente en la lectura del madrigal 155 (Blecua, núm. 507) de *Canta sola a Lisi*, por ejemplo, que describe un retrato de Lisi en mármol, aunque su fuente inmediata es, sin embargo, un poema de Luigi Groto:

Un famoso escultor, Lisis esquiva,
en una piedra te ha imitado viva,
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la Naturaleza en figurarte;
pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado.

También relacionado con la cuestión de la representación de la belleza en otros medios artísticos –pintura o escultura– está el soneto 86 (Blecua, núm. 307), del que citaré el primer cuarteto, y que parece también remitir a los epigramas descriptivos de estatuas y cuadros del libro XVI de la *Antología*:

Si quien ha de pintaros ha de veros,
y no es posible sin cegar miraros,
¿quién será poderoso a retrataros,
sin ofender su vista y ofenderos?

Muy estudiados han sido ya estos juegos de imitación compuesta, en los que un poeta iba superponiendo recreaciones de textos griegos y latinos, italianos y españoles, hasta producir un efecto de *mise en abîme* que puede desconcertar a los lectores actuales y así lo demuestran algunos de los ejemplos ya comentados.

La búsqueda de fuentes, sin embargo, ha dejado de ser, para muchos de nosotros, búsqueda de las *causas* de un poema. Las fuentes no explican, *per se*, la poesía de Quevedo, cuyo valor e interés residen en el particular proceso retórico por el que fueron transformadas en un nuevo y original enunciado. El hallazgo de nuevas relaciones abre, en cambio, las puertas a la reconstrucción de las lecturas de nuestro autor, lecturas que iluminan su escritura y que nos permiten acercarnos al imaginario de un humanista, político y pensador que, como otros de sus contemporáneos, escribió poesía en todos y cada uno de sus momentos de *ocio reflexivo*, para legarnos, en más de ochocientas cincuenta composiciones, todo un universo de preocupaciones intelectuales, que se hicieron elocuente sentir en rimas y conceptos.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española,* Madrid, Gredos, 1976, pp. 494-580.

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

Asensio, E., «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 9-48.

Bénichou-Roubaud, S., «Quevedo helenista (El *Anacreón castellano*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 14, 1960, pp. 51-72.

Candelas, M. Á., «"¡Qué de robos han visto del invierno!": ¿una égloga de Quevedo?», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO,* Pamplona, GRISO-LEMSO, 1995, tomo I, pp. 267-74.

Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.

Carreira, A., «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en M. C. Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* vol. I, Barcelona, PPU, 1989, pp. 121-35.

Castanien, D. G., «Quevedo's *Anacreón castellano*», *Studies in Philology,* 55, 1958, pp. 568-75.

Chevalier, M., «Le gentilhomme et le galant. A propos de Quevedo et de Lope», *Bulletin Hispanique,* 88, 1986, pp. 6-46.

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Crosby, J. O., «Quevedo, the *Greek Anthology,* and Horace», *Romance Philology,* 19, 1956, pp. 435-49, recopilado en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 269-86.

Egido, A., «La silva en la poesía andaluza del Barroco», en *Silva de Andalucía (estudios sobre poesía barroca),* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1991, pp. 7-85.

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

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

Gogol, Nikolai, *The Diary of a Madman [The Nose] and Other Stories,* New York, Signet, 1960.

González de Escandón, B., *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española,* Barcelona, Universidad, 1938.

Gregores, E., «El humanismo de Quevedo», *Anales de Filología Clásica,* 6, 1953-1954, pp. 91-105.

Hutton, J., *The Greek Anthology in Italy to the year 1800,* Ithaca, Cornell, 1935.

Jauralde Pou, P., «Las silvas de Quevedo», en B. López Bueno (ed.), *La silva,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-80.

Lida, M. R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica,* 1, 1939, pp. 369-75.

Lida, M. R., reseña al libro de Gilbert Highet, reproducida en *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975, pp. 378-79.

Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1958.

López Bueno, B. (ed.), *La silva,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
Manero, M. P., «Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón*, 56, 1992, pp. 21-39.
Marasso, A., «La *Antología Griega* en España», *Humanidades* (La Plata), 24, 1934, pp. 11-18.
Menéndez Pelayo, M., *Bibliografía hispanolatina clásica*, Madrid, 1902.
O'Brien, J., *Anacreon Redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth Century France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
Panofsky, E., «El Padre Tiempo», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
Paton, W. R., *The Greek Anthology*, Harvard-London, 1993, 4 vols.
Periñán, B., *Poeta ludens*, Pisa, Giardini, 1979.
Quevedo, Francisco de, *Prosa*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1968.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. de A. Rey, Madrid, Editorial Támesis, 1992.
Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
Rioja, Francisco de, *Poesías*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.
Rosenmeyer, P., *The poetics of imitation. Anacreón and the anacreontic tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
Rothberg, I., «Hurtado de Mendoza and the Greek Epigrams», *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 171-87.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
Schwartz, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1987.
Schwartz, L., «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso*, *Erato*, XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 303-20.
Schwartz, L., «Hermenéutica filológica y crítica literaria; a propósito de un soneto amoroso de Quevedo (468)», *Glosa*, 4, 1993, pp. 167-87.
Schwartz, L., «Figuras del Orco y el infierno interior en Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes* (Anejos de *Criticón*, 1), vol. III, Toulouse, PUM, 1994, pp. 1079-87.
Schwartz, L., «Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita», en J. M. Díez Borque (dir.), *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 149-67.
Schwartz, L., «*Las preciosas alhajas de los entendidos*: un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 213-30.
Schwartz, L., «Catálogos de amores: variaciones de un motivo poético grecolatino», en prensa en las *Actas del III Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas* (Buenos Aires).
Schwartz, L., «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica española en el siglo XVII», en prensa.

Schwartz, L., «Las *Anacreónticas* en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa», en prensa.
Simón Díaz, J., «El helenismo de Quevedo y varias cuestiones más», *Revista de Bibliografía Nacional*, 6, 1945, pp. 87-118.