

Quevedo: Ingenio y erudición clásica

Quevedo: wit and classical erudition

IGNACIO ARELLANO (GRISO, Universidad de Navarra — España)¹

Abstract: This article focus on the processes through which Quevedo reshapes the classical models he adopts as the primary matter of imitation and that he integrates in an intricate web organised by wit (*agudeza*) and the concepts pertaining to the modalities studied by Gracián in his treatise on *Agudeza y Arte de Ingenio*. Some exemplary cases of imitation of classical texts are commented upon, with a special emphasis on their ingenious elaboration.

Keywords: Quevedo, Greek and Latin classics; wit; intertextuality; erudition.g

Imitación de los clásicos y agudeza

En otra oportunidad² abordaba el tratamiento de los textos greco-latinos en el Siglo de Oro desde la perspectiva de la imitación emuladora y los mecanismos del ingenio. Pretendo continuar esta vía observando en particular algunos textos de Quevedo, que a mi juicio representan un modelo significativo —necesariamente incompleto y parcial— de su reescritura de los clásicos.

Resulta evidente la densidad de motivos clásicos en la obra quevediana, aspecto repetidamente atendido por los estudiosos³. Ya el primer editor de su poesía, José González de Salas, subraya como rasgo esencial de su técnica poética el dominio de los clásicos —y modernos— y su habilidad en la imitación:

Texto recibido el 10.04.2013 y aceptado para publicación el 08.07.2013.

¹ iarellano@unav.es.

² ARELLANO (2011). Para más referencias bibliográficas generales sobre adaptaciones de los clásicos grecolatinos en el Siglo de Oro remito a este trabajo. Ahora tomo de él algunas líneas introductorias antes de observar los enfoques de Quevedo. Eludo repetir en cambio, referencias bibliográficas y algunos ejemplos interesantes de adaptaciones quevedianas que ya comenté en el citado estudio.

³ Remito, solo como selección aproximada, a ALONSO (1952); ARELLANO (2003); BLANCO (1986); CANDELAS, (1999) (2003); CRISTÓBAL (1987); CROSBY (1978); LIDA (1939); LÓPEZ EIRE (2010); LÓPEZ GUTIÉRREZ (2007); MOYA DEL BAÑO (2005) (2006a) (2006b) (2006c) (2008); SÁNCHEZ ALONSO (1924); SCHALK (1959); SCHWARTZ, (1977) (1999) (2006); VARELA GESTOSO (1999). Etc.

*No conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos y franceses, de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones*⁴

Lo reiteran estudiosos modernos como Moya del Baño⁵, que escribe, por ejemplo:

Quevedo es, como se reconoce unánimemente, uno de esos grandes autores en cuya obra Grecia y Roma —las dos y por igual— ostentan una rica, profunda y multiforme presencia.

O, en otro lugar:

*el conocimiento de los autores clásicos por parte de Quevedo es verdaderamente profundo; los leía, los entendía, “dialogaba” con ellos y los recreaba o hacía suyas sus palabras*⁶.

Marcial, Juvenal, Anacreonte, Propertio, Horacio, Virgilio, Persio, Séneca, y otros muchos nutren las obras de Quevedo. Crosby⁷ señala la suerte que tuvo Quevedo por el hecho de que su editor no solo fuese amigo personal, sino un humanista erudito “capaz de enriquecer su edición con numerosas notas sobre la procedencia de ideas, imágenes y citas”, y Lía Schwartz describe el método de fabricación de estas erudiciones de los poetas del Siglo de Oro⁸:

Desde niños también se habrían acostumbrado a preparar sus codices excerptorii o cartapacios en los que irían apuntando aquellas frases o párrafos que les gustaban, que les parecían significativos o en los que habrían visto cifrados una idea, un exemplum, un motivo atractivo, una figura de estilo que consideraban dignos de imitación. Recordemos que Gracián y otros educadores del siglo XVII recomendaban su uso al alumno aventajado y al futuro escritor. En estos cartapacios se iba construyendo un universo verbal de citas al que se recurriría para componer un poema o un escrito en prosa; otras citas procedían de repertorios impresos, de los Adagia de Erasmo a los Calepinos y diccionarios barrocos en los que se habían transmitido las palabras de los antiguos.

⁴ Previsiones al lector de *El Parnaso español*.

⁵ MOYA DEL BAÑO (2006b) 345. En p. 363 da Moya del Baño una lista de autores clásicos que aparecen en los textos de Quevedo de cerca de 70 nombres que no hace al caso recoger ahora.

⁶ MOYA DEL BAÑO (2005) 159.

⁷ CROSBY (1978) 269.

⁸ SCHWARTZ (2006) 14.

Adaptando a su examen de algunos epigramas quevedianos Candelas Colodrón⁹ distingue algunos mecanismos y categorías de la imitación clásica: a) recreación e imitación de ideas b) apropiación de algunos motivos como complemento de una idea, desarrollo por analogía de otros motivos, a partir de las indicaciones del modelo y c) huellas de tipo formal sobre la base del conceptismo. Otros estudios como el dedicado por Rosenmeyer¹⁰ a Anacreonte examina modos y formas de imitación de los antiguos en el Renacimiento y Barroco.

Pero muchas observaciones que se han hecho sobre la adaptación de los clásicos en el Siglo de Oro pasan por alto¹¹ un aspecto fundamental, que es precisamente el que ahora me interesa, es decir, los mecanismos artísticos de adaptación de esas ideas, imágenes o citas.

Crosby, al ponderar la tarea de González de Salas, no repara en ciertas pistas importantes. En efecto, el editor abunda en alusiones al ingenio del poeta en su manejo de los clásicos:

Este soneto refingió después casi todo con mucho espíritu [‘agudeza’¹²]....
(núm. 28)

Con agudeza se vale del sujeto de Faetón... (núm. 62)

Muestra por extraño y ingenioso camino que es dicha no ser poderoso (epígrafe del núm. 73)

Significalo con mucho espíritu en una elegante execración... (núm. 89)

Está tomado ingeniosamente el argumento de este soneto de la costumbre antigua... (nota al núm. 304)

⁹ CANDELAS COLODRÓN (1999) 64.

¹⁰ ROSENMEYER (1992).

¹¹ SCHWARTZ [(1999) 299, indica que la recepción quevediana de los clásicos “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 elegiacos romanos, Ovidio y Propercio, proverbializados como *inscriptio* de emblemas”, pero no percibe realmente cuál es el gran “discurso” que funciona como herramienta de integración de los clásicos en la literatura aurisecular, especialmente en Quevedo, esto es, la estética de la agudeza.

¹² Ver, por ejemplo, en el *Tesoro* de Covarrubias, *apoftegma*. Los números de los poemas corresponden a la edición de Blecua, *Poesía original* de Quevedo.

Este pues, que en la verdad defecto es de los idiomas [se refiere a los equívocos y ambigüedades], da ocasión muchas veces a conceptos de suma gracia y agudeza, y en ellos nuestro poeta logró primores singulares, que infaliblemente si no se admitiesen en estos donairosos escritos, casi sería extinguirles la mayor parte, y más viva, con que se excitan y sazonan (González de Salas, Preliminares de la musa Talía en El Parnaso español).

Lo que en esta ocasión intento, pues, no es constatar la frecuencia de las imitaciones o la proliferación de temas, motivos y vocablos de Quevedo coincidentes con los clásicos¹³, sino comentar algunos casos (unos pocos de los posibles) que manifiestan su construcción de los *conceptos*, según explica Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*¹⁴.

Lázaro Carreter¹⁵ ha caracterizado con exactitud el método creador del conceptismo, cuya base radica en el establecimiento de relaciones:

El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático ha de ir tejiendo una red de conexiones [...] Se trata [...] de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas.

Método que Gracián (discurso II de su *Agudeza y Arte de ingenio*) compendia en su famosa definición de concepto “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”¹⁶.

¹³ Como hizo SÁNCHEZ ALONSO (1924) y en cierta medida muchos de los críticos posteriores.

¹⁴ GRACIÁN, *Agudeza y Arte de Ingenio*. En II, p. 62 trata de la agudeza “por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad”, especialmente pertinente para mis intereses. BLANCO (1986) analiza diversos modos de acomodación que hacen de la cita de un lugar antiguo un verdadero concepto. No entraré ahora en las diversas categorías de adaptaciones y otros aspectos, limitándome a comentar ejemplos concretos que permitirán percibir, creo, las fórmulas de las reescrituras quevedianas. Ver ARELLANO (2011) para otros comentarios. Ahí se examinan adaptaciones microtextuales y macrotextuales, traducciones, suavizaciones, actualizaciones, el papel del género como guía de la adaptación, etc.

¹⁵ LÁZARO CARRETER (1966) 15.

¹⁶ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 55.

El ámbito de semejante definición engloba a muchas figuras retóricas tradicionales, como la comparación, metáfora o alegoría: lo que erige a estas figuras en agudezas propiamente dichas es otro rasgo esencial en la concepción gracianesca: la dificultad¹⁷, que constituye el alma del concepto, y sobre la cual insiste repetidamente¹⁸: “cuando esta correspondencia está recóndita, y que es menester discurrir para observarla, es más sutil cuando más cuesta” (discurso IV); “cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto” (disc. VI); “son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte, por materia sobre que echar el esmalte de su artificio” (disc. XX), etc.

La definición citada de concepto evidencia sólo que el fundamento del artificio conceptista es una “correspondencia genérica”¹⁹ perteneciente al campo del entendimiento, ya que conecta mentalmente realidades distintas. La índole y extensión de estas realidades puede ser muy variada: hay que acudir a la minuciosa clasificación de la *Agudeza* para observar los numerosos modos en que se concreta el concepto.

Reduciendo a sus líneas maestras (y en orden a mis objetivos en este trabajo) la exposición de Gracián, se halla una primera distinción entre agudeza de concepto “que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras”²⁰ y agudeza verbal “que consiste más en la palabra”²¹. Dentro de la agudeza conceptual pueden establecerse nuevas divisiones según el tipo de relación (positiva o negativa) entre los correlatos, y según la categoría de

¹⁷ Puede ser cuestión de grado, mera intensificación o desmesura de la base de relación: una metáfora conceptista puede consistir meramente en una metáfora violenta, en un extremo. Los tropos son, en general, un “segundo grado cero” sobre el que la expresión conceptuosa necesita desviarse por segunda vez hasta llegar a lo artificioso admirable, como indica PERIÑÁN (1977) 72-73.

¹⁸ Ver GRACIÁN, *Agudeza*, I, 66, 96, 124 y 204.

¹⁹ Pocas líneas más abajo de la definición escribe “esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos” (GRACIÁN, *Agudeza*, I, 56).

²⁰ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 58.

²¹ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 58.

éstos. Puesto que casi toda la agudeza se reduce a proporciones e improporciones del discurso²², habrá que distinguir:

1. agudeza de correspondencia y conformidad entre los correlatos
y
2. agudeza de contrariedad o discordancia entre los extremos del concepto.

Según la categoría de los correlatos se obtiene para la agudeza de conformidad:

1.1. agudeza de proporción: la que establece correspondencia entre un sujeto y sus adyacentes propios, como son las causas, efectos, atributos, calidades, y cualquier tipo de circunstancias²³,

1.2. agudeza de semejanza, en la que se carea el sujeto “no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos, sino algunos, o los más principales”²⁴.

El grupo segundo, de agudeza por discordancia u oposición entre los extremos del concepto integra todos los tipos y variedades de contrastes y antítesis, tanto si se establecen entre el sujeto y sus adyacentes, como si se establecen entre dos objetos distintos: “esta ingeniosa disonancia no sólo se funda entre el sujeto y sus adyacentes propios, sino también con cualquier otro extrínseco término con quien diga relación”²⁵.

Hay otros muchos tipos de agudeza conceptual que no se incluyen estrictamente en estas casillas: la agudeza por exageración²⁶ y la alusión²⁷ —

²² GRACIÁN, *Agudeza*, I, 88. Para las clasificaciones es importante el discurso III, *Agudeza*, I, 59-60 especialmente.

²³ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 64-74 para este tipo y sus variantes.

²⁴ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 114. Ver todo el discurso IX. Puede concretarse en muchas maneras: *símil*, *metáfora*, *alegoría*... LÁZARO CARRETER (1966) 11-59, repasa las fundamentales.

²⁵ GRACIÁN, *Agudeza*, I, 80. Ver los discursos V, VIII, XIII, XVI y XVII para los diversos tipos de improporciones, disonancias, desemejanzas, contrariedades y disparidades.

²⁶ Discurso XIX.

²⁷ Discurso XLIX.

un tipo peculiar de correspondencia— son las más útiles para el estudio de la poesía quevediana.

La agudeza verbal, que analiza Gracián en el discurso XXXI y siguientes, tiene como representantes básicos, entre otros, la paronomasia (juego con dos significantes muy parecidos), dilogía (significante con dos significados simultáneos) y ceugma dilógico, antanaclasis (repetición de un significante con un significado distintos cada vez), polípote (juego con las formas flexivas de una palabra) y derivación (juego con palabras de la misma familia léxica), disociación (división de una palabra para que en gendre otras nuevas), calambur (formación de una palabra con elementos contextuales) y retruécano (contraposición de dos sintagmas formados por elementos muy parecidos pero que ofrecen un significado muy diferente).

Ejemplos y técnicas conceptistas en la imitación quevediana

Sin dar mayores precisiones, González de Salas anota para el soneto 520 (“Túmulo de la mujer de un avaro que vivió libremente donde hizo esculpir un perro de mármol llamado ‘Leal’”) que es imitación de un “epigrama antiguo”:

*Yacen en esta rica sepultura
Lidio con su mujer Helvidia Pada,
y por tenerla solo, aunque enterrada,
al cielo agradeció su desventura.
Mandó guardar en esta piedra dura 5
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, 10
ironía de mármol a su fama.
Ladró al ladrón, pero calló al amante;
así agradó a su amo y a su ama:
no le pises, que muerde, caminante.*

Fernando Plata²⁸ ha puntualizado con mucha sindéresis los principales detalles de esta imitación, que no solo es de epigramas o epitafios antiguos, sino también de otros más modernos de du Bellay o Lasca:

²⁸ PLATA (1999) 241.

González de Salas dice que la fuente es un “epigramma antiguo”; Lida señala la fuente para los versos 12-13, referidos al perro, “ladró al ladrón, pero calló al amante; / así agradó a su amo y a su ama”: es un epitafio latino de Joachim du Bellay, *Poemata* (1558): “*Latratu fures excepi, mutus amantes / sic placui domino, sic placui dominae*”. Sin embargo, obsérvese que en Quevedo hay una paronomasia, “ladró al ladrón”, que no está en el texto latino: “*latratu fures excepi*”; naturalmente, podemos pensar que Quevedo mejora, o apura de algún modo, la conceptuosidad del modelo. O que tuvo algún otro. Se ha señalado su relación con una redondilla de Góngora de 1621 que traduce el epitafio de du Bellay: “*A los ladrones ladré, / al amante enmudecí: / a mi amo agradé así, / así a mi ama agradé*”; como no se sabe la fecha de composición del soneto de Quevedo, no es fácil determinar si ha habido imitación de Quevedo a Góngora o viceversa. Hay, sin embargo, una tercera posibilidad que nos ofrece un texto no tenido en cuenta hasta ahora: este epitafio del Lasca de mediados del siglo XVI: “*Latrai a’ ladri, ed agli amanti tacqui; / sí che a messere ed a madonna piacquí*”; el epitafio podría haber inspirado a du Bellay, ya que en ambos es la voz del perro la que habla desde su tumba; o podría ser traducción del texto latino. En todo caso lo que nos interesa es que ahí está ya la paronomasia...

Pero lo que añade Quevedo no es únicamente la paronomasia, que de todos modos es un detalle significativo, aunque podría atribuirse a esas fuentes que indica Plata. Añade además: a) una ponderación misteriosa²⁹ “al cielo agradeció su desventura” (¿cómo se puede agradecer una desgracia?), que se explica por la infidelidad de la mujer; b) en vv. 5-6 la contraposición de la ‘dureza’ de la lápida a la ‘blandura’ de la tal Helvidia (alusión a su flaqueza amorosa) junto al polípote *guardar/guardada* y la disposición simétrica en quiasmo para expresar la contrariedad de los correlatos, y la dilogía en *blanda*, aparentemente contrapuesta en su sentido material con la dureza de la piedra, pero alusiva en realidad a su conducta lasciva³⁰; c) la disonancia entre el nombre del perro y su conducta, con juego onomástico de agudeza de improporción (establecida aquí entre un sujeto y sus adyacentes, en este caso el nombre), ya que *Leal* era nombre usual para

²⁹ Usaré en lo que sigue terminología de Gracián. Para una sucinta presentación de las principales formas de agudeza, además de a los trabajos citados remito a ARELLANO (1998) y (2003). La ponderación misteriosa consiste en “levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto [...] y después [...] buscar una razón sutil [...] que la satisfaga” (GRACIÁN, *Agudeza*, I, 89 y 96).

³⁰ “Algunas veces blando significa ser tierno de corazón, afeminado y vencido del apetito carnal” (COVARRUBIAS).

perro, emblema de fidelidad³¹, aquí desmentida; d) nueva disparidad entre la *pedra* —símbolo de firmeza— de la estatua canina y la *inconstancia* del tálamo de Helvidia, etc.

Todo el texto prolifera en correspondencias, a menudo en relación negativa de disonancia³², que denuncian satíricamente la falsedad de las apariencias, la hipocresía de los mensajes superficiales o la verdad profunda de un hecho o circunstancia.

De modo semejante en otro soneto (núm. 41 “Próvida dio Campania al gran Pompeo / piadosas si molestas calenturas”), adapta la fuente de Juvenal (sátira 10)³³. Alude a que era mejor para Pompeyo sufrir de calenturas que morir decapitado en su guerra contra César. Transforma el sintagma de Juvenal “*febres optandas*” ‘fiebres que debiera haber deseado’, introduciendo el adjetivo *piadosas* ‘benignas, blandas, benévolas’, que intensifica con el oxímoron la extrañeza (ponderación misteriosa), que debe interpretarse en clave moral y por alusión a la historia del personaje, Pompeyo, que estaba más seguro con su enfermedad que con su salud y ambiciones que lo llevaron a la caída y la muerte.

En registro más burlesco es ilustrativa la comparación de las arrugas de las viejas con la corteza del queso que inserta Quevedo en su soneto 523 “A una fea y espantadiza de ratones”. En los satíricos latinos era tópico el motivo de las arrugas, expresado de forma directa o por medio de

³¹ “Animal conocido y familiar, símbolo de fidelidad y de reconocimiento a los mendrugos de pan que le echa su amo. Desta materia hay libros enteros escritos, con casos muy particulares” (COVARRUBIAS, s. v. *perro*). El emblema 191 de Alciato, por ejemplo, dedicado a la fidelidad matrimonial representa una pareja con un perro jugando a sus pies. Perro en tumba, emblema de la amistad y fidelidad, hay en los *Emblemas morales* de Covarrubias Horozco. Ver BERNAT Y CULL (1999) núms. 855, 1307.

³² Vuelvo a remitir a GRACIÁN, *Agudeza*, discursos V, VIII, XIII, XVI y XVII para los diversos tipos de improporciones, disonancias, desemejanzas, contrariedades y disparidades.

³³ Quevedo mismo, en el *Marco Bruto*, donde vuelve a glosar este texto de Juvenal, traduce: “Diole Campania calenturas que debiera haber deseado; mas vencieron los ruegos de las ciudades y los votos públicos...” (“*Prouida Pompeio dederat Campania febres / optandas, sed multae urbes et publica uota / uicerunt. Igitur Fortuna ipsius et urbis / seruatum uicto caput abstulit*”, 10, 283-286). Ver la ed. de Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, 145.

metáforas³⁴, una variación de las cuales es esta quevediana de la corteza del queso, con las marcas de la encella. Sin embargo, la construcción ingeniosa del poema no se limita a esta variación metafórica sobre objetos arrugados, como se verá:

*¿Lo que al ratón tocaba si te viera
haces con el ratón, cuando, espantada,
huyes y gritas, siendo, bien mirada,
en limpieza y en trampas ratonera?
Juzgara quien huyendo de él te viera, 5
eras de queso añejo fabricada,
y con razón, que estás tan arrugada
que pareces al queso por de fuera.*

El eje del soneto es doble: el miedo a los ratones y la comparación de la tez arrugada con el queso. Ambos motivos se relacionan por medio de una red de correspondencias, alusiones, contrariedades, proporciones, ponderaciones misteriosas, etc., que componen un excelente ejemplo de lo que llama Gracián agudeza mixta³⁵.

La apertura del soneto funde una agudeza de semejanza con la ponderación misteriosa que implica: si la vieja es una ratonera en limpieza y trampas (metáfora o semejanza que integra una dilogía entre los sentidos literal y figurado de *ratonera* y *trampa*³⁶, lo lógico sería que los ratones

³⁴ OVIDIO, *Amores*, elegía 1.8, vv. 45, 112, hablando de una vieja alcahueta menciona las arrugas que surcan su frente “frontis rugas”; HORACIO, *épodo* 8 contra una vieja impúdica que tiene los dientes negros y la frente con las arrugas de la vejez, 3-4 “cum sit tibi dens ater et rugis vetus / frontem senectus exaret”, MARCIAL, *epigrama* 3.93.5 “rugosiorum cum geras stola frontem...” ‘aun cuando tengas más arrugada que la estola la frente’, etc., Ver sobre este motivo en los satíricos clásicos SCHWARTZ (1978), con muchos más ejemplos. No aporta ejemplos del queso en la poesía clásica, pero sí de otras imágenes paralelas para las arrugas de las viejas (tierra arada, manzana arrugada, cara de mono, etc.). En p. 40 solo comenta a propósito de este soneto que “la elección de la metáfora queso se justifica y explota por la relación con los ratones”.

³⁵ “Monstro del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones” (GRACIÁN, *Agudeza*, I, 61).

³⁶ La ratonera es una trampa para los roedores; la vieja está llena de trampas ‘engaños y falsedades’; *trampa* ‘artificio para cazar’ y ‘ardid para burlar o perjudicar a alguien’; *ratonera* ‘trampa para coger ratones’ y ‘engaño’; *caer en la ratonera* ‘caer en un engaño’ (DRAE).

huyeran de semejante “ratonera”, por lo cual es un misterio el hecho de que sea ella la fugitiva. El miedo de la vieja a los ratones tiene dos explicaciones: la primera consiste en una alusión implícita, seguramente muy asequible a un lector del Siglo de Oro, pero más recóndita para el actual, pues en la literatura de la época el miedo a los ratones funcionaba como signo codificado de pretensiones juveniles, lo que llamaban “una damería” o melindre³⁷ propio de jóvenes hermosas: se trata por tanto, en Quevedo, de una denuncia satírica de la hipocresía de la vieja que pretende pasar por niña (tema favorito de la poesía quevediana). Recordaré solo el pasaje de los *Sueños*³⁸:

El otro día llevé yo una de setenta años [...] y con tener ya amortajadas las sienes con la sábana blanca de sus canas y arada la frente, huía de los ratones y traía galas...

La segunda solución a la ponderación misteriosa inicial la ofrece el mismo locutor en el segundo cuarteto: ‘se puede comprender, en efecto, que seas tú la que huyas del ratón —a pesar de que seas ratonera y el ratón debiera huir de ti— porque te pareces al queso, y a los ratones les gusta el queso’. La agudeza de semejanza visual (cara arrugada=corteza de queso) se complica con la de proporción entre la metáfora elegida (‘corteza de queso’) y la circunstancia en que se sitúa la protagonista (‘huida del ratón’).

Algunos casos de la *Antología griega*

Una fuente muy conocida de Quevedo es la *Antología griega*, asunto al que Crosby dedica un trabajo específico (1978 [1966])³⁹, y que ya había sido tratado por estudios precedentes como el de Lida de Malkiel (1939) o Dámaso Alonso (1952).

³⁷ Ver SERRANO DE PAZ, *Comentarios a Góngora* [cit. por ALONSO (1960) 281-282, n. 6]: “en las ciudades es damería el huir de un ratón, dar gritos al ver una lagartija, temores propios de damas, y que no se tiene por tal la que no los tiene”.

³⁸ Edición de Arellano, 166. Más textos pertinentes en las notas al soneto en ARELLANO (2003).

³⁹ Para esta recopilación de epigramas y otros poemas, transmitidos sobre todo en las versiones de la *Antología Planudea* (compilada por Maximo Planudes en 1301, versión manejada por los poetas del Siglo de Oro) y la llamada *Antología palatina*, remitiré solo al documentado trabajo de LÓPEZ POZA (2005), donde se hallarán los datos necesarios y más referencias bibliográficas. Ver también PATON (1993).

que se precian, cercados de tudescos, 10
de dar la vida y dispensar las Parcas.
Pues en el tribunal de sus greguescos,
con aflojar y comprimir las arcas,
cualquier culo lo hace con dos cuescos.

Crosby confirma la fuente en el epigrama 395 de Nicarchus, según un texto basado en la versión de Planudes (en donde el poema en cuestión se halla en el libro II, sección 44, sobre la flatulencia). El estudioso investiga el tipo de edición y la traducción latina exacta que pudo usar Quevedo (la de Tomás Moro) y aporta una serie de datos bibliográficos, pero no alcanza a percibir el modelo de reescritura, al juzgar que

En términos de originalidad artística Quevedo abandona la forma concisa del epigrama con esa falta de ornamentación y esa velocidad de la que deriva gran parte de la fuerza poética [...] Vierte Quevedo en un soneto una profusión de imágenes ornamentales, superfluas si se mide por el patrón de la lógica y la razón, pero con todo muy poéticas y pintorescas: “ruiseñor de los putos” [...] ha olvidado lo más importante del epigrama —que la flatulencia es tan poderosa como un rey— para equipararse él mismo a los reyes por medio de la flatulencia, expresando crudamente el tema de que todos los hombres son iguales y que también los reyes son humanos⁴²

Dejando aparte la incomprensión general del soneto (pues mantiene ciertamente el tema del poder de la ventosidad y el locutor no se equipara a los reyes por medio de la flatulencia ni trata el tema de la igualdad de todos los hombres), lo que no ve Crosby es por qué vía busca Quevedo la originalidad artística, que no es otra que la del ingenio, lo cual hace impertinente calificar de “superfluas” algunas imágenes o de “poéticas y pintorescas” otras.

El primer verso establece una primera agudeza de discordancia, pues es la boca y no el ojo, a quien corresponde emitir la voz. El trueque sorprendente de los órganos instauro un misterio que se resuelve acudiendo a la dilogía alusiva, interpretando *ojo* como ‘ano’. No estoy seguro de poder llamar “poética” a la metáfora siguiente (“ruiseñor de los putos”), por el motivo lírico del *ruiseñor*, pues lo que hace Quevedo es proponer una nueva agudeza de disonancia, con el choque entre las connotaciones del *ruiseñor* y las de su complemento preposicional, alusivo a la atracción sodomítica,

⁴² CROSBY (1978) 273-274.

contrariedad que destruye el sentido tópico del motivo⁴³. En *Preste Juan* hay una alusión al mítico emperador de los abisinios, emblema de la riqueza y el poder; en *labio acedo* una metáfora con agudeza de contrariedad basada en el topos del mundo al revés, ya que este labio se sitúa en la inversión de la cara (es decir, el trasero, tipo de inversión carnavalesca bien estudiada por Bajtín). El resto del soneto, contra lo que dice Crosby, establece a la vez una semejanza y una contrariedad (ejemplo de agudeza mixta⁴⁴) entre el poder del monarca y el de la ventosidad (superior incluso al del rey): ambos se pueden comparar, pero sus medios son diferentes: uno con sus guardias y poder y la otra con un gesto escatológico. Parte del efecto grotesco es la distancia entre los correlatos, rey/ventosidad.

Es esta acumulación de relaciones de semejanza y contrariedad, de improporción y ponderaciones misteriosas lo que estructura el soneto: las imágenes no son superfluas ni pintorescas; obedecen al tejido complejo de una red sutil.

Algo semejante sucede con el núm. 611, de igual procedencia y provocante de análogos juicios de Crosby, quien señala la fuente en un epigrama anónimo del libro II, sección 47 de la *Antología planudea* (sección dedicada a dichos graciosos en convites), y apunta que “es una imitación más fiel de su modelo, pero en mi opinión resulta menos logrado. Otra vez puede observarse un nítido contraste, en estilo y tratamiento entre el epigrama y el soneto [...] las imágenes son pálidas, intelectuales y generalizadas”⁴⁵.

Los textos son los siguientes⁴⁶:

*Serta, unguenta, meo ne gratificare sepulchro:
vina, focus, lapidi sumptus inanis erit.
Haec mihi da viuo, cineres miscere falerno,
Nempe lutum facere est, non dare vina mihi.*

⁴³ Ver para la carga lírica del ruiñeñor GARCÍA VALDÉS (1992).

⁴⁴ “La mezcla de proporción y improporción hace una armonía agradable” (GRACIÁN, *Agudeza*, I, 86).

⁴⁵ CROSBY (1978) 274.

⁴⁶ En el manuscrito “innanis”. De nuevo es una versión latina de Tomás Moro el punto de partida de la reescritura. El epigrama, en traducción libre: ‘No regales mi sepulcro con guirnaldas ni perfumes; luces y libaciones serán inútiles para la losa; dame eso cuando vivo, que echar el falerno a las cenizas no es darme vino, sino hacer lodo’.

y, atentos los umbrales de tu puerta,
 ya no escuchan de amante queja insana;
 pues cerca de la noche, a la mañana 5
 de tu niñez sucede tarde yerta,
 mustia la primavera, la luz muerta,
 despoblada la voz, la frente cana,
 cuelga el espejo a Venus, donde miras
 y lloras la que fuiste en la que hoy eres, 10
 pues suspirada entonces hoy suspiras,
 y así lo que no quieren ni tú quieres
 ver, no verán los ojos, ni tus iras,
 cuando vives vejez y niñez mueres.

El tema, según anota Crosby, aparece en seis epigramas del libro VI de la versión palatina de la *Antología*, en los que el paso de la juventud a la vejez “se menciona solo en términos generales”⁴⁹. Para la inspiración quevediana Crosby se inclina por el primero de los epigramas de la versión de Planudes (libro VI, sección 11) contaminado con un texto de Horacio sobre el *amator exclusus* (*Carmina*, I, XXV).

Todas estas posibles fuentes se mueven en el terreno de los motivos temáticos (especialmente “la belleza de la cortesana ajada por la edad”), pero no incluyen los conceptos sutiles, de los que señalo los principales, empezando por la contraposición entre la ventana que ahora duerme, mientras otra edad la tenía despierta, por estar la dama asomada y los amantes cortejándola. La *otra edad* es juego dilógico: ‘en otra época’ y ‘cuando la dama tenía otra edad, era joven’. El segundo cuarteto propone una serie trabada de agudezas de semejanza, es decir, una breve alegoría que compara las edades de la dama con los momentos del día: mañana/niñez, tarde/vejez, noche/muerte. Los tercetos acumulan nuevos conceptos: el espejo le revela una visión que le hace llorar la que fue en la que es (nueva correlación entre el pasado y el presente, a la que se suma otra expresada en forma de polípote en estructura quiasmática que subraya la antítesis: suspirada/suspiras, en donde los suspiros obedecen a razones distintas⁵⁰). El v. 12 regresa al polípote (quieren/quieres) con juego de

⁴⁹ CROSBY (1978) 283.

⁵⁰ Es decir, juega con los sentidos de *suspirar* ‘querer algo o alguien intensamente’ (como querían a la dama en otra época) y ‘dar suspiros, lamentar el tiempo pasado’.

palabras: lo que no quieren ver ya los amantes es a la dama vieja; lo que ella no quiere ver es su envejecimiento, con otro polípote más en ver/verán. Sorprendente antítesis es también la formulada como acusativo interno contradictorio con agudeza de disonancia: vivir vejez (a la vejez correspondería morir) y morir niñez (a la niñez le correspondería vivir), que se comprende bien en la situación aludida, es decir, establece una agudeza de proporción con la circunstancia tratada en el soneto.

Motivos generales y sus versiones ingeniosas

La fábula de Europa, el mito del ave fénix y los caballos del Sol se suceden, sin una fuente concreta, en los sonetos 221 y 222, dedicados al disparo con que el rey Felipe IV acabó con un toro el 13 de octubre de 1631 en una fiesta madrileña:

*En el bruto que fue bajel viviente
donde Jove embarcó su monarquía
y la esfera del fuego donde ardía
cuando su rayo navegó tridente,
yace vivo el león que humildemente
coronó por vivir su cobardía,
y vive muerta fénix valentía
que de glorioso fuego nace ardiente.
Cada grano de pólvora le aumenta
de primer magnitud estrella pura,
pues la primera magnitud le alienta.
Entrará con respeto en su figura
el sol, y los caballos que violenta
con temor de la sien áspera y dura.*

*En dar al robador de Europa muerte,
de quien eres señor, monarca ibero,
al ladrón te mostraste justiciero
y al traidor a su rey castigo fuerte.
Sepa aquel animal que tuvo suerte*

Comp. COVARRUBIAS: "Sospirar. Sacar el espíritu de lo profundo del pecho, con sinificación del dolor y ansia que padecemos. Algunas veces es indicio de desear alguna cosa con grande ahínco, *lat. suspiro, as, spiritum ab imo pectore traho*: y de allí se dijo sospiro, *lat. suspirum*. Los suspiros es pasión muy común a los enamorados; y así dan al suspiro diferentes sinificaciones y epítetos; yo no quiero embarzarme en esta materia".

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 16 (2014)

*de ser disfraz a Júpiter severo,
que es el león de España el verdadero,
pues de África el cobarde se lo advierte.
No castigó tu diestra la victoria
ni dio satisfacción al vencimiento:
diste al uno consuelo, al otro gloria.
Escribirá con luz el firmamento
duplicada señal para memoria
en los dos de tu acierto y su escarmiento.*

La complejidad de ambos ilustra bien sobre qué tipo de arquitecturas construye Quevedo sobre cimientos de materiales clásicos. La nota de González de Salas permite un primer entendimiento de las circunstancias a que alude el texto: “Hace sepulcro en el toro muerto de un león vivo a quien el toro había primero vencido, con alusión al signo Toro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente, por haber sido allí el golpe de la bala”.

Es decir, el toro vence al león, que huye cobardemente, y el rey entonces mata al toro de un balazo en la frente. Dejando aparte el primer cuarteto (donde hay un juego alusivo a la transformación de Júpiter en toro para robar a Europa, y un contraste entre el fuego de Júpiter —cuyo emblema es el rayo— y el agua por la que navega, reino de Poseidón —cuyo emblema es el tridente⁵¹— destaca la elaboración aguda del segundo cuarteto: resulta misterioso que yazga vivo un león en el sepulcro de un toro —agudeza que ya ha explicado González de Salas en su nota —; establece luego una discordancia entre el atributo tópico de la valentía del león (animal coronado con su melena, símbolo de su realeza entre los animales) y la cobardía que este del soneto ha mostrado ante el toro; y contrapone la vida que el león conserva, a costa de su fuga, con la muerte valerosa del toro a manos del rey de España.

Otra paradoja hay en la expresión “vive muerta” (el toro muere pero su valor le da gloria, así que vive en la fama) su valentía, a la que se puede calificar de “fénix”, por alusión al ave fénix, que se quema en su propia hoguera y renace del fuego. El ave fénix es emblema de la fama y la inmortalidad, y la metáfora supone una nueva agudeza de proporción (entre el

⁵¹ El rayo y el tridente se asimilan conceptuosamente en tanto el rey de los dioses ejerce en este episodio su imperio sobre el mar.

vehículo metafórico, ave fénix, y la causa de la muerte): pues igual que el fénix el toro muere por el fuego (el disparo de Felipe IV), que es glorioso porque procede del rey, y de ese fuego que mata al animal renace este en la gloria, lo que permite la semejanza con el ave mítica.

El primer terceto incluye nuevas alusiones: el signo de Tauro tiene una estrella de primera magnitud en la frente —Aldebarán, que representa el ojo del toro⁵²—; el toro animal tiene otra estrella —la marca del balazo—, que es también de primera magnitud porque su autor es el rey. Como explica Covarrubias “Son las estrellas de diversas magnitudes: primera, segunda, tercera, etc. Magnitud, lo que influyen en los cuerpos inferiores y el dominio que tienen sobre ellos”: es obvio que el dominio del rey es total, de primera magnitud, vocablo que funciona dilógicamente en el texto.

El segundo soneto continúa los motivos y técnica expresiva: dilogía en *Europa*, ‘ninfa robada por Júpiter’ y ‘continente’: corresponde al rey castigar al ladrón de Europa, pues solo Felipe IV es monarca de ese territorio; y comparación antitética entre el león cobarde ‘la fiera africana’ y el león valeroso y verdadero, Felipe IV, en cuyas armas figura el león, blasón del reino leonés. El sintagma “león de España” se reitera en el Siglo de Oro como referencia al rey o a España misma⁵³, y en este contexto establece correspondencia con el león animal. Etc.

No menos ingeniosamente aplica el mito de Faetón en el 62 que “Aconseja a un amigo que estaba en buena posesión de nobleza no trate de calificarse porque no le descubran lo que no se sabe”⁵⁴, y en el que “Con

⁵² En latín solía llamarse *oculus tauri*. Comp. “La Estrella *oculus Tauri*, o Aldebarán de la primera magnitud, que es de naturaleza de marte en la décima casa, no solo confirma lo dicho, pero muestra que verná daño muy señalado, a personas de gran calidad, y aunque morirán algunas dellas” (Bartolomé Antist, *Almanche o pronóstico de los efectos que se espera...*, 1580, 44).

⁵³ Comp. Lope de Vega, soneto “El sucesor del gótico arrogante”, v. 9: “Mesurose el león de España...”; *El casamiento en la muerte*: “en la lis de mi corona / un león de España pornéis”; Francisco SANTOS, *Día y noche de Madrid*: “el deseo que tenía de ver la corte del gran león de España”, etc. Remito al CORDE para más ejemplos.

⁵⁴ El epígrafe no parece acertado en considerar amigo al destinatario (muy inconvenientes serían las alusiones a posibles antepasados quemados por la Inquisición): la amistad no se ve en el texto. Bastaría señalar que “aconseja a uno que estaba...”, etc. Los epígrafes de González de Salas no siempre son exactos.

*se venga de el poder de otros tiranos
con lo que le costó tu tiranía.*

Baste apuntar la aguda contraposición entre la fuerza que abate los muros y la flaqueza que los restituye, lo que implica una ponderación misteriosa (vv. 7-8): ¿cómo la flaqueza desnuda se puede oponer a la fuerza armada? El texto se comprende por la alusión a la desnudez de la ramera al practicar su oficio, el cual se puede considerar una *flaqueza* según el significado dilógico “Acción defectuosa cometida por debilidad, especialmente de la carne” (DRAE). Nuevas contrariedades y proporciones fundidas hay en el hecho de ser antes Frine prisió de los tebanos (por someterlos con su lascivia) y ahora su defensa (al reconstruir sus muros); y en el de ser venganza de otros tiranos el producto de la tiranía suya (tiranizaba con su belleza a los tebanos).

Recuperaré, para terminar esta serie de ejemplos, un par de textos que reescriben a Marcial, uno de los poetas favoritos de la imitación quevediana⁵⁹.

Ejemplos de adaptaciones de Marcial

El soneto “Llueven calladas aguas con vellones”⁶⁰ se dedica “A la fiesta de toros y cañas de el Buen Retiro en día de grande nieve”:

*Llueven calladas aguas en vellones
blancos las nubes mudas; pasa el día,
mas no sin majestad, en sombra fría,
y mira el sol que esconde en los balcones.
No admiten el invierno corazones 5
asistidos de ardiente valentía,
que influye la española monarquía
fuerza igualmente en toros y rejonos.*

Es versión de Marcial, IV, 3 (“*Adspice quam densum tacitarum vellus aquarum*”) a la que Giulian⁶¹ considera “an interesting example of

⁵⁹ Ver CANDELAS (1999) para otros aspectos. Más comentarios hago de estos poemas en ARELLANO (2011). Aquí me atengo de nuevo a los aspectos agudos, retomando algunas líneas del trabajo citado anterior.

⁶⁰ Ver el texto anotado en *La musa Clío*, ed. ARELLANO Y RONCERO.

⁶¹ GIULIAN (1930) 53. “*Adspice quam densum tacitarum vellus aquarum / Defluat in vultus Caesaris inque sinus. / Indulget tamen ille Iovi, nec vertice moto / Concretas pigro frigore*

adaptation of old material to suit own purpose where flattery of Domitian is altered to describe a bullfight and cane tourney at the Buen Retiro”, pero sin mayores análisis. Blecua en su anotación de *Poesía original* se mostraba escéptico respecto a la cercanía de la imitación apuntada por González de Salas y Candelas tampoco ve muchas coincidencias, comparando ambos poemas sobre todo desde el punto de vista de las circunstancias históricas:

El epigrama de Marcial se transforma hacia el final en una interpretación sutilmente lírica de la risa del César ante la nieve, como si esta fuese una travesura de su hijo, recientemente muerto, desde los cielos. El poema de Quevedo es más narrativo y trata de contraponer la atmósfera invernal y oscura a la valentía de los intervinientes en la fiesta, influidos por el calor y arrojo del propio monarca asistente⁶².

La lejanía de los textos antiguo y moderno en este caso procede de los requisitos de la adaptación ingeniosa: todo el soneto se llena de antítesis, correspondencias con determinadas circunstancias (agudezas de proporción), metáforas y alusiones: el día pasa en sombra, pero el sol no está ausente. ¿Qué sol, si está nevando? El sol es el rey, que mira la fiesta desde los balcones (v. 4). Por eso en v. 3 se entiende que el día pasa “con majestad (‘con la presencia del rey’)” a pesar del mal tiempo. Se contraponen luego el invierno exterior con el fuego de los corazones, fuego que procede del influjo (término técnico de astronomía/astrología) del sol-rey.

Semejantes juegos ingeniosos caracterizan la versión de Marcial, I, 21⁶³ “*Cum peteret regem decepta satellite dextra*”, en el soneto 218, dedicado a la hazaña de Mucio Scévola⁶⁴:

ridet aquas, / Sidus Hyperborei solitus lassare Bootae, / Et madidis Helicen dissimulare comis. / Qui siccis lascivit aquis, et ab aethere ludit / Suspitor has pueri Caesaris esse nives”, ‘Mira qué tromba de aguas calladas cae sobre el rostro y sobre el seno del César. Pero él no se enoja contra Júpiter y, sin mover la cabeza, se ríe de aquellas aguas congeladas por un frío enervante, acostumbrado a cansar la constelación del hiperbóreo Boyero y a divisar la Osa Mayor con sus cabellos empapados. ¿Quién se entretiene en lanzar estas aguas en seco y juega desde el firmamento? Sospecho que estas son las nieves del hijito del César’ (traducción de GUILLÉN Y ARGUDO, 2003).

⁶² CANDELAS (1999) 74.

⁶³ “*Cum peteret regem decepta satellite dextra / ingessit sacris se peritura focis. / Sed tam saeva pius miracula non tulit hostis / et raptum flammis iussit abire virum, / urere quam potuit contempto Mucis igne, / hanc spectare manum Porsena non potuit. / Maior deceptae fama est et*

*Tú solo en los errores acertado,
con brazo, Mucio, en llamas encendido
más temor diste a Jove que atrevido
el gigante con ciento rebelado.
Tu diestra, con imperio fortunado, 5
reinando entre las brasas ha vencido
con ceniza y con humo esclarecido
de Pórsena el ejército admirado.
Tú, cuya diestra fuerte, si no errara
hiciera menos, porque no venciera 10
sitio que a Roma invicta sujetara,
pudiste ver tu propio brazo hoguera:
no pudo verle Pórsena, y ampara
deshecho a quien armado no pudiera.*

Nótese la paradoja aguda en los errores acertado ponderada por Gracián. Mucio fue capaz de conseguir con su reacción admirable al error cometido lo que no hubiera conseguido acertando sus propósitos. Añádase el oxímoron agudo (agudeza de improporción con juego dilógico entre los sentidos material y moral) entre un sujeto y un adyacente de sentido contrario (no es propia del humo la calidad de “esclarecido”, que aquí alude, jugando del vocablo, a la nobleza del hecho); y otra agudeza de disonancia que implica ponderación misteriosa (explicada por el sentido del contexto) termina el soneto: Mucio ampara deshecho (con el brazo destruido) a quien no pudiera amparar armado (porque el poder de Pórsena es mayor, y solo por la admiración de la valentía personal ha

gloria dextrae, / si non errasset, fecerat illa minus”, ‘La diestra que, dirigiéndose contra el rey, erró el golpe debido a un ayudante, se introdujo para quemarse en un brasero para los sacrificios. Pero el enemigo, piadoso, no soportó tan terrible portento y ordenó que el héroe, alejado del fuego, quedara en libertad. Pórsena no fue capaz de ver abrasarse la diestra que Escévola fue capaz de quemar despreciando el fuego. La fama y la gloria de esta mano engañada es mayor: si no hubiera errado el golpe, habría conseguido menos’ (traducción de GUILLÉN Y ARGUDO, 2003).

⁶⁴ Ver *La musa Clío*, texto y anotación para otros detalles del poema y de la extensión de la anécdota. Las manipulaciones ingeniosas de la fuente están también en otros poetas del Siglo de Oro, como Arguijo, “Ofrece al fuego la engañada diestra” (soneto que termina “mano siempre feliz, pues pudo, errando / ser ejemplo de tantas, y maestra”); el juego conceptista sobre “acertar errando” tiene precedente en Fausto Sabeo, que a su vez imitaría el epigrama de Marcial.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 16 (2014)

podido detener Mucio la destrucción de su patria). Más juegos de polípite y figura etimológica se diseminan por el poema: errores/errara, venciera/invicta, pudiste ver/no pudo verle. En el v. 5 *con imperio fortunado* ('con feliz dominio')⁶⁵ se alude al dominio de Mucio sobre su mano a la que obliga a resistir el fuego; y juega además con el sentido político de 'poder del emperador', que continúa en la imagen del "reinar entre las brasas" del v. 6.

Final

He intentado mostrar que en los ejemplos citados (y otros muchos que podrían examinarse) las técnicas de recreación exploran los mecanismos de la agudeza. Más allá de las adaptaciones temáticas que obedecen al contexto histórico o a los imperativos ideológicos/éticos, la tarea de la reescritura en su dimensión artística, poética, se rige por los mecanismos del ingenio, verdadera guía de la reescritura quevediana de los clásicos. Escribe Gracián en el comienzo del discurso XX de su tratado:

Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio.

Lo mismo podría mantenerse sustituyendo "tropos y figuras retóricas" por "intertextos clásicos". Así, los motivos, tópicos, fábulas, expresiones, personajes y sucesos extraídos de los textos grecolatinos conforman para Quevedo, como diría Gracián, un fondo sobre el que echa el esmalte de sus conceptos y despliega el tejido de sus agudezas.

⁶⁵ *fortunado*: "se toma por el dichoso absolutamente"; *imperio* es "el mando y señorío" (COVARRUBIAS).

Bibliografía

- ALCIATO, A. (2003), *Emblemas*. Ed. facsímil R. Zafra. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta/ UIB.
- ALONSO, D. (1960), *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos.
- ALONSO, D. (1952), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos.
- ANTIST, B. (1580), *Almanaque o pronóstico de los efectos que se espera, según las configuraciones de los planetas y estrellas que han de suceder en diversas partes del mundo*. Valencia, Viuda de Pedro de Huete. Ed. de A. B. Llopis Cardona, versión electrónica de J. L. Canet, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Almanache/Completa.pdf>
- ARELLANO, I. (1998), *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*. Madrid, Arco Libros.
- ARELLANO, I. (2003), *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- ARELLANO, I. (2011), "Autoridad literaria de los clásicos en el Siglo de Oro: ingenio y emulación": I. ARELLANO, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*. Sevilla, Renacimiento, 277-308.
- BERNAT, A. y CULL, J. (1999), *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal.
- BLANCO, M. (1986), "Ingenio y autoridad en la cita conceptista": J. P. ETIENVRE y L. ROMERO TOBAR (coord.), *La réception du texte littéraire*. Madrid/Zaragoza, Casa de Velázquez/Universidad de Zaragoza, 105-116.
- CANDELAS COLODRÓN, M. Á. (1999), "El Epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo": *La Perinola* 3 (1999) 59-96.
- CANDELAS COLODRÓN, M. Á. (2003), "La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo": *La Perinola* 7 (2003) 147-189.
- CORDE, Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>
- CORREAS, G. (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, CD-Rom, ed. digital de R. Zafra. Pamplona/Kassel, GRISO/Reichenberger.
- COVARRUBIAS, S. de (2006), *Tesoro de la lengua castellana*, ed. I. ARELLANO y R. ZAFRA. Madrid, Iberoamericana.

- CRISTÓBAL, V. (1987), "Marcial en la literatura española": *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial (Calatayud, 9-11 de mayo de 1986)*. Zaragoza, UNED/Centro Asociado de Calatayud, II, 149-210.
- CROSBY, J. O. (1966), "Quevedo, the Greek Anthology and Horace": *Romance Philology* 3 (1966) 435-449.
- CROSBY, J. O. (1978), "Quevedo, la *Antología griega* y Horacio": G. SOBEJANO (ed.), *Francisco de Quevedo*. Madrid, Taurus, 269-286.
- DRAE, *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, 22ª ed. <<http://www.rae.es/drae/>>
- GARCÍA VALDÉS, C. C. (1992), "Y el ruiseñor cantaba: un motivo lírico tradicional en las dos orillas": Y. Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 191-210.
- GIULIAN, A. A. (1930), *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- GRACIÁN, B. (1969), *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. E. Correa Calderón. Madrid, Castalia, 2 vols.
- LÁZARO CARRETER, F. (1966), *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya.
- LIDA, M. R. (1939), "Para las fuentes de Quevedo": *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939) 369-375.
- LÓPEZ EIRE, A. (2010), "El mito clásico en Quevedo": J. M. Maestre, L. Charo y J. Pascual (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*. Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, IV, 1713-1773.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1967), "Quevedo y la *Utopía* de Tomás Moro", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por N. POLUSSEN, J. SÁNCHEZ ROMERALO. Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 403-409.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, L. (2007), "Sobre el alcance del influjo de Séneca en la poesía de Quevedo": *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 32 (2007) 309-326.
- LÓPEZ POZA, S. (2005), "La difusión y recepción de la *Antología griega* en el Siglo de Oro": B. LÓPEZ BUENO (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 15-67.
- MARCIAL, *Epigramas*, (2003) ed. y trad. de J. GUILLÉN y F. ARGUDO. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

- MOYA DEL BAÑO, F. (2005), "Lucilio en Quevedo. ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?": J. COSTAS RODRÍGUEZ (coord.), *"Ad amicam amicissime scripta": homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, 2. Madrid, UNED, 159-168.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2006a), "Catulo, Ovidio y Propertio en el *Anacreón* de Quevedo": E. CALDERÓN, A. MORALES y M. VALVERDE (ed.), *Koinós lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia, Universidad de Murcia, 699-711.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2006b), "Con pocos, pero doctos: Quevedo, espejo de los clásicos": A. ALVAR EZQUERRA (coord.), *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, III, 346-417.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2006c), "Petronio en Quevedo": *Revista de Filología clásica* 21 (2006) 277-296.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2008), "El Marcial de Quevedo": J. M. MAESTRE, L. CHARO y J. PASCUAL (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*. Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, I, 181-192.
- PATON, W. R. (1993), *The Greek Anthology*, ed. de W. R.. Cambridge-London, Harvard University Press.
- PERIÑÁN, B. (1977), "Lenguaje agudo entre Gracián y Freud": *Studi ispanici* (1977) 69-94.
- PLATA, F. (1999), "Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen": *La Perinola* 3 (1999) 225-247.
- QUEVEDO, F. de (1648), *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. J. GONZÁLEZ DE SALAS. Madrid, Pedro Coello.
- QUEVEDO, F. de (2001), *La musa Clío del Parnaso español de Quevedo*, ed. I. ARELLANO y V. RONCERO. Pamplona, EUNSA.
- QUEVEDO, F. de (1981), *Poesía original*, ed. J. M. BLECUA. Barcelona, Planeta.
- QUEVEDO, F. de (1995), *Sueños*, ed. I. ARELLANO. Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, F. de (1992), *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. REY. London, Tamesis.
- ROSENMEYER, P. A. (1992), *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ ALONSO, B. (1924), "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo": *Revista de Filología Española* 11 (1924) 33-62, 113-153.

- SCHALK, F. (1959), "Quevedos *Imitaciones de Marcial*": *Festschrift für H. Tienmann*. Hamburg, 207-212.
- SCHWARTZ, L. (1977), "Martial and Quevedo: Re-creation of Satirical Paterns": *Antike und Abenland* 23 (1977) 122-144.
- SCHWARTZ, L. (1978), "Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo: la vetula": *Lexis* 2.1 (1978) 27-56.
- SCHWARTZ, L. (2006), "Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gngora-quevedo-y-los-clasicos-antiguos-0/>
- SCHWARTZ, L. (1999), "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) 293-324.
- URREA MÉNDEZ, J. (2009), "Los ritos funerarios: Iberia y Grecia. El uso del vino en el mundo antiguo": *Alberca* 7 (2009) 25-53.
http://www.amigosdelmuseoarqueologicodelorca.com/alberca/pdf/alberca7/7_02.pdf
- VARELA GESTOSO, M. (1999), "Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo": *La Perinola* 3 (1999) 337-354.

* * * * *

Resumo: O texto analisa o modo como Quevedo adapta os modelos clássicos, que ele utiliza como material básico de imitação que integra numa rede complexa de recursos da agudeza, isto é, de conceitos que respondem às modalidades que Gracian estuda no seu tratado *Agudeza y Arte de Ingenio*. Faz-se o comentário de casos significativos de imitações de textos clássicos, examinando as suas elaborações engenhosas.

Palavras-chave: Quevedo; clássicos grecolatinos; engenho; intertextualidade; erudição.

Resumen: El artículo analiza el modo que tiene Quevedo de adaptar los modelos clásicos, los cuales utiliza como material básico de imitación que integra en una compleja red de mecanismos de la agudeza o conceptos que responden a las modalidades que estudia Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio*. Se comentan casos significativos de imitaciones de textos clásicos examinando sus elaboraciones ingeniosas.

Palabras clave: Quevedo; clásicos grecolatinos; ingenio; intertextualidad; erudición.

Résumé: Cet article analyse la façon dont Quevedo adapte les modèles classiques, qu'il utilise comme matériel de base d'imitation et qu'il intègre dans un réseau complexe d'acuité, ou les concepts qui répondent aux modalités que Gracian étudie dans son traité *Art et figures de l'esprit*. On commente certains cas significatifs d'imitations de textes classiques, en examinant ses ingénieuses compositions.

Mots-clés: Quevedo; classiques gréco-latins; esprit; intertextualité; érudition.