



Estilo y paráfrasis en el *Anacreón castellano* de Quevedo: el uso del tropo y la figura [▫]

Lúa García Sánchez

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8678-9916>>

Universidade de Santiago de Compostela (España)

lua.garcia.sanchez@usc.es

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 16/03/21, Fecha de publicación: 17/05/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=181>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211019>>

Resumen

El propósito de este artículo consiste en estudiar las modificaciones que lleva a cabo Francisco de Quevedo en su paráfrasis *Anacreón castellano* (1609), las cuales suponen la introducción de elementos elocutivos ajenos a las *Anacreónticas* griegas. Para ello se han identificado y analizado aquellas expresiones de los cincuenta y siete poemas en castellano que no cuentan con un antecedente en el original ni en las demás fuentes que empleó Quevedo. La inspiración hallada en estos poemas griegos y sus procedimientos estilísticos, modificados por Quevedo en su traducción castellana por medio de nuevos tropos y figuras, pudo influir también en cierta medida, como las abundantes fuentes que manejó, en su creación literaria posterior.

Palabras clave

Francisco de Quevedo; *Anacreón castellano*; *Anacreónticas*; poesía anacreóntica; Anacreonte; traducción; paráfrasis; retórica; estilo

[▫] Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral “Quevedo, traductor de textos clásicos”, dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02936) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Es resultado también de los proyectos “Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas” (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y “Grupo G1-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)” (ED431B 2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

Title

Style and paraphrase in Quevedo's *Anacreón Castellano*: the use of the trope and the figure

Abstract

The aim of this paper is to study Quevedo's modifications in his paraphrase *Anacreón castellano* (1609), which involve the introduction of style features alien to the Greek *Anacreontics*. They have been identified and analysed the expressions of the fifty-seven Spanish poems that do not have any correspondence in the original neither in the other sources used by Quevedo. The inspiration found in these Greek poems and their stylistic devices, modified by Quevedo in his Spanish translation through new tropes and figures, could have influenced also to a certain extent, as well as the abundant sources that he read, in his later literary creation.

Keywords

Francisco de Quevedo; *Anacreón castellano*; *Anacreontics*; Anacreontic poetry; Anacreon; translation; paraphrase; rhetoric; style

**INTRODUCCIÓN**

El *Anacreón castellano*, de 1609, es la primera traducción completa de las *Anacreónticas* en castellano y una de las primeras traslaciones del griego de Quevedo, en coincidencia con el *Focílides*¹. Como adelanta en su título, no elabora una traducción literal del texto griego, sino una paráfrasis notablemente libre que, aunque conserva el cauce del verso y, por lo general, es fiel al sentido de los poemas, se encuentra próxima en ocasiones a la creación literaria original². Quevedo aumenta de modo notable el número de

¹ Precede a la de Quevedo una traducción de un Conde de Haro, probablemente Juan Fernández de Velasco, de la que solo se conservan en la actualidad algunos fragmentos en la *Contestación al Prete Jacopín*, de Fernando de Herrera. Ver Bénichou-Roubaud (1960: 57-58). En 1618 se imprimió la traducción de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) en *Las Eróticas*. Como indica Ynduráin (1950: 699), sobre las "Delicias", una sección de la primera parte de esta obra, Villegas revela que fueron "a los veinte limadas / y a los catorce escritas", es decir, entre 1603 y 1609. Villegas no vierte todas las *Anacreónticas*, pero su traducción tuvo una mayor influencia en la literatura posterior que el *Anacreón* (Gallego y Castro, 2018: 40-42), probablemente por su temprana impresión y por ser recuperado como modelo de la poesía anacreóntica del siglo XVIII.

² Aunque generalmente plasma el sentido original, Castanien (1958: 572) señala que Quevedo tiende a introducir versos con sentido filosófico y resaltar el contenido moral, lo que también destacan Méndez (2014: 259-260) e Izquierdo (2019: 318).

versos de cada poema, insertando abundantes y, con frecuencia, extensas ampliaciones que suponen la introducción de elementos elocutivos ajenos a las composiciones originales.

El propósito de este trabajo consiste en analizar estas modificaciones quevedianas —“licencias conscientes”, en palabras de Méndez (2014: 235)—, que afectan al estilo de las *Anacreónticas* griegas, concretamente al *ornatus*³. Para ello se han identificado en los cincuenta y siete poemas aquellas expresiones o versos que no cuentan con un antecedente en el original y se ha comprobado que Quevedo tampoco los pudiese haber tomado de las traducciones latinas —Estienne, André y Lubin— o de la versión francesa —Belleau—, fuentes que también consultó. A pesar de que Quevedo abordó sus diferentes traducciones con métodos distintos (Medina, 2004: 290-291), para él, traducir un texto consistía en “escribir, sobre su tema y estructura, uno nuevo e inequívocamente suyo” (Martínez Arancón, 1975: 17). La inspiración hallada en estos poemas griegos y sus procedimientos estilísticos, modificados y perfeccionados por Quevedo en su versión castellana, pudo influir también en cierta medida, como las abundantes fuentes que manejó, en su creación literaria posterior⁴. Este análisis, en palabras de Alonso Veloso (2005a: 211) referidas al diálogo entre las letrillas, las jácaras y los bailes y otros textos quevedianos, pretende contribuir a “derribar los muros de esos compartimentos estancos en que a veces se ubican sus diferentes creaciones literarias”; en este caso, sus traducciones y su obra original, frutos de dos facetas cuyos límites en su época se concebían de manera más difusa que en la actualidad. Además, análisis de este tipo en que se establezca lo que procede del original y lo que parte de Quevedo pueden resultar de utilidad para la edición crítica y la anotación del corpus de traducciones quevedianas⁵.

³ Considero que algunas modificaciones deben ser dejadas al margen para el análisis del estilo, pues probablemente no fueron voluntarias, sino que provienen de lecturas erróneas o alteraciones de sus fuentes, como señala Méndez (2014: 255). Este trabajo se centra en los recursos estilísticos que Quevedo introduce directamente en castellano y no se analiza el estilo del original griego —excepto sucintos apuntes para confrontarlo con las modificaciones del *Anacreón*—, ni tampoco aquellos recursos que toma de sus fuentes, como, por ejemplo, la anáfora de “cantar” que abre el primer poema, “Cantar de Atrides quiero” (en griego consta también una anáfora, pero de θέλω, ‘quiero’), la cual es posible que proceda de la traducción de Estienne.

⁴ Como muestra Méndez (2014: 265-267), que reúne observaciones de críticos anteriores en torno a versos quevedianos en los que se pueden apreciar resonancias de las *Anacreónticas* y aporta nuevos ejemplos.

⁵ Quizá en ocasiones sirva de ayuda para el examen de las variantes comprobar si alguna de ellas recoge más fielmente el significado del original, pero esta comprobación no resultará fructífera si se trata de una ampliación de Quevedo. Por otra parte, no se anotarán del mismo modo, por ejemplo, un verso de Quevedo y otro en que traduce fielmente el original,

Cabe mencionar como precedentes de esta aportación los estudios sobre el *Anacreón* de Castanien (1958), Bénichou-Roubaud (1960), Schwartz (1999, 2001 y 2004), Pérez Jiménez (2011), Izquierdo (2013 y 2019), Moya del Baño (2014), Méndez (2014) y Gallego y Castro (2018); y sobre las *Anacreónticas*, los de Rubió y Lluch (1879), Briosó (1981), Rosenmeyer (1992), Guichard (2012), Tilg (2014) o Zotou (2014). El pormenorizado análisis de Pérez Jiménez (2011), que hace hincapié en las similitudes del *Anacreón* con el texto griego, revela que, a pesar de los notables cambios en el estilo, en numerosas ocasiones Quevedo conserva incluso la estructura sintáctica griega, es decir, no siempre plasma su interpretación del sentido del original con un estilo propio. Pese a la existencia de los estudios mencionados, hasta ahora no se ha llevado a cabo un análisis que se ocupe exclusivamente de las modificaciones quevedianas en el estilo de esta paráfrasis.

Gregores (1953-1954: 92-93) adelantó que las modificaciones quevedianas en el estilo de los poemas eran notables:

La elegante brevedad de los poemas griegos se diluye con la mucha amplificación de estas paráfrasis y poco queda, en verdad, del estilo tan característico del original. Pero el espíritu que lo anima está en general bien captado y (...) son (...) claros exponentes, algunas de ellas, del peculiar estilo de su autor.

Posteriormente, Castanien (1958: 570) concordó con Gregores en que Quevedo había transformado notoriamente los poemas⁶, y Méndez (2014: 261-262) ofreció numerosos ejemplos de lo que denominó “impulsiones lírico-estilísticas”, en las que apreció “evidentes estilemas quevedianos”. Recientemente, Izquierdo (2019: 332) subrayó también el “original trabajo con el *ornatus*” de Quevedo, posibilitado por su elección de la paráfrasis y de formas métricas abiertas como el romance y la silva. A pesar de esto, Pérez Jiménez (2011: 106) recordó que no abandonó por completo la literalidad. Con este método Quevedo fundió en las mismas composiciones su traslación de las *Anacreónticas* y la emulación o creación original a partir del modelo, el paso que usualmente seguía a la traducción en los ejercicios retóricos que realizaban los humanistas durante su formación.

pues el contexto del que parten sus autores es distinto, y las conclusiones que se extraigan sobre su construcción retórica han de ser también diferentes.

⁶ En su estudio del *Anacreón* señala que, en ocasiones, añade varios adjetivos a un sustantivo que en griego carecía de modificación y ofrece ejemplos de tipos de ampliaciones quevedianas.

ADAPTACIÓN VOLUNTARIA DEL ESTILO DE LOS ORIGINALES

En el estilo del *Anacreón castellano* se aprecian indicios de que Quevedo pudo haber introducido voluntariamente innovaciones en esta traducción próxima a la esfera de la creación original, no ateniéndose a la literalidad del texto griego e insiriendo rasgos elocutivos diferentes. Como señala Izquierdo (2013: 230), antes de traducir estos poemas debió de decidir “en qué medida habría de dar prioridad a la literalidad sobre la interpretación y elegancia estilística”. Uno de los argumentos que permite defender que la libertad en su traslación no se debe a su hipotética incapacidad como traductor o a un supuesto escaso conocimiento de la lengua griega es el título de la obra —*Anacreón castellano*— y la denominación de paráfrasis, que anticipa “su tendencia a la creatividad y desapego a la palabra” (Izquierdo, 2013: 230). Quevedo tenía presente la diferencia entre traducción y paráfrasis, como prueban, por ejemplo, las indicaciones en su obra *Lágrimas de Jeremías castellanas* (1613), en la que, frente a cada “versión literal castellana”, considera una paráfrasis la traducción que las sigue: “Sólo se me ofrece advertir aquí (...) por qué razón traduje ‘paesa’, ‘rebelos’, y en la paráfrasis ‘pecado de inobediencia’” (1981b: 381). También atestigua su familiaridad con esta oposición entre traducción y paráfrasis su edición de las obras de fray Luis de León desde el propio título (*Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas, con la parafrasi de algunos psalmos y capitulos de Iob*, 1631) (Izquierdo, 2013: 231). Como señala Izquierdo (2019: 319), la paráfrasis “permitía competir con el modelo y desplegar la capacidad imaginativa”; y, mediante el “trabajo con la *elocutio*”, Quevedo buscaba “obtener versiones ‘apacibles’ y ‘suaves’”, como se evidencia en los preliminares de su traducción del *Manual* de Epicteto.

Además, en sus comentarios del *Anacreón* incluye traducciones literales de algunos versos que no coinciden con la elaborada versión de los poemas, lo que evidencia que entiende el texto griego, pero hace pasar el original a través de un doble filtro: el de la traducción y el de la creación original. Por ejemplo, en el comentario de “A los novillos dio naturaleza”, que termina “pues la mujer hermosa en un instante / vence en valor el fuego y el diamante” (vv. 21-22)⁷, aclara el sentido del final del poema original: “dice que canta de la hermosura que dio Dios a las mujeres, la cual vence el fuego, el hierro y el ánimo del hombre mismo” (2018: 163). Esta observación prueba que entendió el texto griego y, en concreto, la palabra σίδηρον, ‘hierro’, aunque prefirió “diamante” para su versión métrica castellana. También resultan destacables los casos similares aducidos por

⁷ Para el *Anacreón*, sigo la edición de Gallego y Castro (2018).

Méndez (2014: 253), quien señala que “corroboran, por encima de una supuesta ‘ignorancia’, las conscientes licencias del poeta respecto de la letra”. Menciona, entre otros ejemplos, el contraste entre el inicio del poema “Viendo que ya mi cabeza” —“Viendo que ya mi cabeza / siente los hurtos del tiempo, / que no hay guedeja en mis sienes / que me acuerde el color negro” (vv. 1-4)— y la literal traducción en prosa de *πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη / κρόταφοι κάρη τε λευκόν* que incluye en su comentario: “Ya tengo canas las sienes, y la cabeza blanca” (2018: 426)⁸.

Además, resulta reseñable que Quevedo tiende a traducir de un modo menos fiel el final de los poemas, lo que permitiría conjeturar que deseaba reservar para el cierre de estos su aportación más original y literaria, de expresión más contundente. Algunas muestras de estos finales más alejados del texto original las constituyen los poemas “No de Giges las riquezas”, “Famoso herrero Vulcano” o “No vio Cupido una abeja”, en cuyo comentario indica explícitamente que ha amplificado la composición, atendiendo al sentido que él interpreta en esos versos: “Quiso decir [Anacreonte], con ilación forzosa y elegante, lo que yo traduje (...) Y la postrera copla declara la energía que calladamente cierran en estas palabras” (2018: 350)⁹.

Una prueba más de su voluntaria alteración del estilo del modelo es la abundancia de lugares donde conserva los recursos de las composiciones griegas; es decir, Quevedo se acerca o se aparta del original en cada caso, según su propósito o conveniencia.

Cabe pensar que la naturaleza de estas licencias estaría condicionada, en primer lugar, por rasgos elocutivos de la literatura de Quevedo, aunque, a principios del siglo XVII, las características definitorias

⁸ También alude como ejemplo de estas licencias conscientes a la traducción de *κυανωτέρη δράκόντων* como “y negreando en torno” frente a la fiel traducción incluida en el comentario quevediano de este poema: “y más negro que un dragón”. Pero este ejemplo resulta problemático, pues la lectura “y negreando en torno” de “A Batilo, mi querido” (v. 11) aparece en seis manuscritos, teniendo en cuenta la segunda copia del manuscrito de la British Library y los dos manuscritos hallados recientemente por García Sánchez (2019: 144), y fue la seleccionada por varios de los editores previos, como Blecua (1981a: 305); sin embargo, en las ediciones de Fernández-Guerra (1903: 132), Astrana (1932: 698) y Gallego y Castro (2018: 301) la cita incluida en el comentario coincide con el poema, ya que editan “y más negro que un dragón”, lectura que, como indican Gallego y Castro (2018: 301, nota 476), ofrecen los otros seis manuscritos y la *princeps*, y es fiel al original y las traducciones neolatinas. Ver también Gallego y Castro (2018: 70-72).

⁹ Obsérvese, por ejemplo, el final de “Luego que son posesión”: “que es mucho mejor, sin duda, / que fuera de mí me vean, / que en tristes andas envuelto, / cercado de muerte negra” (vv. 25-28). En estos versos elabora *μεθύοντα γάρ με κείσθαι / πολὺ κρεῖσσον ἢ θανόντα* —en Brioso (1981: 46), “pues borracho yacer es más preferible a yacer muerto”, y en Guichard (2012: 127), “es mucho mejor que yazga / yo borracho que muerto”—, y con ellos concede al poema un final notablemente más plástico.

de su estilo estaban todavía irrumpiendo tímidamente y eran sólo “un ligero esbozo del ingenio del escritor”, como señala Alonso Veloso (2005a: 342) a propósito de las letrillas. En segundo lugar, las novedades que introduce en el estilo de estos poemas en su traducción castellana estarían marcadas por el contexto histórico en el que la lleva a cabo. Baltasar de Céspedes, en *El humanista*, de 1600, defiende que al traducir debe conservarse el estilo, aunque reconoce que este principio se cumple en pocas ocasiones por su complejidad¹⁰. Gonzalo Correas, otro relevante helenista de este período, coincide con Céspedes y considera que traducir es “dezir puramente kon propiedad en nuestra lengua lo ke dize la otra, sin añadir ni kitar kosa ninguna”, como indica en “De la vida de Epikteto” (1630: 8). Pero la mayor parte de los traductores de la época concuerdan en que lo primordial es trasladar el sentido (De Andrés, 1988: 211). Vicente Mariner, por ejemplo, que mantuvo relación con Quevedo, pensaba que el traductor debía ser “diestro en tropos y figuras”, y Castro y Moya del Baño (1997: 25) consideran evidente la relación de su perspectiva de la traducción con la de Erasmo, según el cual eran irrenunciables el trabajo en la esfera del estilo y el embellecimiento del texto original. Como indican estos estudiosos, este modo de traducir suponía un reto para el ingenio del traductor y conllevaba una dificultad intelectual apreciada en la época. En palabras de García Yebra (1983: 69), en torno a la alabanza de la traducción de los *Salmos* de fray Luis por parte de Lope de Vega, la cual resulta significativa para comprender las consideraciones de la época al respecto, “la ‘verdad’ es la fidelidad al sentido; la ‘elegancia’ está en la gracia, en el donaire del estilo, que no se logra calcando las estructuras formales del original sino siguiendo el genio de la lengua del traductor”.

La época y el lugar condicionan el modo de traducir y el estilo de que dota a estos poemas, no solo por el gusto que caracteriza su contexto, como recuerda Cabrera (2011: 64-65), sino también por la educación que recibió sobre el modo de verter textos clásicos como escalón previo a la imitación o la creación literaria¹¹. Como es sabido, estos ejercicios retóricos constituían un elemento relevante en la formación de los humanistas de los siglos XVI y XVII. Según Micó (2004: 202), “los grandes creadores (...) ya

¹⁰ “Estas son las tres cosas que, como dije, se requieren vulgarmente para traducir bien, demás de las cuales hay otra de gran importancia, que por ser de muy gran dificultad veo que la guardan muy pocos; y es que se ha de traducir de tal manera que sea el mismo el estilo de la traducción que el del original de donde se traduce. Llamo estilo al carácter e idea de oración, de tal manera que si el autor tiene el estilo grave, áspero, suave o de otra forma, la traducción guarde ni más ni menos el mismo aire y las mismas figuras” (2018: 73).

¹¹ Ver Schwartz (2001: 1179).

habían incorporado la traducción a su obra como una forma más de creación literaria”¹².

Además, parece oportuno apuntar que en su obra *España defendida*, de la misma época en que presumiblemente lleva a cabo esta paráfrasis, cita el *Anacreón*, entre otras traducciones, como muestra de la idoneidad de la lengua castellana para verter los clásicos (Alonso Veloso, 2005b: 293-294). Esta perspectiva desde la que es posible que Quevedo elaborase al menos algunas de sus traducciones tal vez condicionó su estilo, pues las concebía como trabajos en los que desplegar una lengua y un estilo que no pudiesen ser criticados por traicionar el valor de los originales¹³.

Por último, las diferencias de estilo pueden estar relacionadas con el perfil de los receptores ideales a los que se dirige esta traducción. El tono menor de las *Anacreónticas*, orientadas a sectores amplios de población de épocas distintas y contextos igualmente dispares, se explica parcialmente por su circulación como canciones populares y porque en ocasiones se consignaban para ser cantadas por profesionales en convites de familias acaudaladas (Brioso, 1981: L y LXVI). En cambio, esta traducción castellana se destinaba a lectores doctos, como revelan los paratextos y los comentarios de Quevedo, lo que le permitía licencias del *ornatus* que alejasen los poemas de la *perspicuitas* exigible en términos retóricos.

RASGOS DE ESTILO DE LA PARÁFRASIS QUEVEDIANA

Antes de atender al estilo de los poemas en la traducción de Quevedo, el cual ha sido valorado desde el siglo XVIII, en ocasiones negativamente¹⁴, resulta oportuno considerar sucintamente que las composiciones originales, en las cuales se imitaban los versos del poeta de Teos¹⁵, se caracterizan por un estilo denominado ἀφελής, sencillo, llano,

¹² Como señaló Schwartz (2015: 18 y 22), entre otros, resulta imprescindible valorar el trabajo traductológico de Quevedo teniendo en cuenta su época y los métodos empleados entonces, pues, aunque desde una perspectiva teórica se defendía que eran preferibles las traducciones fieles, los ejercicios prácticos y el modo de crear entonces condicionaban que la traducción en ocasiones estuviese alejada de ese ideal que se corresponde más con el actual. Para los métodos de enseñanza del griego en el siglo XVII, puede consultarse De Andrés (1988: 165-180).

¹³ Juan Francisco de Enciso y Monzón, por ejemplo, advierte en el prólogo de su traducción de la *Eneida*, de finales del XVII (1698), que es más poeta que intérprete, pues quiso que su traducción compitiese con el original (Ruiz Casanova, 2000: 286).

¹⁴ Ver Gallego y Castro (2018: 39) para un recorrido a través de estas críticas desde las del censor Casimiro Flórez Canseco hasta Fernández-Guerra.

¹⁵ Horacio, que imita con frecuencia la temática de la lírica de Anacreonte, señala que este escribió “non elaboratum ad pedem” (*Épodos* 14, 12), ‘en metro no muy elaborado’, aunque este verso horaciano ha sido interpretado de maneras diversas y es posible que aluda

aunque existen patentes diferencias entre los diversos poemas de esta amplia colección (Brioso, 1981: LXVI).

Para analizar las innovaciones elocutivas de las *Anacreónticas* en castellano debe tenerse presente que Quevedo, además de ampliaciones originales, llevó a cabo *contaminaciones* o *allusiones*. Como recuerda Méndez (2014: 254), eran habituales en las traducciones renacentistas y barrocas, por lo que no todas las nuevas expresiones proceden de Quevedo, sino que pueden provenir de sus fuentes para elaborar la traducción o de otros textos¹⁶. Es probable que en el ámbito de la *inventio* —aunque parezca extraño, desde la idea actual de traducción— hubiese acudido a elementos de la tradición (del mismo modo que se operaba al crear un poema original), debido a que estas composiciones precisamente se alejaban del gusto de su época y de lo que él componía en sus rasgos de estilo.

En ocasiones, como señala Pérez Jiménez (2011: 108), resulta difícil discernir en los poemas del *Anacreón* qué proviene del griego, qué toma de las traducciones previas y qué es del propio Quevedo —ya lo introdujese inspirado por la poesía de otros autores o partiese de su propio ingenio—. En lo que atañe a la presente aportación, su objetivo no es desvelar la existencia de tropos o figuras necesariamente novedosos, sino identificar aquellos que, ausentes en el original, fueron introducidos por Quevedo a partir de tradiciones previas o fuentes contemporáneas.

Intercalación y modificación de tropos

En la versión quevediana de las *Anacreónticas* pueden advertirse numerosas metáforas que superan en número las empleadas en los poemas originales¹⁷. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, las metáforas que añade en el segundo poema, con las cuales enriquece la expresión del original: “torcidas armas” por κέρατα, ‘cuernos’¹⁸, “alas de los vientos presurosas”, cuyo referente son los “pies”, *in praesentia*, de las liebres (ποδοκίην),

simplemente a que empleó metros sencillos o a que fue “un versificador descuidado” (Moralejo, 2007: 552, nota 1769).

¹⁶ Ver Méndez (2014: 257-259), quien detecta añadidos de influencia homérica o virgiliana que habían sido introducidos por los traductores al latín que sigue Quevedo.

¹⁷ Las metáforas que forman parte de alegorías se comentarán a continuación. Se sigue la ordenación y definiciones de cada tropo y figura ofrecidas por Azaustre y Casas (2015). Por razones de espacio, este análisis selecciona solo los ejemplos más significativos de los rasgos de todos los poemas del *Anacreón*.

¹⁸ Esta metáfora puede relacionarse con la traducción quevediana del Pseudo-Focílides, de la misma época. Quevedo cita en su comentario a este poema del *Anacreón* unos versos de las *Sentencias* en traducción propia: “ásperas frentes y de ceño armadas / en remolinos feos dio a los toros” (2018: 158). Esta traducción, por cierto, difiere de la del *Focílides*: “frente ceñuda y áspera dio al toro” (1981c: 569).

“camino diáfano”, con la cual alude al cielo¹⁹, o “mudo nadador” (v. 9), traslado de τοῖς ἰχθύσιν (‘los peces’)²⁰.

En muchas de las nuevas metáforas Quevedo elabora los temas y motivos de la colección, como, por ejemplo, en el cierre de “Famoso Herrero Vulcano”, pues modifica la petición a Hefesto del original —que tallase en una copa vides y racimos, la vendimia, sátiros, Amores, a Lieo, Eros y Afrodita—, reforzando los elementos relacionados con el vino y otorgando una mayor relevancia a su dios: “y a Baco, de mosto ardiente, / haciendo la boca *fuelle*, / y *canal*, barba y cabellos” (vv. 23-25). Con esas dos metáforas *in praesentia* resuelve el curioso final de este poema griego, que, como indicó Brioso (1981: 5, nota 1), resulta problemático. Destacan también en este sentido varias metáforas cuyo referente es la rosa en “Mezclemos con el vino diligentes”: “que es ojo del jardín, del llano estrella, / regalo del olfato y de la mano” (vv. 8-9)²¹. Quevedo desarrolla e intensifica con estas metáforas la alabanza de esta flor, ya presente en el original.

Resulta especialmente interesante la siguiente imagen, por el tono grave que confiere al poema, como señalaron Méndez (2014: 262) e Izquierdo (2019: 331): “porque quiero alegrarme / antes que, rigurosas, / del sudor de la muerte / me cubran negras olas” (“A pasar de la vida”, vv. 13-16). Con ella traslada πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος, ‘antes de que me alcance el final’. La paráfrasis quevediana se construye sobre una angustiosa metáfora de la muerte como un mar de sudor negro, cuyas inclementes olas baten y envuelven el cuerpo²². Este oscuro mar de sudor se opone en antítesis a la

¹⁹ Del mismo modo que en estos versos hace a las liebres correr por “los vientos” y a las aves volar por “camino diáfano”, en su traducción del Pseudo-Focílides imagina a estas últimas “peregrinar por campos vacíos / y diáfanos sendas”; en ambos casos asocia el campo despejado con el aire —también “diáfanos sendas”—. Además, en el salmo XXI del *Heráclito cristiano*, cuya dedicatoria firma en 1613, emplea la expresión “campos diáfanos”: “Las aves que, rompiendo el seno a Eolo, / vuelan campos diáfanos ligeras” (vv. 1-2).

²⁰ Méndez (2014: 258) identifica las posibles fuentes de esta metáfora. En *Sermón estoico* Quevedo menciona “el callado nadar del pez de plata” (v. 24), también en una enumeración de elementos propios de distintos animales; y en “¿Dónde vas, ignorante navecilla” puede leerse: “los nadadores mudos, los tritones” (v. 64). Tobar (1998: 710) señala a Horacio y Ovidio como origen.

²¹ Obsérvese en Rioja el uso de la metáfora “lindos ojos” de las plantas para las flores (“De Febo Apolo el claro ardiente rayo”, v. 14) (González Quintas, 2006: 69). En cuanto a la metáfora “del llano estrella”, aparece de manera similar en otros versos de Quevedo. Ver González Quintas (2006: 73 y 75).

²² Quevedo parece recurrir a una aguda doble analogía construida sobre la metáfora más habitual de la muerte como mar, y la relación metonímica de la muerte con el sudor que puede antecederla, para la que Méndez (2014: 262) remite a Virgilio (*Georg.* 3.500-501) y al comentario sobre este pasaje de Servio (*G.* 3.501) en que explica: “frigidus sudor mortis futurae signum est”. En el salmo XVIII del *Heráclito cristiano* pueden observarse los siguientes versos sobre la vida y su final, también con un efecto abrumador por el énfasis en

vida, que representa por medio de la siguiente metáfora: “que mis dos ojos gozan / del resplandor del día / y de la luz hermosa” (vv. 18-20). Acentúa así el contraste entre una vida entregada a los placeres y el temor de la muerte que interpreta en la voz lírica del poema griego.

En algunas composiciones recurre incluso a alegorías sin antecedente en el original ni en las traducciones que empleó, lo que supone una notable modificación del texto. Si bien el sentido de las metáforas que las componen no disuena respecto al original, como en la anterior metáfora referida a la muerte, las nuevas alegorías parecen revelar una preferencia por amplificar los temas de la brevedad de la vida, la ancianidad y la muerte. Por ejemplo, en “Dícenme las doncellas: —Ya estás viejo”, establece analogías entre el invierno y la vejez, “y nevada la barba encanecida / del invierno postrero de tu vida” (vv. 5-6); y la juventud y la primavera, “del color negro de mi tiempo verde” (v. 12), por lo que la vida humana se equipara a las estaciones del año, y el paso de estas se convierte en metáfora del vivir²³. Esta alegoría, que amplifica el desarrollo del original, otorga una mayor relevancia en el poema a la fugacidad del tiempo y sus efectos²⁴. En griego se menciona sucintamente la calvicie (κόμας μὲν οὐκέτ’ οὔσας, / ψιλὸν δέ σευ μέτωπον’), mientras que Quevedo se detiene además en el cuello encorvado, la “barba encanecida” (v. 5), “la frente, de la edad villana arada, / la boca, de los años saqueada” (vv. 7-8). Esta amplificación concuerda con el amplio desarrollo que otorga en otros poemas a la descripción de la vejez, como en “Deseo hallarme en las danzas” y “Viendo que ya mi cabeza”, y probablemente con la selección de este último poema de entre los editados por Estienne en su apéndice²⁵. Esta tendencia puede apreciarse también, por ejemplo, en “Luego que el vino suave” (vv. 37-48), poema en el que

la condición ineludible de un mar que nos absorbe: “pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe” (vv. 7-8).

²³ Cabe relacionar con esta alegoría la metáfora “niñeces del verano”, con la que Quevedo traduce ἔαρος φανέντος, es decir, la llegada de la primavera. Puede verse un uso similar de la alegoría mencionada en el soneto de Quevedo “Ya que pasó mi verde primavera”. Además, como en “Oh tú, que, inadvertido, peregrinas” (vv. 59-62), “mi tiempo verde” puede remitir a la juventud por la esperanza con que se asocia. En otros poemas también emplea el adjetivo “cano” aplicado metafóricamente al invierno (González Quintas, 2006: 154-155). Para las metáforas de la niñez y juventud del año en versos originales de Quevedo, cuyos referentes son la primavera y el verano, puede consultarse González Quintas (2006: 157).

²⁴ Izquierdo (2019: 331) señaló, a propósito de este poema, que “el ejercicio de *copia* en la creación conceptual (...) imprime inusitada hondura a la oda”.

²⁵ Ver Méndez (2014: 260). Este fragmento de Anacreonte, que no presenta la habitual voluntad de evasión de las *Anacreónticas*, le permitía a Quevedo, modificando el original, plasmar un quizá deseado arrepentimiento final de la voz lírica por no haber aceptado antes la muerte: “arrepentidos sollozos / doy, en lágrimas envueltos, / porque aguardé al poster día / a temer muerte e infierno” (vv. 17-20).

desarrolla notablemente la noción del poder igualatorio de la muerte y acude de nuevo a una alegoría en la que se refiere a ella como “muerte negra”, pero no la compara con el mar, como en otros poemas, sino que el mar es la vida “donde andamos siempre al remo”, y la muerte es el puerto²⁶. En esta alegoría, “tomar tierra” es morir²⁷.

En algunos casos emplea la metonimia y sustituye conceptos del original por otros, basándose en su relación de contigüidad. Destacan las metonimias en las que se apunta al artífice por medio del instrumento: “hágale aquesta lisonja / tu pincel a mi deseo” (“Retrata, diestro pintor”, vv. 9-10), donde de nuevo evita reiterar términos que se repiten, en este caso, “pintor” y “pinta” —en esta oda domina el imperativo dirigido al pintor, y por medio de la metonimia le es posible además intercalar la forma en subjuntivo “hágale”—; “Y si le fuere posible / a tu pincel y a la cera” (“Oye, famoso pintor”, vv. 13-14), ejemplo en el que puede observarse la adición de una metonimia a la ya presente en el original, ὁ δὲ κηρὸς (‘la cera’); o “¡Que se atreviese un buril / a labrar en una taza” (vv. 1-2), versos en que por metonimia se alude al artista —de una taza, en Quevedo y Belleu (“un petit vaseau”), de un disco, en el original y sus demás fuentes—. En este último poema Quevedo traslada una sinécdoque del griego sustituyéndola por el todo del que forma parte —vierte νόος ἐξ θεοῦ ἀεραθείς como “artífice humano”—, y en cambio opta por anticipar la figura del grabador por medio de la metonimia “buril” y la sinécdoque “mano atrevida” (v. 5).

Quevedo recurre a la sinécdoque en numerosas ocasiones. Además de la ya citada, pueden entresacarse los ejemplos “la mano traidora” de Eros o “herida tu persona”, donde traduce la parte, καρδίαν (‘corazón’), por el todo, quizá a causa de la rima²⁸; “desmayadas plantas”, por ‘pies cansados’, incrementando así el agotamiento de la voz lírica, que arrastra sus pies²⁹; “y, sin pensarlos, mi lengua / devotos himnos desata”, donde la sinécdoque intensifica los efectos del vino descritos en el original, ya que provoca que la voz lírica pierda su facultad de actuar de manera consciente³⁰; “que con mano codiciosa / hurté al abril de sus senos; / honro mis sienas famosas / con

²⁶ Como, por ejemplo, en *La cuna y la sepultura*: “tu principal parte es el alma, que el cuerpo se te dio para navío desta navegación, en que vas sujeto a que el viento dé con él en el bajío de la muerte” (2010: 209). O en el soneto “Vivir es caminar breve jornada” (vv. 12-14).

²⁷ Parece que Villegas apreció también estos significados tras la apariencia ligera de estas composiciones, pues en su poema titulado “Al Philanacreonte leedor” (vv. 5-8) aconseja lo siguiente: “medítalos Philosopho, / cultívalos agrícola, / que tantos verás pámpanos, / como verdades phycicas” (1618: fol. 147 v.).

²⁸ “Estando el mundo mudo”, vv. 46 y 60.

²⁹ “Viendo Amor que perezoso”, v. 2.

³⁰ “Luego que son posesión”, vv. 10-11.

los robos de *mis dedos*³¹, donde puede apreciarse la *variatio* entre mano y dedos³²; o, entre otras, “es que ya por él *las almas / de los que amamos de veras / perecen sin esperanza*”³³, en que se sustituye οί φιλοῦντες por “las almas de los que amamos de veras”, posiblemente, para lograr un contraste más nítido entre la mayoría, que venera el oro, y aquellos que aman verdadera y desinteresadamente y no son correspondidos en una sociedad dominada por el vicio de la avaricia.

Entre otros tropos, debe mencionarse también la antonomasia que añade para designar a Dioniso, “del dios que plantó las cepas” (“A Batilo, mi querido”, v. 38); y la antonomasia vossiana “nuevo Apolo” (“Guerras de Tebas cantas, nuevo Apolo”), con la que la voz lírica apela a otro poeta que canta el ciclo tebano por medio del dios de la música y la poesía, cuyo atributo era la lira.

Quevedo incluye asimismo hipérboles sin antecedente en el original, como “por montes en cuya altura / su peso el cielo descansa” (“Viendo Amor que perezoso”, vv. 11-12), que intensifica el sufrimiento de la voz lírica, obligada a seguir a Eros velozmente por lugares remotos. Puede destacarse también la siguiente hipérbole, la cual encarece la destreza del grabador: “¡Que se atreviese un buril / a labrar en una taza / *tan al vivo el mar que teme / el que bebe sus borrascas!*” (vv. 1-4).

Por último, cabe referirse a la ironía “Yo suelo guiar las danzas, / mirad si flaco me siento” (“Verdad es (mas no es afrenta)”, vv. 5-6), en la que el yo poético interpela a su auditorio para demostrar precisamente lo contrario de lo que expresa: posee todavía vigor, pues no necesita bastón, sino que baila sosteniendo un cuero de vino. Por medio de esta ironía se enfatiza, además, la altivez de la voz poética, cualidad que exagera el vino en este y otros poemas de la colección³⁴. Entre otros, estos ejemplos de diversos tropos originales de la paráfrasis de Quevedo son evidencia de la libertad con que vertió estos poemas y de la transformación de su estilo.

Introducción de nuevas figuras de dicción

A propósito de las *figurae elocutionis* o de dicción y antes de analizar las modificaciones de esta traducción castellana, conviene indicar que Quevedo conserva en ocasiones los recursos del original, como anáforas

³¹ “Luego que el vino suave”, vv. 15-18.

³² Aunque ya André había traducido “simul indui coronam / manibus meis paratam”.

³³ “No amar es pesada cosa”, vv. 18-20.

³⁴ Por ejemplo, en Ὅταν ὁ Βάκχος εἰσέλθῃ (v. 6): πατῶ δ’ ἅπαντα θυμῶ, “me imagino a mis pies el mundo todo” en Briosio (1981: 46) o “y en mi ánimo lo domino todo” en Guichard (2012: 127).

o quiasmos. Entre este tipo de procedimientos cabe destacar las figuras de repetición. Resulta destacable que con frecuencia opta por otorgar prevalencia a la *variatio* y no verter este tipo de figuras del original de modo fiel³⁵.

Quevedo utiliza la figura etimológica —por ejemplo, en “enlacemos bien los brazos, / abracemos bien los pechos” (“Verdad es (mas no es afrenta)”, vv. 15-16), donde logra expresar más intensamente esa trabazón de los miembros—; el políptoton nominal —como amor - amores (“Cantar de Atrides quiero”, v. 11) o “desgracia de desgracias” (“No amar es pesada cosa”, v. 4), con un efecto intensificador—; y la paronomasia, como en *θανεῖν γὰρ εἰ πέπρωται* (‘pues si estamos destinados a morir’), que vierte “que, si los ciertos hados de la *suerte* / me tienen destinado ya a la *muerte*” (“Si grande copia de oro recogida”, vv. 11-12), donde, en posición de rima, enfatiza la idea original de la inexorabilidad de la muerte.

En el cierre de “Un Cupidillo en cera retratado”, vierte dos expresiones distintas, *εὐθέως με / πύρωσον* y *κατὰ φλογὸς τακίση*, por medio de un equívoco construido sobre la repetición de “derrita”, intensificando el juego de palabras del original advertido por Brioso (1981: 12, nota 1). Al trasladar estos versos reiterando la voz “derrita”, aplicado en el primer caso a su “dueño” en sentido metafórico, y en el segundo, a la figura de cera de Eros en sentido recto, refuerza la analogía que Quevedo considera una “agudeza” de Anacreonte que “tiene oculta significación” (2018: 218), la cual desvela en su comentario a este poema³⁶.

Además, en varias ocasiones recurre a la correlación. Por ejemplo, en el poema “En forma de capón Ati” (vv. 9-20), se encuentra una sin

³⁵ Esta tendencia, que todavía se puede apreciar en traducciones modernas para evitar repeticiones, fue denominada por Kundera (1994: 116) “reflejo de sinonimización”. Pueden consultarse los elementos de lengua repetidos en las *Anacreónticas* en el apéndice de Rosenmeyer (1992: 236-237).

³⁶ Para respaldar su explicación de que existían hechizos en que se derretía cera para lograr el amor de la persona deseada, cita en este comentario, además de a Horacio, a Teócrito y Virgilio, que figuran como fuentes de su *Farmaceutria* (“¿Qué de robos han visto del invierno”) ya en el epígrafe de *Las tres musas*. En esta silva, anterior a 1611, pueden observarse juegos de palabras (vv. 34-36, v. 160 y v. 174) similares al utilizado en esta anacreóntica (vertida, por cierto, en silva métrica) —y en los lugares de Teócrito y Virgilio citados en este comentario erudito—, enfatizado a través del equívoco —que su amada arda metafóricamente de amor por él y se ablande como la cera o como arde la verbena incinerada en ese rito—. Ver Pérez-Abadín (2007: 71). Como advirtió Candelas (1996: 268), en Teócrito y Virgilio, a los que se podría sumar el epodo de Horacio que cita Quevedo en este comentario, el hechizo proviene de una voz femenina y se aplica a un hombre, mientras que en esta silva quevediana la voz es masculina, como creo que puede interpretarse la de esta anacreóntica, o al menos como la leyó Quevedo, a juzgar por sus comentarios; y el conjuro se dirige a una mujer, si bien esta última particularidad solo se da en la paráfrasis del *Anacreón* y en la silva quevediana, no en el original griego.

antecedente en el original, por medio de la cual en el cierre del poema insiste de modo sintético en lo expresado anteriormente³⁷. También en “Junto a los ríos de Troya”, tras traducir las referencias mitológicas a Niobe y Filomela (“de Pandión la hija”, v. 3), intercala los versos “Yo no quiero que los dioses / en ave o piedra me vuelvan” (vv. 5-6), en los que alude con “ave” a Filomela y con “piedra” a Niobe, y esclarece la relación entre estas metamorfosis y los elementos de la enumeración siguiente.

Por último, sobresale el uso del quiasmo. Por ejemplo, en “Cantar de Atrides quiero” añade el verso “canta de amor y solo amores siente” (v. 11), en el que opta por un quiasmo de dos secuencias similares, que contienen además el políptoton ya mencionado amor - amores y conforman un pleonasma, como indicó Pérez Jiménez (2011: 109). Por medio de estos procedimientos, subraya la pobreza de asuntos a los que canta su lira e intensifica la fijación de la voz poética por ese amor que en Quevedo es “fiero”³⁸. Emplea también el quiasmo, entre otros ejemplos, en los versos “y a Baco, de mosto ardiente, / haciendo *la boca fuente, / y canal, barba y cabellos*” (“Famoso herrero Vulcano”, vv. 23-25), en que con esta figura, sumada al encabalgamiento del verso anterior, logra describir de un modo señaladamente plástico cómo derrama Baco el zumo de uva de su boca, y que se visualice en orden el recorrido de este líquido; o en “cual los de Minerva garzos, / y blandos, cual los de Venus”, quiasmo a través del cual sitúa las comparaciones con las diosas en los extremos, y en el centro, la descripción de sus ojos, lo relevante para el pintor que debe retratarlos.

Adición y modificación de figuras de pensamiento

Entre las figuras de pensamiento, sobresalen las de amplificación y las de acumulación, además de la abundante presencia de la antítesis. En lo que respecta a las figuras de amplificación, cabe señalar que en muchas ocasiones extiende el número de versos griegos, pero no todas estas dilataciones se corresponden con *amplificationes* retóricas, pues no siempre subraya con ellas una idea presente en el texto original. Sin embargo, algunos de los añadidos sí se corresponden con este procedimiento.

³⁷ Es posible que esta correlación parta de los versos de la anacreónica de Escalígero, que traduce Quevedo del latín e incluye a continuación de este poema en sus comentarios (2018: 226). El recurso le permite insertar en sus comentarios una digresión sobre los tipos de furor, que encaja mejor con los versos de su paráfrasis que con el original griego (2018: 228-229).

³⁸ En su comentario a este poema aclara este verso y el sentido general de la composición: “las liras no quieren sonar con ellas, ni las consienten [las guerras y batallas]” (2018: 152).

En “Guerras de Tebas cantas, nuevo Apolo” vierte οὐχ ἵππος ὄλεσέν με, / οὐ πεζός, οὐχὶ νῆες, añadiendo un nuevo elemento en la enumeración: “no me destruyó a mi caballería, / no armada infantería, / *no las escuadras graves*, / no galeras ni naves” (vv. 5-8). En este poema, cuya segunda parte presenta la estructura del priamel, la voz lírica desprecia el poder destructivo de las guerras y encarece en cambio la fuerza del amor que siente, ante la que se ve vencida. En los versos citados Quevedo se sirve de una figura de amplificación que podría considerarse una *expolitio*, pues supone un desarrollo más amplio de la idea del original por medio de un nuevo argumento³⁹, otro elemento con el que compara la fuerza del amor.

Conviene destacar también la ampliación de los tres elementos que integran las siguientes preguntas: τί μοι πόνων, τί μοι γόων, / τί μοι μέλει μεριμνῶν;⁴⁰. Quevedo modifica los distintos componentes, que se convierten en “los cuidados”, “la honra”, “la vergüenza” y “las lágrimas y el luto”⁴¹, y amplía la expresión de cada uno, dotando al poema de un tono marcadamente más grave, al personificar πόνων como ladrones que hurtan el tiempo de vida (vv. 5-8). Resulta curiosa la inclusión de “la honra”, que aproxima la oda al contexto contemporáneo por la relevancia que tenía este valor entonces, y “la vergüenza”, pues a partir de ella indica: “la vergüenza, ¿qué me quiere / profano, si es religiosa” (vv. 13-14), resolviendo así una aparente contradicción en un término incluido por él mismo.

Pueden observarse también numerosas muestras del uso de la *interpretatio*, como en el “enojo e ira” que desprende el amor (“Cantar de Atrides quiero”, v. 4) o “las victorias / y los trabajos dignos de altas glorias” (vv. 7-8), donde enaltece los trabajos de Hércules. En gran parte de los casos se materializa en la reiteración de una idea del original con sinónimos que incorpora Quevedo. En ocasiones traslada una voz griega por medio de dos o más términos castellanos, como, entre abundantes ejemplos, φρόνημα, que traduce como “esfuerzo y osadía” (“A los novillos dio naturaleza”, v. 15), βρέχομαι, como “en hielo y nieve envuelto” (“Estando el mundo mudo”, v.

³⁹ Pueden observarse usos similares de la *expolitio* en “Famoso herrero Vulcano” (vv. 11-15), “No porque blanca mi cabeza mires” (vv. 7-10), o “Mira ya en las niñeces del verano” (vv. 5-6), en el que añade a las señales de la llegada de esta estación en la naturaleza —en el original, el florecimiento de las rosas y el mar en calma— la ausencia de viento, un agradable cielo y el aspecto del campo. En “Cuando Baco, hijo de Jove” (vv. 10-12) vierte μετὰ κρότων, μετ’ ᾠδᾶς (‘entre ruidos y cantos’) como “con sus bailes y sus versos, / sus requiebros y melindres, / sus abrazos y sus besos”, en una disposición que revela un *incrementum* semántico con términos que avanzan desde la esfera de lo verbal o simbólico (los versos, requiebros, melindres o el baile) hasta la de lo físico (abrazos y besos).

⁴⁰ En Brioso (1981: 44), “¿Qué se me da de las fatigas, qué de los suspiros, qué de los pesares?”, y en Guichard (2012: 123), “¿Qué me importan los sufrimientos, / qué los lamentos y las penas?”.

⁴¹ “Cuando, después que he bebido”, vv. 5, 10, 13 y 15.

19), o λαλιστέραν, “parlera y habladora” (“—¿De dónde bueno vienes”, v. 52). Entre estos casos destacan las bimembraciones sinonímicas, que constituyen un rasgo del estilo de Quevedo (Alonso Veloso, 2007: 73 y 149); además no cabe desdeñar posibles razones métricas y el deseo de plasmar de modo idóneo el sentido original, relacionado con la práctica de geminar sustantivos y adjetivos en la traducción, habitual en la época (Schwartz, 2015: 22).

Los siguientes versos constituyen otra muestra del uso de esta figura: “cuantos males te atormentan, / cuantas penas te maltratan, / son porque no eres amante, / ni sabe querer tu alma” (“Viendo Amor que perezoso”, vv. 33-36), que dilatan el verso original σὺ γὰρ οὐ δύνη φιλήσαι. La *interpretatio* se utiliza tanto en los dos primeros versos, acompañada por el paralelismo, como en los dos últimos. Con esta figura Quevedo parece querer intensificar la expresión en esta intervención de Eros y casi advertir de las penalidades que sufrirá el que no sepa amar.

Y debe resaltarse, por último, entre numerosos ejemplos, la siguiente *interpretatio*, por su notable extensión y porque revela el peso que otorgó Quevedo a la idea del original de que Eros traspasa el corazón del enamorado y este queda vencido: “Que Amor, batalla invisible, / en lo más guardado entra, / en lo más secreto habita, / en lo más hondo se cierra” (“Ya me he resuelto en amar”, vv. 33-36). Está conformada por una enumeración asindética que presenta una estructura anafórica y que probablemente tenga la finalidad de insistir en los peligros del amor y advertir sobre ellos⁴². Como con la *interpretatio* “soy un perpetuo nido, / soy un amante infierno” (“Cada año, golondrina, vas y vienes”, vv. 9-10), que incide en la condición de enamorado que se presenta en el original, logra una mayor emotividad y transmite con mayor fuerza tal sentimiento, tendencia que advirtió Castanien (1958: 572)⁴³.

Destacan también las figuras de acumulación, como la enumeración en “cueros, vasos y cubas” (“Famoso herrero Vulcano”, v. 17) o los copiosos epítetos que introduce en su paráfrasis. Además, en ocasiones modifica los epítetos del texto griego dando lugar a expresiones nuevas⁴⁴. En algunos

⁴² Méndez (2014: 265) relaciona estos versos con los sonetos quevedianos “No me aflige morir; no he rehusado” y “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, poema cuya interpretación podría esclarecer, en su opinión, esta posible fuente.

⁴³ Obsérvese la similitud entre la expresión “amante infierno” y el verso del soneto amoroso mencionado, “No me aflige morir; no he rehusado” (v. 13), “que, pues tu gloria la padezco infierno”, antítesis de la que Rey y Alonso Veloso (2013: 139-140) aprecian muestras en Groto, Gutierre de Cetina y Góngora.

⁴⁴ También omite algunos, como δαφνηφόροτο, referido a Apolo en “En forma de capón Ati”. Del mismo modo, André prescinde de este epíteto en este poema, en cuyo inicio Quevedo parece seguir su traducción latina por la similitud entre *gallus* y “capón”, y más

casos solo el epíteto pertenece a su genio⁴⁵, como en “amor *fiero*” (“Cantar de Atrides quiero”, v. 3), “caballo *hermoso*” y “liebres *temerosas*” (“A los novillos dio naturaleza”, v. 3 y v. 5), “la cera *obediente / capaz de tantos misterios*” (“Retrata, diestro pintor”, vv. 13-14), o los campos “preñados del cielo” (“¿Qué cosa es tan agradable”, v. 3)⁴⁶. Destacan aquellos aplicados a los dioses, como “Lleo con él, *honor del suelo*, / y Venus con los dos, *risa del cielo*” (“En los corros confusos y revueltos”, vv. 23-24)⁴⁷, “Venus *santa*” (“¿Que se atreviese un buril”, v. 10) y “Venus, *madre de las flores*” (“Con el verano, padre de las flores”, v. 36), o “Júpiter, *el dios del alto coro*” (“Yo sospecho, mancebo, que ese toro”, v. 2). Y en otros casos el epíteto acompaña a un sustantivo también añadido por Quevedo, como “*dulce voz*” (“Cantar de Atrides quiero”, v. 17), en alusión al sonido de la lira, “*apacibles ocios*”, “*edad ligera*” —con que traduce βίωτος, ‘vida’— o “*sepulcros hondos*” (“Sobre estos mirtos tiernos”, v. 4, v. 9 y v. 16), “*peso ardiente*”, “*cabellos sin ley desordenados*” (“En los corros confusos y revueltos”, v. 6 y v. 8), “*por el aire vano*” (“Cada año, golondrina, vas y vienes”, v. 4, el cual repite en “Mira ya en las niñeces del verano”, v. 11), “*venerable nieve*” (“¿Qué me estás enseñando”, v. 20), o “*delgadas sombras*” (“Viendo que ya mi cabeza”, v. 23)⁴⁸. Entre los epítetos que modifica, puede entresacarse χρυσέην (‘dorada’), que convierte en “del oro que el sol se peina” (“Ya me he resuelto en amar”, v. 10), con una metáfora y una personificación que realzan el significado del adjetivo original. Y, por último, destaca el

adelante al verter τοῦ μύρου (‘ungüento oloroso, esencia’) como “de la fragancia del nardo”, en André “nardi simul fragrantis”, pues en otros lugares Quevedo traduce μύροιςιν como “de finisimos olores” (“No de Giges las riquezas”, v. 8) y μύρον como “ungüento” (“Junto a los ríos de Troya”, v. 13). Elimina también el epíteto de στρυγνὸν Ὀρίωνα (‘temible Orión’), “ni el Orión” (“Famoso herrero Vulcano”, v. 9), o el de οὐ τῆς ἅπαντ’ ἐχούσης / Κρήτης (‘Creta la opulenta’), “Creta” (“Si tú pretendes contar”, v. 26). Por otra parte, algunos epítetos derivan de sus fuentes, como “hermosa dama” y “burlona Venus” (“Luego que el vino suave”, v. 23 y v. 24), que es probable que provengan de André (“Ubi suave potio vinum”): “Iepidam et tenens puellam” y “Venerem cano iocosam”.

⁴⁵ Para la identificación de este recurso, se considera epíteto aquel adjetivo o, como indican Azaustre y Casas (2015: 116), “palabra o frase en función adjetiva”, con una función ornamental, independientemente de que aluda a cualidades inherentes del sustantivo al que acompaña o especifique su significado.

⁴⁶ En este epíteto Quevedo redundaba en la idea que presentaba el poema “Bebe la negra tierra cuanto llueve”.

⁴⁷ En este punto sobre la traducción literal otorgó prevalencia a la *variatio* y al deseo de presentar un marcado contraste entre los dioses, pues el original repite el mismo adjetivo μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου / καὶ τῆς καλῆς Κυθερείας y sus fuentes o mantienen la correspondencia o al menos la repetición —Estienne repite “comitante”—, o prescindien de los adjetivos —este es el caso de Belleau—.

⁴⁸ Se sirve de esta misma expresión en *Sermón estoico* (v. 313): “¿Cuán raros han bajado los tiranos / delgadas sombras, a los reinos vanos / de silencio severo” (vv. 312-314).

siguiente epíteto, que podría resultar llamativo pues explicita la relación entre la voz lírica y Batilo: “me arrebatas a Batilo / *que es mi regalo y mi dueño*”⁴⁹. Entre otros muchos, estos epítetos, que no proceden del original ni de ninguna de sus fuentes conocidas, enriquecen la más sencilla expresión de los poemas griegos. En ocasiones se encuentran en posición de rima, pero su valor reposa sobre su función ornamental, y además en muchos casos añaden notas semánticas relevantes.

La antítesis, en cuya utilización en las *Anacreónticas* hace hincapié Zotou (2014: 13-14), destaca entre las figuras lógicas también en la paráfrasis quevediana. Quevedo construye numerosos versos de su paráfrasis sobre antítesis con las que enfatiza oposiciones presentes habitualmente en las odas originales, como en “Estando el mundo mudo”, donde hace patente el contraste entre el aspecto inocente de Eros y el terrible poder de sus flechas: “de afable cara hermosa, / mas con aljaba y arco / y flechas voladoras” (vv. 26-28), y más adelante, “y pagando con risa / mis lágrimas piadosas” (vv. 53-54). Como ejemplo, también en “Si grande copia de oro recogida” (vv. 15-16 y 19-21) amplía y vuelve más explícita la oposición entre el estilo de vida de aquellos que desean poseer riquezas y el de la voz lírica. En otros casos, introduce nuevas antítesis, como “quiero aliviar cuidados / y males temerosos, / y *hartarme de contentos*, / pues es la vida un soplo” (“Sobre estos mirtos tiernos”, vv. 29-32). Con esta adición sintetiza el contenido del poema, además de subrayar los tópicos tradicionales del *carpe diem* y el *tempus fugit*. Puede apreciarse una función similar en las siguientes antítesis, pues invitan a vivir sin preocupación ante la inevitabilidad de la muerte, idea ya presente en el original: “Yo, que corra o que me pare, / que me descubra o me esconda, / he de topar con la muerte, / igualmente rigurosa” (“Cuando, después que he bebido”, vv. 17-20) y “sufren pena y gozan premio. / Abierto está para todos, / recibe el mozo y el viejo” (“Viendo que ya mi cabeza”, vv. 24-26), ya que recalcan de nuevo la inexorabilidad de la muerte y su impredecibilidad. El contraste entre el rechazo de pesares inútiles y la invitación al goce —en el que se podrían incluir, por ejemplo, las antítesis entre la guerra y el disfrute del vino de “Luego que son posesión” (vv. 17-20) o “Dame, no seas avaro” (vv. 27-30 y v. 34), con las que refuerza la oposición original y acentúa el “pacifismo” de estos poemas⁵⁰— es una de las oposiciones más frecuentes, por lo que de

⁴⁹ André traduce, probablemente censurando el original por la relación homosexual imaginada en ese sueño erótico, “mihi eripis puellam”. Estienne, Lubin y Belleau sí conservan la mención de Batilo.

⁵⁰ Ver Brioso (1981: XLVII).

nuevo se aprecia que numerosas ampliaciones encajan con el tono y la temática de la colección, e incluso acentúan sus particularidades⁵¹.

Asimismo, Quevedo insiere nuevas paradojas, como “fue ligero y pesado / este sueño a mis ojos” (“Pareciome entre sueños”, vv. 7-8), con la cual alude al contraste entre lo profundo del sueño del yo poético y la ligereza con la que vuela en él, o “sembrando en el mar amores / y *en medio del agua llamas*” (“¡Que se atreviese un buril”, vv. 27-28), que resalta lo que está describiendo, la figura de Afrodita⁵².

Con una breve prosopografía original de Eros, “de afable cara hermosa” (“Estando el mundo mudo”, v. 26), subraya la engañosa apariencia inocente de quien finalmente le dispara una flecha a la voz poética⁵³. Completa esta breve descripción física con pinceladas sobre su carácter: “con alma alevosa” (v. 38), expresión que anticipa el desenlace del poema, y “mano traidora” (v. 46).

Como señala Zotou (2014: 14), algunas de las *Anacreónticas* presentan un desarrollo dialógico, por lo que aparecen frecuentemente figuras de diálogo que Quevedo en ocasiones modifica y a las que añade otras, como los apóstrofes “Guerras de Tebas cantas, *nuevo Apolo*” para dirigirse a un poeta, “pon, *pintor*, un árbol verde” (“A la sombra de Batilo”, v. 2), con el que convierte el poema en un ejercicio de écfrasis⁵⁴, o “amigos” (“Si grande copia de oro recogida”, v. 2)⁵⁵, que contribuye a que el poema sea una advertencia directa sobre la inutilidad de buscar y acumular riquezas, y una exhortación al disfrute del vino y el amor.

Provoca un efecto similar la *interrogatio* que insiere al inicio de “¿Queréis ver del vino santo”, pues implica a nuevos interlocutores. Con esta interrogación retórica y la nueva antítesis entre el vino y el agua (vv. 1-4)

⁵¹ Este énfasis en el anhelo de una tranquilidad de ánimo —ante la idea de la muerte— relacionada con el amor contrasta con la tendencia general apreciada por Rey (1997: 191) en poemas morales quevedianos. Esta diferencia se explica, posiblemente, porque en las *Anacreónticas* la constatación de la inexorabilidad de la muerte no se percibe como un medio para la fortaleza de ánimo y búsqueda de la virtud, como en los autores estoicos, sino como exhortación a la “huida de compromisos”, en palabras de Brioso (1981: XLVIII). A pesar de esto, cabe recordar que Quevedo apreció en algunas odas corrientes asimilables al cristianismo o el estoicismo y las desplegó en su paráfrasis (Izquierdo, 2019: 326).

⁵² Más adelante reitera esta idea en los versos “sienten los peces su fuego / los dioses verdes se abrasan” (vv. 55-56).

⁵³ Cabe sumar las también breves descripciones físicas de “Blandamente y en dulce paz dormía” (vv. 9-10) y “¿Queréis ver del vino santo” (vv. 6-7).

⁵⁴ En torno a este apóstrofe, véanse Frankel (1957: 295-296) y Bénichou-Roubaud (1960: 67, nota 36). Para la traducción de estos complejos versos, pueden consultarse Bénichou-Roubaud (1960: 67, nota 36) y Méndez (2014: 248, nota 13).

⁵⁵ Incluye ese mismo apóstrofe, “amigos” (v. 25), en “Cuando, después que he bebido”, en unos versos con los que se exhorta a beber y olvidar de ese modo las preocupaciones.

exacerba notablemente el elogio del primero. Por otra parte, en algunos casos convierte las interrogaciones retóricas del original en afirmaciones, como en “No sé yo de qué manera, / golondrina, castigarte”, versos con los que traduce la primera *interrogatio* del original; en los dos versos finales de “Ya me he resuelto en amar”⁵⁶; o en “No de Giges las riquezas”, donde traslada τὸ δ’ αὔριον τίς οἶδεν; (‘¿el mañana quién lo conoce?’) como “porque del día venidero / Dios sabe lo que será” (vv. 14-15). Inserta también versos propios que manifiestan deseos de la voz poética sin antecedente en el original, como las imprecaciones “fatíguense otros en buscar dineros” y “púdrase quien quisiere consumirse / y mátese de miedo de morirse” (“Si grande copia de oro recogida”, v. 15 y vv. 19-20), por medio de las cuales refuerza la antítesis implícita en el original entre quien se afana por poseer riquezas y quien se contenta con la amistad, el amor y el vino. Obsérvese además que, en “y mátese de miedo de morirse”, retoma la idea de los versos iniciales de la inevitabilidad de la muerte, para subrayar la contradicción que implican afanes como codiciar riquezas.

Sobresale asimismo un interesante *exemplum* que añade Quevedo, modificando levemente el sentido del original, que comparaba de modo sucinto a la voz lírica con Aquiles (καγὼ λαβῶν ἐπ’ ὤμων / θώρηχ’, ὅπως Ἀχιλλεύς / καὶ δοῦρα καὶ βοεῖην, ‘y yo poniendo sobre mis hombros la coraza, como Aquiles, lanzas y escudo’): “Yo, como en un tiempo Aquiles / cerca de las naves negras / con fuerte lanza y escudo / mostró su valor y fuerza” (“Ya me he resuelto en amar”, vv. 14-17). Este *exemplum* parte de la *Iliada*, obra a la que también remite posiblemente la expresión “desatando mis miembros” (v. 27), fórmula homérica recurrente⁵⁷.

En algunos poemas recurre a analogías que amplían el desarrollo del original. En algunas ocasiones estas analogías refuerzan expresiones del griego, y en otras parten del propio ingenio de Quevedo. En el poema “En los corros confusos y revueltos” introduce dos comparaciones y un símil. Con este se describe cómo baila una joven y se refuerza la idea de la ligereza que infunde el vino a sus pies al bailar, la cual había insertado al inicio del poema: “y la doncella blanda / entre los corros de las Gracias anda, / *que parece que vuela*, / con pie obediente al son de la vihuela” (vv. 9-12). Unos versos más adelante, describe la voz del joven del poema a través de una

⁵⁶ También Belleau traduce estos versos como una afirmación en sustitución de la interrogación original.

⁵⁷ Belleau traduce “et tous mes membres deslie”, de donde pudo quizá tomar Quevedo la inspiración y recordar la *Iliada* para introducir esta referencia y el *exemplum* comentado. Pueden observarse numerosos ejemplos de esta fórmula homérica en Segura (2016: 31). Y para la presencia de Homero en las obras de Quevedo, entre las que destaca el *Anacreón*, puede consultarse Moya del Baño (2018). Concretamente, para sus “escasas huellas” en *Polimnia*, puede verse Rey (1995: 58).

comparación: “canta mejor que de Tereo el ave” (v. 18), en alusión al ruiseñor, pues es el pájaro en que los dioses convirtieron a Procne, la esposa de Tereo, según algunas fuentes, o a Filomela, hermana de Procne, según otras (Gallego y Castro, 2018: 197, nota 283). Es posible que introdujese esta referencia mitológica inspirado por su empleo unos poemas más adelante, en dos odas que ya habría leído antes de trasladar los poemas o de añadir esta dilatación⁵⁸, pues puede apreciarse que en numerosas ocasiones inserta elementos propios pero que no disuenan en la colección⁵⁹, como ocurre de nuevo, por ejemplo, en la siguiente comparación: “que no hay leña virtuosa / sino en la vid el sarmiento” (“Verdad es (mas no es afrenta)”, vv. 11-12). En su faceta de traductor y, en estas adiciones, de poeta original, realza en su paráfrasis elementos que censura en sus anotaciones —o, por ejemplo, en su poesía moral⁶⁰—, como el elogio del vino, para él, desmedido.

Cabe destacar también los símiles y comparaciones con que describe más detenidamente a Afrodita —“bien así como va el alba / (hermoso parto del cielo) / entre la leche y la grana”, “pues vio el mar en sus cabellos / un sol que de día se baña”, y “sus dos labios / más rosas que la mañana” (“¡Que se atreviese un buril” vv. 18-20, vv. 43-44 y vv. 67-68)— y aquellos que remiten a la naturaleza, como el que alude a las grullas —“mira las grullas, que con leyes viven, / cómo, volando, en letra el aire escriben / y alegres vuelven por el aire vano, / como a ganar albricias del verano” (“Mira ya en las niñeces del verano”, vv. 9-12)⁶¹—; o el que equipara la evasión de las preocupaciones por el vino con el vuelo de las aristas del trigo: “aprisa, con vasos llenos / del vino que los corona, / los trabajos más molestos, / sus fieros, sus amenazas, / huyen como con el viento / pobres y humildes aristas, / que lleva tras sí soberbio” (“Bebamos, alegres, vino”, vv. 18-24). Por medio de este último símil y de los adjetivos con que califica las “aristas”, enfatiza la ligereza que adquieren las preocupaciones tras beber vino.

⁵⁸ En “No sé yo de qué manera”, sobre un ave relacionada también con este mito, la golondrina, traduce ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ / τὴν γλῶσσαν, ὡς ὁ Τηρεὺς / ἐκεῖνος, ἐκθερίζω como “o la lengua, a lo que creo, / quieres que te corte yo, / cual dicen te la corto / en otro tiempo Tereo” (vv. 9-12); y en “Junto a los ríos de Troya” reaparece en la versión de Quevedo de καὶ παῖς ποτ’ ὄρνις ἔπτῃ / Πανδίωνος χελιδῶν, pues traduce “de Pandion la hija / volaba con plumas nuevas”.

⁵⁹ Recurre también a la mitología en “Verdad es (mas no es afrenta)” (vv. 21-24) y en “Cuando, después que he bebido” (vv. 35-36), versos que Méndez (2014: 262, nota 63) relaciona con Shakespeare.

⁶⁰ Piénsese en el soneto “Que los años por ti vuelen tan leves”.

⁶¹ Con “letra” alude a las formas que crean en el aire entre todas en bandada y que se ven desde tierra. El aire es el material sobre el que escriben estas letras o forman estas figuras. Esta misma imagen puede observarse en otros versos de Quevedo: “vuela la grulla en letra y con las alas / escribe el viento”. Ver Rey y Alonso Veloso (2013: 104-105).

Quevedo elabora en numerosas ocasiones figuras de ficción como la personificación. Destacan aquellas referidas al vino⁶², a elementos de la naturaleza, como las nubes⁶³ o el mar⁶⁴, y al transcurso del tiempo⁶⁵. Entre las referidas a la naturaleza, resulta especialmente reseñable una serie de personificaciones por su acumulación en una misma composición y por la notable mayor extensión que confieren al poema: en el original griego de “Viendo Amor que, perezoso”, Eros hace correr a la voz lírica διὰ δ’ ὀξέων μ’ ἀναύρων / ξυλόχων τε καὶ φαράγγων⁶⁶, pero Quevedo amplía la expresión de cada elemento de esta enumeración (vv. 11-20): el cielo descansa su peso sobre los altos montes; las aguas, murmurando, cavan “secretos caminos”, profundos surcos, con sus “pies de plata”; y en los valles el sol agrada a las ramas y acecha las sombras⁶⁷. Otro uso destacable de la prosopopeya por su recurrencia es la del tiempo, que se materializa en diversas expresiones, por ejemplo, en “Dícenme las doncellas: —Ya estás viejo”, como apreció Izquierdo (2019: 331): “la edad villana” ara la frente, los “años” saquean la boca de dientes, “el tiempo ya pasado” roba “el honor de las sienes”, y la voz poética duda de “si hay en mí cabello que se acuerde / del color negro de mi tiempo verde” (vv. 7-12)⁶⁸.

Finalmente, cabe recordar que Quevedo se sintió igualmente libre para modificar el estilo del original en otras de sus traducciones a partir del griego, como sucede con el *Manual* de Epicteto (López Eire, 1982: 243) o el Pseudo-Focílides, texto que amplía notablemente y en el que el *ornatus* se

⁶² Se describe como llanto de las uvas: “en los lagares engendran / de su propio llanto el vino / las uvas que en sí le cierran” (“¿Queréis ver del vino santo”, vv. 26-28). Y dota al vino del poder de alegrar incluso a quien lo daña: “que el vino hasta en sus principios, / aun a quien le ofende alegre” (vv. 31-32), es decir, anima incluso al principio, antes de beberlo, a los que lo pisan.

⁶³ Las presenta como enemigas del suelo que en primavera ya no le envidian la luz, no se la quieren tapar: “ninguna oscura nube envidia al suelo / la luz del fuego más galán del cielo” (“Mira ya en las niñeces del verano”, vv. 13-14).

⁶⁴ Por ejemplo, en los siguientes versos: “Dibujase entre las ondas / que del mar los golfos arman” (“¿Que se atreviese un buril”, vv. 15-16).

⁶⁵ Entre las funciones más relevantes de la prosopopeya en la poesía moral de Quevedo, Rey (1995: 153-154 y 157) destaca la descripción de elementos naturales y la acción del tiempo, entre otras.

⁶⁶ En traducción de Brioso (1981: 31): “por medio de raudas torrenteras, por espesuras, por abismos”; y de Guichard (2012: 95): “por agudos picachos, / por espesuras y precipicios”.

⁶⁷ También cabe citar la siguiente: “Si tú pretendes contar / las hojas que Primavera / con verdes manos reparte / a los árboles y yerbas” (vv. 1-4), en que con la personificación logra transmitir la imagen de una mayor frondosidad: φύλλα πάντα δένδρων (‘todas las hojas de los árboles’).

⁶⁸ Véanse también los versos “No porque blanca mi cabeza mires, / a cuyo honor perdido / las manos de la edad se han atrevido” (vv. 1-3).

vuelve más complejo (Alcalde, 2011: 90). También modificó el estilo de versiones al latín, como las de los epigramas de Marcial (Pérez Gómez, 1989: 392), por lo que el estudio de los rasgos elocutivos de Quevedo podría beneficiarse de otros análisis de las innovaciones que incorporó en sus traducciones.

Conclusión

A modo de conclusión, cabe destacar la complejidad de las adiciones y modificaciones originales de Quevedo en el *Anacreón castellano*, y su proximidad con los rasgos de estilo de su poesía original. Este análisis revela la introducción de nuevos tropos, como metáforas y alegorías, que en algunos casos suponen una notable modificación del original y parecen apuntar una preferencia por los temas de la fugacidad del tiempo, la vejez y la muerte, constatable, asimismo, en la poesía y prosa moral original de Quevedo.

También se han podido observar figuras de dicción, como el equívoco, cuando Quevedo desea poner de relieve determinados elementos del original; la correlación, por la que opta para sintetizar o esclarecer el contenido de algunos poemas y así lograr un efecto más intenso en los lectores; y el quiasmo, recurso con el que elabora de manera más plástica alguna descripción o realza voces relevantes. Algunos de sus comentarios a diversas odas encajan mejor con su paráfrasis que con los originales, por el énfasis que otorga a ciertos elementos a través de estos recursos.

Entre las figuras de pensamiento, descuellan las de amplificación, acumulación y, dentro de las figuras lógicas, la antítesis. Opta por la *expolitio* para elaborar descripciones más detenidas y ofrecer nuevos términos como puntos de apoyo para las argumentaciones de los poemas griegos, generalmente en consonancia con los versos originales, aunque en ocasiones dota a las odas de un tono más grave. La *interpretatio* aparece sobre todo para lograr una mayor emotividad, y se percibe una marcada tendencia a la bimetración. Con las antítesis suele reiterar oposiciones presentes en algunos poemas originales, sobre todo entre el rechazo de las preocupaciones y la invitación al hedonismo. Por otra parte, recurre a las figuras de diálogo, como apóstrofes o *interrogationes*, para lograr que las advertencias o las invitaciones a disfrutar de los placeres del vino y el amor sean más efectivas. Por último, se pueden apreciar numerosos símiles y comparaciones, a través de los que ofrece descripciones más detenidas, entre las cuales destacan las de Afrodita y aquellas que remiten a elementos de la naturaleza. A pesar de que, como se ha señalado, Quevedo pudo inspirarse en diversas fuentes, se trata de amplificaciones originales.

El análisis del estilo de las intercalaciones y modificaciones quevedianas en el *Anacreón castellano* permite ratificar la afirmación de Méndez (2014: 268) a propósito de esta obra: en ella “vemos converger y también disputar las figuras del clasicista *amateur*, el crítico literario, el humanista cristiano, el moralista y, por encima y triunfando sobre ellos, el creador verbal”. Estas muestras de las innovaciones en la esfera del estilo en su *Anacreón* corroboran las observaciones de Izquierdo (2019) en torno al uso de la paráfrasis en esta traducción y desvelan una imagen de Quevedo como traductor muy próxima a la de poeta. Es posible que tales libertades traductoras aplicadas a la esfera del estilo fuesen precisamente las que impidieron la positiva acogida de esta traducción en el siglo XVIII, así como el reconocimiento generalizado de su condición de introductor de las *Anacreónticas* en España. Dicho título se otorgó en exclusiva a Villegas, que consiguió mayor fortuna debido a que su traducción se atenía de forma más estrecha a los gustos neoclásicos (Ynduráin, 1950: 704). Aunque estos poemas son traducciones, pueden estudiarse como parte de la amplia obra poética original de Quevedo, debido a la libertad con que los vierte (Méndez, 2014: 269). Su análisis es imprescindible para una completa valoración del legado lírico del autor, en su doble condición de traductor y creador, inextricablemente unidas en su *Anacreón*.



Bibliografía

- Alcalde Martín, Carlos, “Quevedo, traductor de las *Sentencias*”, en *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore (eds.), Zaragoza, Pórtico, 2011, pp. 85-102.
- Alonso Veloso, María José, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bailes de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2005a.
- Alonso Veloso, María José, “La recepción de la literatura medieval en Quevedo”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García (coords.), A Coruña, Toxosoutos, 2005b, vol. 1, pp. 277-300.
- Alonso Veloso, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo de la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- Anacreónticas*. Edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, CSIC, 1981.

- Anacreónticas*. Edición de Luis Arturo Guichard, Madrid, Cátedra, 2012.
- André, Élie, *Anacreontis Teii antiquissimi poetae Lyrici Odae ab Helia Andrea latinae factae*, Lutetiae, apud Robertum Stephanum & Guil. Morelium, 1556.
- Andrés, Enriqueta de, *Helenistas españoles del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2015.
- Bénichou-Roubaud, Sylvia, “Quevedo helenista (el *Anacreón castellano*)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 14, 1-2, (1960), pp. 51-72.
- Cabrera Ortega, Yoandy, *Introducción a la poesía anacreóntica en Cuba. Traducción e imitación*, Tesis doctoral, Madrid, 2011.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, “‘¿Qué de robos han visto del invierno’: ¿una égloga de Quevedo?”, *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Ignacio Arellano & alii (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, pp. 267-274.
- Castanien, Donald G., “Quevedo's *Anacreón Castellano*”, *Studies in Philology*, nº 55, 4, (1958), pp. 568-575.
- Castro de Castro, J. David y Francisca Moya del Baño, “Traducción filológica y tradición clásica: Mariner y los *Idilios* de Teócrito”, *Livius*, nº 10, (1997), pp. 7-29.
- Céspedes, Baltasar de, *Discurso de las letras humanas llamado El Humanista*. Edición, estudio y notas de Mercedes Comellas y prólogo de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2018.
- Correas, Gonzalo de, *El Enkiridion de Epikteto i la Tabla de Kebes, filósofos estoikos*, Salamanca, Jacinto Tabernier, 1630.
- Gallego Moya, Elena y J. David Castro de Castro, “Introducción”, en *Anacreón castellano*. Edición crítica y anotada de Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, A Coruña, SIELAE, 2018, pp. 17-113.
- García Sánchez, Lúa, “Revisión de las fuentes textuales del *Anacreón castellano* de Quevedo”, en “*Ars longa*”. *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 137-149.
- García Yebra, Valentín, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.
- González Quintas, Elena, *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2006.
- Gregores, Emma, “El humanismo de Quevedo”, *Anales de Filología Clásica*, nº 6, (1953-1954), pp. 91-105.

- Horacio, *Odas, Canto secular, Epodos*. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- Izquierdo, Adrián, “La traducción del *Anacreón castellano* de Quevedo en su tiempo”, en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), Toulouse, PUM, 2013, pp. 229-238.
- Izquierdo, Adrián, “Paráfrasis y experimentación poética en el *Anacreón castellano* de Quevedo”, en *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Sagrario López Poza & alii (eds.), A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 315-338, <<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.315>> [consulta: 16/03/2021].
- Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Lopez Eire, Antonio, “La traducción quevedesca del *Manual* de Epicteto”, en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, V. García de la Concha (ed.), Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 233-243.
- Martínez Arancón, Ana, *Marcial-Quevedo*, Madrid, Editorial Nacional, 1975.
- Medina Barco, Inmaculada, “‘Estos que...’: écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad”, *La Perinola*, nº 8, (2004), pp. 279-304.
- Méndez, Sigmund, “Prácticas filológicas y literarias en el *Anacreón castellano* de Quevedo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 24, (2014), pp. 245-272.
- Micó, José María, “La época del Renacimiento y del Barroco”, en *Historia de la traducción en España*, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), Salamanca, Ambos Mundos, 2004, pp. 175-208.
- Moya del Baño, Francisca, *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos. Las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014.
- Moya del Baño, Francisca, “Homero en Quevedo: notas de lectura”, en *Ecós y resplandores helenos en la literatura hispana: siglos XVI-XXI*, Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadu y Fernando García Romero (eds.), Sociedad Española de Estudios Clásicos / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, Madrid / La Paz, 2018, pp. 161-186.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La “Farmaceutria” de Quevedo: estudio del género e interpretación*, *Analecta Malacitana*, anejo LXVI, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- Pérez Gómez, Leonor, “Quevedo traductor de Marcial”, en *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, Juan

- Paredes Núñez y Andrés Soria Olmedo (eds.), Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 385-396.
- Pérez Jiménez, Aurelio, “Sí, el Quevedo del *Anacreón*, helenista”, en *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore (eds.), Zaragoza, Pórtico, 2011, pp. 103-130.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, Francisco de, *Anacreón castellano*, en *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua, vol. 4: Teatro y traducciones poéticas, Madrid, Castalia, 1981a, pp. 239-344.
- Quevedo, Francisco de, *Lágrimas de Jeremías castellanas*, en *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua, vol. 4: Teatro y traducciones poéticas, Madrid, Castalia, 1981b, pp. 347-438.
- Quevedo, Francisco de, *Phocílides*, en *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua, vol. 4: Teatro y traducciones poéticas, Madrid, Castalia, 1981c, pp. 553-574.
- Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. Edición de Claudia D’Ambruso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, en *Obras completas en prosa. Tratados morales*, 4, 1, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2010, pp. 193-286.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2013.
- Quevedo, Francisco de, *Anacreón castellano*. Edición crítica y anotada de Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, A Coruña, SIELAE, 2018.
- Quevedo, Francisco de, *Providencia de Dios*. Edición de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa. Tratados religiosos*, 7, Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), Barcelona, Castalia, 2018, pp. 491-570.
- Rey, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Rey, Alfonso, “Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo”, *La Perinola*, nº 1, (1997), pp. 189-211.
- Rosenmeyer, Patricia A., *The poetics of imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Rubió y Lluch, Antonio, *Estudio criticobibliográfico sobre Anacreonte y la colección Anacreóntica, y su influencia en la literatura antigua y moderna*, Barcelona, Subirana, 1879.

- Ruiz Casanova, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Schwartz, Lía, “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, nº 3, (1999), pp. 293-324.
- Schwartz, Lía, “El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII”, en *El hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, *Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, José Manuel de Bernardo Ares (ed.), Córdoba, Cajasur, 2001, pp. 1171-1202.
- Schwartz, Lía, “Quevedo y Rioja: signos de una amistad en el *Anacreón castellano*”, en *Studies in Honor of James O. Crosby*, Lía Schwartz (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 367-381.
- Schwartz, Lía, “Dos traducciones del griego de Quevedo: *Epicteto y Focílides en español con consonantes*”, en *La transmisión de Quevedo*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 15-28.
- Segura Ramos, Bartolomé, “Aspectos básicos de la fórmula en la *Iliada*”, *Habis*, nº 47, (2016), pp. 27-46.
- Tilg, Stefan, “Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance”, en *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, M. Baumbach y N. Dümmler (eds.), Berlin / Boston, Walter de Gruyter, 2014, pp. 163-197.
- Tobar Quintanar, María José, “La anotación léxica de la poesía áurea: los adjetivos quevedianos”, en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, 2, Antonio Chas Aguión & alii (coord.), A Coruña, Universidade da Coruña, 1998, pp. 705-718.
- Villegas, Esteban Manuel de, *Las eróticas o amatorias*, [s.l.], [s.n.], 1618.
- Ynduráin, Francisco, “Villegas: revisión de su poesía”, *Berceo*, nº 17, (1950), pp. 697-722.
- Zotou, Alexia, *Carmina anacreontea 1-34. Ein Kommentar*, Berlín / Boston, De Gruyter, 2014.