

LA DESMITIFICACIÓN PARÓDICA DE QUEVEDO. APOLO Y DAFNE, ORFEO Y EURÍDICE, HERO Y LEANDRO

María José García Rodríguez

Universidad de Murcia

1. Introducción

«He aquí, pues, una buena razón para que se adoptara una nueva e irreverente actitud hacia los dioses paganos: es que, sencillamente, estaban empezando a aburrir. Pero había también otras causas; una de ellas es que, en la última mitad del siglo XVI, el ethos clásico no estaba ya en consonancia con la vida en España (...) los dioses paganos ya no despertaban los mismos sentimientos, y el fervor fue sustituido por una admiración no exenta de objeciones»¹.

Estas palabras de Keeble resumen perfectamente los motivos que llevaron a una nueva representación de los dioses clásicos, especialmente a partir del siglo XVII: la parodia. La parodia es un intergénero que sobrepasa los límites de las formas literarias (narrativa, poética y dramática) e, incluso, del resto de las artes. El texto paródico es aquel que, gracias a la hipertrofia de los rasgos del texto parodiado –tanto formales como de contenido–, consigue destronar y revelarse ante dicha autoridad, al tiempo que reconoce su importancia para con el lector; y es que, sin el conocimiento que comparten tanto autor como lector acerca del texto parodiado, el efecto paródico no se llevará a cabo.

En este sentido, pese a que Quevedo no aportó innovaciones temáticas a propósito de los dioses de la Antigüedad, el uso que dio al mito, especialmente gracias a su lenguaje conceptista, configuró una nueva modalidad de abordar a los clásicos. Así, encontramos un empleo extremadamente sintético del mito que pierde sus valores originales; el desarrollo burlesco de la mitología clásica puede presentar en Quevedo diferentes realizaciones. Como afirma Sepúlveda, «rebajamiento de lo mitológico,

¹ Keeble, 1969, p. 3

manejo del mito como referencia externa al motivo central, fusión del plano mitológico con el humano como degradación»².

2. Apolo y Dafne

«El mito de Apolo y Dafne es uno de los más populares de la tradición española. Los poetas del Siglo de Oro –sobre todo los petrarquistas– quedaron fascinados por esta historia que simbolizaba a la perfección el amor inaccesible y el consiguiente sufrimiento del enamorado desdeñado»³. Para el análisis de la desmitificación paródica de las figuras de Apolo y Dafne, hemos seleccionado dos de los poemas burlescos más representativos de Quevedo: «A Apolo siguiendo a Dafne» y «A Dafne huyendo de Apolo»⁴.

A APOLO SIGUIENDO A DAFNE

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo:
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:
Febo, pues eres sol, sírvete de ella⁵.

A DAFNE, HUYENDO DE APOLO

«Tras vos, un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciélago sin duda,

² Sepúlveda, 2007.

³ Guerrero, 2006, p. 330.

⁴ Aunque existen otras referencias en forma de parodia a la historia de estos dos personajes mitológicos –pues estamos ante uno de los mitos predilectos del autor–, en estos dos sonetos la degradación de la fábula se convierte en el objetivo principal.

⁵ Pozuelo, 1989.

pues vais del Sol y de la luz huyendo.

»Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

»Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
cargado de bochornos y cometas.»

Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras⁶.

Como vemos, atendiendo al título de estos dos poemas, bien podría tratarse de una poetización de la mitología al más puro estilo renacentista. Sin embargo, desde los primeros versos, estas expectativas que el lector pudiera tener se disuelven bajo el velo de la evidente mofa quevediana. En este sentido, es ciertamente interesante considerar estos dos sonetos como las dos versiones paródicas del mito clásico, según el poeta evoque a Apolo o a Dafne. En ambos poemas, encontramos una voz poética que interpela a cada uno de los personajes; insta, aconseja y ordena *–paga, no alumbres, sírvete–*, llegando incluso a hacer explícito el diálogo entre el yo poético y la ninfa Dafne: «Esto la dije;». En consecuencia, la pérdida de la inalcanzable divinidad con la que respetuosamente se referían los poetas renacentistas a las divinidades clásicas llega a degradar a Apolo y Dafne a niveles de inferioridad respecto al yo poético. Y será la voz que abre el soneto *A Apolo* una de las más significativas; ese aumentativo, *bermejazo*⁷, con el que califica al dios representa la más evidente irreverencia ante la dignidad de esta figura.

Otro de los recursos sobre los que se articula esta parodización mitológica será la desautomatización del discurso poético. Para ello, Quevedo acude a la ruptura entre la dignidad de los personajes y su expresión lingüística⁸. El poeta destruye el código poético petrarquista y, para ello, introduce en estos sonetos una serie de términos que

⁶ Pozuelo, 1989.

⁷ Se trata de un «rebajamiento onomasíológico que coincide con el aumentativo, basto, “Bermejazo”, por el color dorado, rojizo del sol» Pozuelo, 1989, p. 222.

⁸ Bien sea por explotar el código establecido en boca de personajes indignos, bien por desvirtuar a personajes nobles a partir de un uso del lenguaje inapropiado, la ruptura entre personaje y discurso es la esencia de la parodización lingüística.

distan del lenguaje lírico. Ejemplo de ello son los términos *espulga*, *canalla*, *afufa*⁹, *azumbres*¹⁰, *alquimista*, *tosca*, *buhonero*¹¹, *bochorno*, *tretas*... Junto a estos términos inapropiados y malsonantes, las metáforas y dobles sentidos serán elementos con los que repetidamente juega el escritor. *Ninfa* y *dueña* pasan a ser términos peyorativos que inducen a un contexto prostibulario que definirá ambos poemas. Y, de esta manera, el código poético convertirá el tema del amor original en una cuestión económica: *compralla*, *gastó*, *dinero*, etc. En definitiva, el desamor por una diosa es en Quevedo una mera cuestión práctica: «la ninfa Dafne, que se afufa y calla, / si la quieres gozar, paga y no alumbres».

Otro de los elementos que desvirtúan la figura de la diosa femenina es la ilustrativa sinécdoque: «y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras». La bella transformación de Dafne en laurel poetizada por Garcilaso de la Vega pasa ahora a ser una referencia culinaria de la más baja cotidianidad. Pero la desmitificación de las diosas en estos poemas de Quevedo no solo atañen al personaje de Dafne, Mediante la referencia indirecta a los amores de Marte y Júpiter, la parodia se extiende a las figuras de Venus y Dánae, como los *exempla* medievales, para que la voz poética aconseje a Apolo a *servirse* de Dafne. Así, en el caso de Venus, nuestro poeta crea un argumento que, como cabe esperar, jamás apareció en la mitología grecolatina: Marte logró conquistar a Venus gracias a sus *confites*, *pasteles* y *azumbres*. La misma degradación sufre la historia amorosa entre Dánae y Júpiter, pues en lugar de lluvia de oro, este dios tuvo que rociar una «lluvia de dinero» con la que logró que Danae se *levantara las faldas*.

En suma, las diosas clásicas grecolatinas aparecen parodiadas gracias al lenguaje conceptista, el elemento principal por el que se establecen juegos simbólicos y metafóricos en los que, los dobles sentidos, son utilizados como sugerencias de un ambiente prostibulario. Quevedo transforma los amores de estas deidades en un intercambio económico. A diferencia de la tradición Antigua –donde el obstáculo de los amores era, generalmente, la conservación de la virginidad de la figura femenina–, Dafne, Venus y Danae únicamente pretenden cobrar goce de sus pretendientes. Estos

⁹ Afufar, y afufarse. v. n. Lo mismo que Huir. Véase. Es voz vulgar y jocosa, y puede venir con corta inflexión del lat. *Fugere*, que significa esto mismo. *Aut* Tomo I (1726)

¹⁰ Azumbre. s. m. Cierta medida de las cosas líquidas, como agua, vino, vinagre, ò leche, que es la octava parte de una arróba: y promiscuamente se llama azumbre la medida, y lo que contiene en ella (...) Es voz Arabe, que viene de Zumbri, que significa esto mismo (...). *Aut* Tomo I (1726).

¹¹ Buhonero, s. m. El tendéro que en una cesta grande, que trahe colgada del pescuezo, anda por las calles vendiendo cosas de poco valor (...). *Aut* Tomo I (1726)

tres personajes femeninos tan deseados por los héroes de la tradición Antigua pasan a convertirse a nada menos que prostitutas.

3. Hero y Leandro

Otro de los mitos clásicos más trabajados a lo largo de la historia del arte es el de Hero y Leandro; la historia de esta bella sacerdotisa y el audaz joven es una de las grandes tragedias erótico-amorosas. Tras su enlace secreto, Leandro, para visitar a su amada, debe cruzar a nado y de noche el Helesponto¹²; una noche, perecerá en la travesía, tras haberse apagado el candil de Hero por el fuerte viento. El desenlace de esta trágica historia, será el suicidio de la joven al percatarse de lo ocurrido. Centrándonos ahora en uno de los romances escritos por Quevedo¹³, podemos apuntar que, a diferencia de los anteriores sonetos, en esta ocasión el autor establece desde el título la intención burlesca de su composición: «Hero y Leandro en paños menores». Tal y como analizaremos a continuación, la parodia de este poema se articula sobre una serie de mecanismos principales: el uso de palabras no poéticas, la degradación inmoral de personajes y espacios y, un elemento diferenciador con respecto a los arriba estudiados, la introducción de la inverosimilitud del mito.

Si los anteriores sonetos a Apolo y Dafne se caracterizaban por la sugerencia de significados obscenos, en este romance Quevedo deja a un lado la sutil alusión en pos del uso reiterado de voces malsonantes: *mondongo, chicota, ramplón, panza, caspa, rolliza, bragas, greguescos*¹⁴, *cucarachas, zaparrada*¹⁵, *patarata*¹⁶... son algunos ejemplos de la degradación del código poético. A ellos se les suma los adjetivos con que Quevedo se refiere a las deidades: *aprendiz de rana, tonto, necio, mancebito, bastarda, mentecata*; como vemos, muy lejos de los epítetos tradicionales. Incluso, el autor introduce, modificados lúdicamente, una serie de proverbios y expresiones vulgares que desvirtúan lingüísticamente el material mitológico («en puros cueros», «dio al traste»,

¹² «Cf. *Ilíada* II 845 (XII 130). La travesía desde Abido era sin duda la más peligrosa, ya que las corrientes marinas que bajan por el Helesponto hasta la costa asiática son más fuertes: cf. Estrabón, XIII 1, 22», Montes, 1994 p. 70.

¹³ En esta ocasión, debido a la extensión del romance, no expondremos la composición completa sino que nos serviremos de aquellas estrofas más significativas para nuestro análisis.

¹⁴ Greguescos. s. m. Lo mismo que Calzones. LOP. Dorot. f. 165. Los gregüescos se llamaron así de Grex, gregis y la lana del ganado, sino que vinieron de Grecia. CERV. Quix. tom. 2. cap. 24. Yo llevo en este envoltorio unos gregüescos de terciopelo, compañeros desta ropilla. *Aut* Tomo I (1726).

¹⁵ Zaparrada. s. m. Lo mismo que Zaparrazo (...). Zaparrazo. s. m. El golpe grande, y con estruendo, que se da, cayendo de alto. Lat. *Lapsus. Casus*. *Aut* Tomo I (1726).

¹⁶ PATARATA. s. f. Ficción, mentira o patraña. (...) Significa también demostración afectada, de algún sentimiento o cuidado, o exceso demasiado en cortesías y cumplimientos. *Aut* Tomo I (1726).

«¡Agua va!», «dio (...) de patas», etc.). Sin duda, el retrato –tanto físico como moral– que la voz poética ofrece de Hero corresponde a algunas de las estrofas más paródicas y vituperantes del romance:

Chicota muy limpia,
no de polvo y paja,
que hace camas bien,
y deshce camas.

Corita en cogote
y gallega en ancas;
gran mujer de pullas
para los que pasan.

Piernas de ramplón,
fornida de panza,
las uñas con cejas
de rascar la caspa.

Rolliza, y muy buen rollo,
donde cuelgan bragas,
derribada de hombros,
pero más de espaldas.

Al igual que en los sonetos anteriores, la virginidad que caracterizaba a la sacerdotisa Hero, quien «vivía apartada de sus mayores, en una torre a la mar aldeaña (...) por templanza y recato», desaparece, convirtiéndose en un personaje libertino. Ya hemos visto con la descripción de Hero que la figura femenina vuelve a ser considerada una prostituta, aunque excediendo los límites de Dafne, pues Hero es además fea, sucia... en suma, grotesca. Y es que, ya la primera referencia a este personaje mitológico («la Hero») vaticina la degradación que se va a encontrar el lector y que desencadenará el degradante discurso final (vv. 129-164).

A ello se le suma el mecanismo mediante el cual Quevedo sitúa a estos personajes en unos espacios que distan de los clásicos; la torre del alcázar de Abido no es sino «una venta que la Torre llaman». A ella acuden «navegantes cuervos», esto es, en el metafórico lenguaje conceptista quevediano, negros rufianes¹⁷. Así, el candil que guía al enamorado Leandro en la tenebrosa noche es aquí un «farol de cocina» y la alta torre desde la que se tira la desesperada Hero, es ahora un desván. Como vemos, una espacialización que trae consigo la cotidianidad de los ambientes, eliminando la

¹⁷ Guerrero (Guerrero, 2002, p. 352) apunta a una lectura en la que los cuervos se refieren únicamente al símbolo literario del mal agüero; sin embargo, sí reconoce el sentido de 'rufianes' para navegantes; no obstante, por el contexto degradante en el que se inserta este sintagma, creemos más acertada la metáfora defendida por Pozuelo en sus notas a pie de página. Pozuelo, 1989, p. 305.

idealización en la que se situaba Hero. Y, en esta línea, se ha de destacar las metáforas culinarias con las que el poeta se refiere a los protagonistas, «un amante huevo / pasado por agua», «cual huevos murieron», «y en aceite puro se quedó estrellada»; una introducción que roza el costumbrismo en el que, el concepto llega al lector gracias a la gastronomía de la época.

En este sentido, entra en juego lo que hemos determinado como elemento diferenciador de este romance (respecto a los sonetos anteriores), pues vemos cómo la realidad se introduce en el mito con más fuerza. Existen una serie de intervenciones en las que la voz poética da cuenta de su incredulidad ante los hechos que están aconteciendo, especialmente en el pasaje en el que Leandro se está ahogando: «Pero, ¿qué le ha dado?», «¿Juega al escondite?», «¿Se ahoga de veras, / o finge las bacas, / por hacer reír / a la desollada?». Y, ante tales consideraciones, Quevedo se sirve de la ironía para remarcar con más hilaridad la ingenuidad a la que llega el mito si se desarrolla bajo una mirada realista:

No habrá habido ahogado
que mejor lo haga,
ni con menos gestos,
ni con mayor gracia.

De la misma manera, los sollozos de Hero se poetizan y degradan, de un lado gracias a una escena hiperbólica, y de otro lado, a través de una descripción alejada del idealismo hasta entonces dominante:

Ya Hero lo ha visto,
y por él se arranca
todos los cabellos,
y se mete a calva.
A diluvios llora,
no en forma ordinaria:
la nariz moquitas,
los ojos lagañas.

En su conjunto, es esta una composición que nos revela al Quevedo más desmitificador, apoyado en el lenguaje, la degradación de la fábula y la introducción de una voz poética incrédula que da cuenta de la inverosimilitud del mundo clásico.

4. Orfeo y Eurídice

Eurídice, «al recibir en el tobillo el diente de una serpiente», muere el día de su boda; Orfeo, su marido, descendió entonces a la Estige e invocó a las divinidades para que le devolvieran a su amada. Tan conmovedor fue su canto, que accedieron a sus pretensiones, poniendo entonces una condición: hasta que no dejara los valles del Averno, no podría volverse a mirar a Eurídice. Sin embargo, Orfeo no pudo contener sus deseos de ver que su esposa le seguía y, girando sus ojos para contemplarla, la devolvió de nuevo al inframundo. Esta fábula de la mitología clásica no es una de las más recurrentes en la obra poética burlesca de Quevedo. No obstante, es interesante traerla a colación por la función que este mito cumple en el poema de nuestro autor. Al contrario que en los ejemplos precedentes, la historia de estos dos personajes no es parodiada mediante procedimientos lingüísticos y ambientes prostibularios. En esta ocasión, el poeta se sirve de la diosa clásica para realizar una sátira social contra la figura de la esposa. No encontraremos desajustes tan pronunciados entre la dignidad de los personajes y su discurso vulgar; es la intervención de la voz poética la que romperá con la idealización de lo mitológico:

ORFEO Y EURIDICE

Orfeo por su mujer
cuentan que bajó al Infierno;
y por su mujer no pudo
bajar a otra parte Orfeo.

Dicen que bajó cantando;
y por sin duda lo tengo;
pues, en tanto que iba viudo,
cantaría de contento.

Montañas, riscos y piedras
su armonía iban siguiendo;
y si cantara muy mal,
le sucediera lo mismo.

Cesó el penar en llegando
y en escuchando su intento:
que pena no deja a nadie
quien es casado tan necio.

Al fin pudo con la voz
persuadir los sordos reinos:
aunque el darle a su mujer
fue más castigo que premio.

Diéronse lastimados,
pero con Ley se la dieron:
que la lleve y no la mire,

ambos muy duros preceptos.
 Iba el delante guiando,
 al subir; porque es muy cierto
 que al bajar son las mujeres
 las que nos conducen, ciegos.
 Volvió la cabeza el triste;
 si fue adrede, fue bien hecho;
 si acaso, pues la perdió,
 acertó esta vez por yerro.
 Esta conseja nos dice
 que si en algún casamiento
 se acierta, ha de ser errando,
 como errarse por aciertos.
 Dichoso es cualquier casado
 que una vez quedó soltero;
 mas de una mujer dos veces,
 es ya de la dicha extremo.

Estamos ante una banalización de la significación amorosa del mito. Aunque encontramos palabras que se alejan del código poético tradicional, tales como *necio* o *soltero*, la desmitificación que en este poema se lleva a cabo es, fundamentalmente, el juego con el significado del mito grecolatino. Las invocaciones de Orfeo a las que Ovidio aludía, «y pulsados al son de sus cantos los nervios, así dice: “Oh divinidades del mundo puesto bajo el cosmos, al que volvemos a caer cuanto mortal somos creados, (...)”», son, para Quevedo, cantos de contento por la dicha de ser viudo. Asimismo, la conmoción de las diosas del inframundo poetizada por Ovidio («Entonces por primera vez con sus lágrimas, vencidas por esa canción, fama es que se humedecieron las mejillas de las Euménides»), es ridiculizada por Quevedo: «que pena no deja a nadie / quien es casado tan necio». En esta línea, se desarrolla la fábula clásica perdiendo con cada verso los elementos trágicos que la caracterizan. Y es que, esta parodia invierte la relación que se establece entre los acontecimientos de esta historia: el regalo que las deidades hacen a Orfeo al permitirle llevarse a su esposa «fue más castigo que premio», mientras que, por el contrario, perder de nuevo a su esposa «por segunda vez muriendo», «es ya de la dicha extremo»¹⁸.

Así, en las últimas estrofas, Quevedo se apoya en este mito como *exemplum* para desarrollar su crítica al matrimonio frente a la virtud de ser soltero. La valentía y el amor de Orfeo queda entonces cuestionado, pues en las razones por las que volvió la

¹⁸ En el soneto «Hastío de un casado al tercero día», se repite el motivo de la dicha de Orfeo: «Mujer que dura un mes, se vuelve plaga; / aun con los diablos fue dichoso Orfeo, / pues perdió la mujer que tuvo en paga». Pozuelo, 1989, p. 206.

cabeza («que no abandonara ella temiendo y ávido de verla, giró el amante sus ojos») según la mitología tradicional, existe cierta controversia para Quevedo. De cualquier forma, fueran cuales quiera los motivos¹⁹, de lo que no cabe duda para el autor, es que Orfeo es uno de los más dichosos personajes mitológicos. Sin duda, una evidente desautomatización de las connotaciones trágicas y amorosas que el mundo clásico otorgó a la historia de Orfeo y Eurídice que sirve como argumento para la sátira sociológica con la que Quevedo concluye este poema.

5. CONCLUSIONES

Durante los siglos XVI y XVII, la literatura española se sirvió, de una forma u otra, de los autores grecolatinos y sus obras, ya fueran fábulas, dramas, discursos o, incluso, poéticas. En un primer periodo, la veneración de los clásicos junto al movimiento llegado desde Italia, el petrarquismo, supuso un código literario – especialmente en el ámbito de la poesía– que subordinaba la tradición literaria nacional a la creada por las civilizaciones griega y romana en la Antigüedad; esto es, el Renacimiento del arte clásico y, en consecuencia, de su mitología, lo que provocó los más bellos e idealizados retratos de las diosas grecorromanas. La segunda etapa estético-literaria, el Barroco, continuó la estela renacentista en cuanto a la importancia y estimación de los autores y composiciones grecolatinas; no obstante, aparecía entonces un nuevo reto: superar el código tradicional repetido durante las décadas previas. Para ello, los autores experimentaron un nuevo uso del lenguaje que pusiera a prueba al lector, condensando el número máximo de significados en el menor número de palabras; fue así como se desarrolló el denominado conceptismo literario. De esta manera, la mitología clásica experimentó una nueva significación en la que el lector debía acceder a la fábula a través del juego lingüístico y sensorial sobre el que se articulaba.

Con estos poemas, podemos advertir algunas de las distintas funciones que adquiere la Antigüedad clásica en el universo paródico-burlesco del autor; una degradación del amor y el carácter de los personajes, la revelación de la inverosimilitud de la fábula o la sátira de la vida social de la época, son algunos de los elementos que, mediante la parodia mitológica, Quevedo introduce en este tipo de poemas. De ahí que, el lector pueda observar cómo el mundo clásico puede ser utilizado ora como eje

¹⁹ «(...) si fue adrede, fue bien hecho; / si acaso, pues la perdió, / acertó esta vez por yerro».

temático, ora como pretexto para la sátira irónica tanto literaria como social. Concretamente, a través de los personajes femeninos, Quevedo desarrolló lo que se ha tachado de discurso misógino; las diosas fueron para este autor el pretexto perfecto para introducir las caras más deplorables de la mujer.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Francisco de Quevedo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34920>>, [19/11/2014].
- Borges, J. L., «Sobre los clásicos», *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 114-117.
- Cacho Casal, R., «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26
- Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas*, Madrid, Istmo, 1998.
- Cristóbal, V., «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos Filología clásica. Estudios latinos* Universidad Complutense, 2000, pp. 26-76.
- Galván Jerez, S., «Los dioscecillos de Diego Hurtado de Mendonza, una visión burlesca de la mitología», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coord. por Jesús Ponce Cárdenas, Isabel Colón Calderón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 15-26.
- Guerrero Salazar, S., *La parodia quevediana de los mitos: mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad, 2002.
- Hight, G., *La Tradición Clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Keeble, T. W., «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, 13, 1969, pp. 83-96.
- Menéndez, J., *Historia de la literatura española*, v. 2, León, Everest, 2005.
- Montero, J., *Antología poética de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva S.L., 2006.
- Museo, *Hero y Leandro*, Introducción, traducción y notas de José Guillermo Montes Cala, Madrid, Gredos, 1994.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

- Ovidio, *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361>> [28/11/2014]
- Pozuelo, J. M., *Antología poética Quevedo*, Introducción, edición y notas, José María Pozuelo Yvancos, Barcelona, Ediciones B, 1989.
- Quevedo, F., *Poesía*, edición de Ignacio Arellano, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- Real Academia Española, Diccionario de Autoridades [en línea], <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>> [20/ 12/ 2014]
- Rose. M., *Parody: ancient, modern and post-modern*, New York, Cambridge University Press, 1993.
- Sepúlveda, J., «Símbolos del erotismo en la poesía burlesca de Quevedo», *Sobre Quevedo y su época: actas de las jornadas (1997-2004)*, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 47-68.
- Schwartz, L., «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn3097>>[27/12/2014].
- Villena, L. A., *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Madrid, Gredos, 2011.