

Presencia de Quevedo en tres gestos borgianos

MARÍA ELENA FONSAIDO
Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen

De las muchas menciones que Jorge Luis Borges realiza de Francisco de Quevedo, este trabajo se centra en tres gestos clave: el señalamiento de la figura de Quevedo como “el” poeta del Siglo de Oro y el consiguiente proceso de canonización de su poesía que realiza Borges; la funcionalidad de Quevedo en la conformación de la estética borgiana y los procedimientos de reescritura que el autor argentino realiza a partir de sus lecturas del español. La relación que se establece a partir de esta lectura, resulta recíproca: así como aparecen huellas quevedescas en la literatura borgiana, también es posible ver cómo la literatura de Quevedo adquiere otras dimensiones a partir de la lectura que Borges ha hecho de ella.

Resumo

Este texto concentra-se só em três das muitas menções que Jorge Luis Borges fez de Francisco de Quevedo: a indicação de que Quevedo é “o” poeta do Século de Ouro espanhol e –em consequência– o processo de canonização da sua poesia que o próprio Borges faz; o lugar do Quevedo na constituição da estética borgeana e os procedimentos de reescrita que o autor argentino faz a partir de suas leituras do espanhol. O relacionamento estabelecido a partir desta leitura vira recíproca: aparecem marcas de Quevedo na literatura de Borges, mas também é possível advertir como a literatura de Quevedo adquire outras dimensões a partir da leitura que Borges fez de ela.



1. INTRODUCCIÓN

Todos los que frecuentamos la literatura de Borges nos hemos encontrado con menciones, alusiones, comentarios o citas de Quevedo. De hecho, en un artículo de 1989, Ilán Stavans detecta 59 menciones a Quevedo en la obra del escritor argentino. Pero claro, la idea no es analizar cada una de ellas. La propuesta es seleccionar, de este enorme bagaje, tres gestos que resultan significativos para la obra de los dos escritores. Y sí, los dos escritores, porque estos gestos no son unidireccionales. Así como el clásico delimita el campo de inscripción del autor contemporáneo, la lectura que este realiza del escritor canónico aporta una nueva perspectiva. Mucho más en este caso, en el podríamos decir sin temor a exagerar que se trata de un clásico leyendo a otro. Leer a Quevedo no es lo mismo que leer a Quevedo después de Borges. Va a ser posible encontrar en la literatura borgiana huellas quevedescas. Pero también va a ser posible ver cómo la literatura de Quevedo adquiere otras dimensiones a partir de la lectura que Borges ha hecho de ella.

La propuesta es detenernos, entonces, en estos tres gestos: el proceso de canonización de la poesía de Quevedo que lleva a cabo Borges; la funcionalidad de Quevedo en la conformación de la estética borgiana y finalmente la reescritura que el autor argentino realiza a partir de sus lecturas del español.



2. PRIMER GESTO: LA CANONIZACIÓN

A lo largo de su obra es muy notable la predilección que Jorge Luis Borges demuestra respecto de dos autores del Siglo de Oro: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. En un texto de juventud, “El idioma de los argentinos”, publicado en 1928, había afirmado:

Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. (2016 [1928]: 247-8)¹

Este desdén por la literatura española en general y esta preferencia por Cervantes y Quevedo en particular se traduce en operación. Es decir, como han sostenido Clea Gerber y María Elena Fonsalido, Borges es el gran canonizador de estas dos figuras del Siglo de Oro dentro de la literatura argentina (Gerber, 2022; Fonsalido, 2022). Su marca es tan fuerte, que hasta bien avanzado el siglo XX y comienzos del XXI es posible encontrar en la literatura argentina, sobre todo en la modalidad de la reescritura, este señalamiento borgiano. Incluso puede afirmarse que el interés que los escritores argentinos cronológicamente posteriores a Borges demuestran por Quevedo y por Cervantes se explicaría por este sello prioritario con el que ambos autores barrocos son signados en la operación borgiana. En el caso concreto de Quevedo, es innumerable la lista de poetas argentinos que han vuelto sobre su escritura². Por razones que se explicarán más adelante, la figura de Quevedo que se yergue en la literatura argentina es la del poeta. Textos tan potentes como *Los sueños* o el *Buscón* han dejado poca huella.

Una primera pregunta sería por qué Borges manifiesta esta preferencia abierta. Por qué más Cervantes que Lope, por qué más Quevedo que Góngora o Garcilaso. Por supuesto que la primera respuesta que surge es, simplemente el gusto del joven Borges, señalado por él mismo: “El solo nombre de Quevedo es argumento convincente de perfección” (2016 [1926]: 48); “no alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor” (2016 [1928]: 198); “después, fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo” (198). Pero claro está que esta respuesta sería muy simplista³.

Sabemos que la formación del canon depende de variables históricas, de múltiples instituciones (universidad, escuela, crítica, mercado), del asentamiento que da el paso del tiempo. A pesar de esto, en este panorama complejo y colectivo, algunas intervenciones

¹ En este texto, Borges agrega, a las dos figuras que le interesan, la de Fray Luis: “Quisiéramos que el idioma hispano, que fue de incredulidad serena en Cervantes y de chacota dura en Quevedo y de apetencia de felicidad –no de felicidad– en Fray Luis, y de nihilismo y prédica siempre, fuera de beneplácito y de pasión en estas repúblicas” (2016 [1928]: 253). En el artículo “Las coplas de Jorge Manrique”, perteneciente al mismo libro, concede y luego sentencia: “No descreo de la eficacia estética de las *Coplas*. Afirmando que son indignas de la Muerte: eso es todo” (193).

² Además del propio Borges, pueden ser citados Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juan José Saer, Juana Bignozzi, Manuel J. Castilla, Bernardo Schiavetta, Carlos Juárez Aldazábal, entre otros.

³ En 1970, al dictar su Autobiografía, la lista de preferencias ha cambiado a Poe, Swedenborg, Whitman, Heine, Camoes, Jonathan Edwards y Cervantes, a quienes denomina “mis héroes literarios” (1970: 131). El cambio de Quevedo por Cervantes fue explicado en los diálogos promovidos por el periodista Orlando Barone que Borges sostuvo con Ernesto Sabato en 1974. En la charla del 21 de diciembre, afirma: “Creo que he sido injusto porque hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes. Tal vez Quevedo era mejor escritor página por página, y línea por línea. Pero en conjunto es infinitamente inferior, porque nunca pudo crear un personaje como el Quijote [...] Por eso, si antes fui injusto con Cervantes, ahora quiero hacer pública confesión de mis errores” (1976:64).

resultan centrales⁴. Son muy conocidas las operaciones que realiza Jorge Luis Borges en diversos momentos con el fin de lograr sus propósitos literarios para introducir el género policial o para cerrar el ciclo de la gauchesca. Las agudas y conscientes intervenciones críticas y ficcionales de Borges resultan determinantes en lo que respecta a la literatura nacional. En palabras de Martín Kohan, “no conforme con disputarle a Lugones el lugar del canonizado, Borges decidió disputarle también el lugar del canonizador” (2013: 200).

Su selectiva lectura del Siglo de Oro español también se muestra como ineludible. Es posible encontrar una casi total omisión de Lope de Vega y de Calderón, una curva respecto de Góngora que va desde el denuesto abierto a la identificación, una mirada irónica sobre Gracián (“Laberintos, retruécanos, emblemas, / helada y laboriosa nadería, / fue para este jesuita la poesía, / reducida por él a estratagemas”), y, nuevamente, una marcada y sostenida preferencia por Cervantes y Quevedo.

La hipótesis fuerte que se postula, entonces, es que Borges ocupa el lugar del canonizador no solo dentro de la literatura argentina, sino también en lo referido a la tradición siglodorista dentro de esta literatura. En lo que a Quevedo se refiere, la intervención de Borges como lector y canonizador de su poesía es el punto de partida de la valoración del escritor español en la literatura argentina de los siglos XX y XXI.

Ahora bien, aunque las preferencias borgianas están marcadas desde los comienzos de su escritura, la canonización que el escritor realiza del autor del Siglo de Oro se cristaliza cuando él mismo se reconoce en un lugar preponderante dentro del campo literario. Siguiendo la afirmación de Martín Kohan y la extendiéndola a la literatura del Siglo de Oro, “Borges no podía ignorar, y no ignoraba, la performatividad literaria de su palabra, la potencia de sus pareceres y su eficacia para incidir concretamente en el ordenamiento de la literatura argentina” (2013: 201). De este modo, lo que en un comienzo (la década del 20) es la expresión de un gusto, más adelante (a partir de la década del 40) se convierte en una operación consciente de señalamiento y canonización, concretada en alusiones, citas y reescrituras.

El interés de Borges por Quevedo es tempranísimo. Recién llegado de Europa a Buenos Aires, publica dos artículos críticos referidos al poeta madrileño: en *Inquisiciones* de 1925, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”; en *El idioma de los argentinos* de 1928, “Un soneto de don Francisco de Quevedo”.

Según James Crosby (2019 [1981]), hasta 1932, fecha en que Luis Astrana Marín realiza la primera edición de la poesía y la prosa de Quevedo en editorial Aguilar en dos tomos, la única en la que era posible encontrar los poemas era la de la Biblioteca de Autores Españoles, publicada a mediados del siglo XIX⁵. Esta falta de ediciones accesibles demuestra el interés que Borges tuvo siempre por el autor, ya que los textos borgianos mencionados son anteriores a la edición de Astrana. Conviene señalar cuál era la lectura que la crítica hacía de la obra de Quevedo en aquel momento. Así, un texto básico en la bibliografía quevedesca es “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, de Leo Spitzer, que data de 1927. O sea que, en la década del 20, el Quevedo que lee la crítica es un escritor satírico burlesco al que, además, se le atribuían anécdotas y dichos a veces dudosos. Hay consenso en la crítica española que quien saca al escritor de ese lugar es Dámaso Alonso, con su artículo “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, que aparece en 1950, y que marca, para Santiago Fernández Mosquera, “el

⁴ Pueden citarse las conferencias que Friedrich Schlegel dictó en 1808 que pusieron los estudios de Calderón de la Barca sobre la palestra (Zavala, 1982); los discursos ante la plana mayor del poder ejecutivo nacional de Leopoldo Lugones (2012 [1916]) que ubicaron al *Martín Fierro* de José Hernández como texto medular de la literatura argentina; la palabra (discutida y controvertida, pero también escuchada) de Harold Bloom (1995 [1994]) que intentó fijar un canon occidental de 26 escritores.

⁵ El poeta mexicano Octavio Paz recuerda sus primeras lecturas quevedianas con un recorrido similar al que realiza Borges: “Conocí temprano a Quevedo. Era uno de los autores favoritos de mi abuelo (no el poeta erótico ni el estoico, sino el satírico). En mi casa teníamos sus obras en prosa, publicadas por la Biblioteca Clásica, y los dos tomos de *El Parnaso Español* (una edición de 1886 que reproducía la de González de Salas de 1648)” (1983:117).

nacimiento del quevedismo moderno” (2006). A partir de este texto, escrito por un crítico central en aquel momento, que se especializa en Góngora y valora a Quevedo, las miradas se ampliarán y la poesía del madrileño ocupará un lugar de privilegio en el canon siglodorista.

Pero Borges ya había centrado su atención en Quevedo en 1925. En el breve pero enjundioso artículo pasa revista a algunas de sus obras en prosa más conocidas, pero se detiene en la poesía. En su texto, Borges elogia especialmente la “Epístola satírica y censoria” y realiza lo que se podría llamar una lectura “formalista” de los poemas, centrada en los procedimientos lingüísticos y retóricos:

Una realizada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma, constituye la esencia de Quevedo. Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas. (1994 [1925]: 47)

El Quevedo que lee Borges es un poeta que escribe desde y con el intelecto: “Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible desde la inteligencia” (1994 [1925]: 46). Esta poesía “discernible desde la inteligencia”, se opone a la sensualidad atribuida a la poesía de Góngora. En 1927, en medio del fervor gongorino que afecta a la generación española, Borges propone irónicamente: “Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años” (2016 [1928]: 212). En el mismo texto, afirma, apropiándose de un neologismo de Unamuno: “Góngora [...] es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academicismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (213). Similares conceptos vierte en su ensayo “El culteranismo”, del mismo libro, y en el feroz análisis que realiza del soneto gongorino “Raya, dorado Sol, orna y corona”. El poema menciona, como el género lo exige, a dos pastores. Comenta Borges: “En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen” (2016 [1928]: 106). Pensemos que este Borges introduce el ultraísmo en la Argentina y propugna la innovación de la metáfora conceptual e inmaterial por encima de la poética sensual del modernismo, a quien él ve como un movimiento en la línea de Góngora. A propósito de esto es que considera “lícito” recordar que Quevedo “fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista)” (1994 [1925]: 48). Para el Borges de la década del 20, el conceptismo está representado por Quevedo y no por Góngora. Por eso lo define como “una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar” (1994 [1925]: 48)⁶.

En su vejez y adelantándose una vez más a la crítica contemporánea, Borges minimiza la tortuosa relación entre Góngora y Quevedo: “He equiparado a Góngora y Quevedo, que es costumbre contraponer. El tiempo borra o atenúa las diferencias, los adversarios acaban por confundirse” (1995 [1982]: 14). A tal extremo llega esta “confusión” que, rendido ante una obra maestra de Góngora, el soneto “Menos solicitó veloz saeta”, lamenta no poder incluirlo en la *Antología poética de Francisco de Quevedo* que él mismo selecciona y afirma: “Es un soneto típico de Quevedo y lo escribió Góngora” (15). Por esta razón es que denomina a Góngora “ostensible rival y secreto cómplice” (7) de Quevedo. Sesenta años después, en el último libro de poemas que publicó en vida, *Los conjurados* (1985) titula “Góngora” uno de los textos. En él, el sujeto

⁶ Afirma Lía Schwartz: “para la poética barroca, la metáfora era madre y fuente de conceptos, porque ponía en inesperado contacto dos signos que denotaban objetos distantes y heterogéneos y porque requería el ingenio del receptor para ser descifrada. Los textos de Góngora, los de Quevedo y los de sus contemporáneos barrocos fueron pensados como problemas por resolver” (1999).

lórico que habla es un yo en el cual es difícil diferenciar al poeta cordobés del propio Borges: “Hice que cada estrofa fuera / un arduo laberinto / de entretejidas voces, un recinto / vedado al vulgo”. En el mismo libro, el poema “De la diversa Andalucía” enumera los tesoros de la región entre los que se encuentra “Góngora de oro”.

Esta primera admiración por la poesía “discernible desde la inteligencia” de Quevedo no solo se sigue sosteniendo, sino que se transforma en su propio objetivo poético. Así, muchos años después, en el prólogo de *La cifra* (1981), Borges declara: “Al cabo de los años, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual” (1989 [1981]: 291).

El otro artículo de la década del 20, “Un soneto de don Francisco de Quevedo”, es un análisis del poema “Cerrar podrá mis ojos...” y se trata de un verdadero rescate dentro de la poesía quevedesca, que se transformará con el tiempo en una de las fuentes de la canonicidad del texto. Puede hablarse de “rescate” en el sentido de que en 1928, fecha de la publicación del artículo borgiano, el soneto en cuestión no había llamado la atención de la crítica. “Cerrar podrá mis ojos...” es, en la actualidad, uno de los textos de Quevedo más analizado y comentado⁷. Es también, sin duda, el poema de este autor que la literatura argentina y latinoamericana ha reescrito con más ahínco⁸. El soneto en cuestión llegó a su punto máximo de canonización cuando Dámaso Alonso proclamó que se trataba de “seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española” (1957 [1950]: 526). En aquel momento, Alonso era considerado por los españoles, en palabras de Fernando Lázaro Carreter, “nuestro primer crítico” (1978 [1956]: 294). Pero el artículo de Dámaso es de 1950. En la minuciosa lista de textos críticos sobre este poema que proporciona James Crosby (2019 [1981]: 620), el artículo de Borges es el primero desde el punto de vista cronológico, lo que demuestra que es el primer crítico que se centra en este soneto esencial.

Los dos textos de la década del 20 que Borges le dedica al poeta español comparten una palabra: intensidad. En “Menoscabo y grandeza...”, por ejemplo, culmina diciendo: “Quevedo es, ante todo, *intensidad*” (1994 [1925]: 49, destacado nuestro). En el análisis del soneto al que aludimos, es la intensidad de lo físico. El texto que tantas veces ha sido leído como el triunfo del espíritu sobre la carne, es para Borges el goce del espíritu desde la carne y un ejemplo del erotismo del poeta:

La intensidad le es [a Quevedo] promesa de inmortalidad y no la intensidad de cualquier sentir, sino la de la apetencia amorosa y, *más concretamente aún, la del acto*. El goce, plenitud del ser, rebasa su minuto y afirma que quien alguna vez tanto vivió, ya no se olvidará de vivir y no morirá. La erótica sube a metafísica. (2016 [1928]: 181, destacado en el original)

O sea que, en los textos de la década del 20, Borges realiza varias operaciones canónicas importantes respecto de Francisco de Quevedo que tendrán eco en la literatura argentina

⁷ Solo por nombrar algunos de los quevedistas más conocidos, se han ocupado de este texto, además de Dámaso Alonso, Fernando Lázaro Carreter, Carlos Blanco Aguinaga, Maurice Molho, Francisco de Blas, Aurora Egido, Pablo Jauralde Pou, Ignacio Arellano y Santiago Fernández Mosquera.

⁸ En la literatura argentina pueden señalarse las reiteradas alusiones al soneto que realiza Juan Gelman (Fonsalido, 2017) y la reescritura de Leónidas Lamborghini en su poema “Las dos orillas” (1980). En la literatura latinoamericana, pueden señalarse la que realiza Octavio Paz cuando parte de este poema para lograr un superlativo “soneto de sonetos” en *Homenajes y profanaciones* (1960); la que Roque Dalton publica en *Taberna y otros lugares* (1969), libro con el que consigue el premio Casa de las Américas; el bellissimo cuento de Gabriel García Márquez “Muerte constante más allá del amor”, publicado en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de 1972.

posterior: lo rescata como poeta, obtura con este rescate la presencia de Góngora en pleno fervor gongorino⁹, instala el soneto “Cerrar podrá mis ojos...” como uno de sus textos fundamentales.

Este interés de Borges por Quevedo se sostiene a lo largo de toda su obra. Quizá una de las razones de esta constancia sea la que agudamente observó Lía Schwartz, en su análisis de la lectura que realiza Borges de la metáfora quevediana. En lo que puede considerarse una de las hipótesis más sólidas respecto de la relación entre ambos escritores, enlaza la lectura borgiana de Quevedo con la estética de la prosa del escritor argentino:

Borges creyó haber encontrado en el discurso barroco de Quevedo, en sus conceptos basados en metáfora, una notable manera de soñar otros mundos en el mundo, de vencer los límites lingüísticos del concepto para construir espacios fantásticos que expandieran los límites de lo real. (1999: web)

Si aceptamos esta postulación, la relación entre ambos excede en mucho la preferencia o el gusto para convertirse en un nodo central, en la abierta elección de Borges de instaurar a Quevedo como uno de sus precursores¹⁰.

En la década del 40, Borges vuelve sobre el escritor español en un artículo que lleva como título solo su apellido: “Quevedo”. Este texto fue el prólogo que Borges escribió en 1948 para la selección de prosa y verso de Quevedo que publicó Emecé, selección que realizaron él mismo y Bioy Casares, quienes se ocuparon también de las notas. Este prólogo es recogido en *Otras inquisiciones*, de 1952.

Muy diferente es la posición del mismo Borges dentro del campo de la literatura argentina en este momento. Ha sido seleccionado por la editorial como antólogo y anotador del texto, ya ha publicado uno de sus libros esenciales: *Ficciones* (1944) y algunos de los cuentos fundamentales que conformarán *El aleph*. Lo primero que llama la atención es el cambio en el título del texto. El artículo de 1925 se titulaba “Menoscabo y grandeza de Quevedo” título que anticipa una evaluación. El prólogo de 1948 se titula “Quevedo”, lo que implica un señalamiento. Y si el título implica un señalamiento, el enunciador de este título se concibe como aquel que puede señalar. Aquel que puede decir “este” y no otro. Retomando palabras de Kohan, alguien plenamente consciente de “la performatividad literaria de su palabra”.

Mucho es lo que podría decirse de este prólogo. A los efectos de la canonización de Quevedo, importan tres aspectos. El primero se refiere a remarcar algo que ya se ha dicho: lo que llamamos la “lectura formalista” que Borges realiza de los textos del poeta español. Es decir, Borges desdeña la lectura “ideológica” de Quevedo que realizaba la crítica de ese momento: “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (1989 [1948]: 39). En su lugar, propone la lectura de las operaciones que Quevedo realiza sobre la lengua y la retórica: “La grandeza de Quevedo es verbal” (39). El Quevedo que Borges señala como canonizable es el que crea

⁹ Si bien en 1964 el propio Borges realiza una reescritura del famoso verso final del soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, en su poema “El alquimista”: “en polvo, en nadie, en nada y en olvido”; habrá que esperar bastante para que Góngora “penetre” y se instale en la literatura argentina. Esta penetración se logrará con los neobarrocos como Néstor Perlongher, vía los cubanos Severo Sarduy y José Lezama Lima recién en la década del 80. También de ese año es la reescritura del *Polifemo* que realiza Leónidas Lamborghini en su poema “Cíclope”, publicado en la primera edición de *Las reescrituras* de 1980 y retomado en *El jugador, el juego* de 2007.

¹⁰ Para Schwartz, “la excelencia del discurso figurado de Quevedo, que de algún modo anticipa al de Borges, residiría asimismo en su efectiva capacidad de conjurar lo irreal, lo que no existe sino en la imaginación de autores y lectores” (1999: web; destacado nuestro). De todas maneras, el joven Borges, el anterior a la escritura de “Kakfa y sus precursores”, había descartado esta categoría para Quevedo: “No diré que fue un precursor, pues don Francisco era todo un hombre y no una corazonada de otros venideros ni un proyecto para después” (2016 [1926]: 48-9).

“objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata” (44, destacado nuestro). Es decir, Borges lee al Quevedo “literato”.

El segundo punto a subrayar del texto borgiano es el señalamiento de la “dificultad” para leer a Quevedo. Este es, según Paola Marín (2011), uno de los puntos en los que Borges se siente más cercano al español. Leer a Quevedo no es fácil. Borges sabe que leer su propia producción tampoco lo es. Esta apreciación suya sobre el español bien podría aplicarse a sus propios textos: “De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo” (38).

El tercer punto es que, en este texto, Borges nuevamente lee el soneto “Cerrar podrá mis ojos...” y en esa lectura devela que el magnífico verso final, que culmina el terceto al que Dámaso calificó como “los más estremecedores versos de la poesía de España”, “polvo serán, mas polvo enamorado”, es una posible reescritura del poema 19 del Primer libro de *Elegías* de Propertio: *Ut meus oblito pulvis amore vacet*.

De este modo, si el escritor de la década del 20 analizaba y evaluaba; el autor consagrado de los 40 señala, devela, consagra. *Otras inquisiciones* es un resumen de las lecturas borgianas. Los dos únicos autores de lengua castellana que merecen un texto en este libro, son Cervantes y Quevedo¹¹.

3. SEGUNDO GESTO: LA DEFINICIÓN DE LA PROPIA ESTÉTICA

Uno de los primeros textos en los que Borges definió su estética, aquella que lo iba a hacer reconocible en la literatura mundial es el cuento “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, de 1941. En este texto, verdaderamente fundacional, aparecen “los saberes inventados para, de o en Tlön”, que se convertirán con el tiempo en “configuraciones ficcionales de muchos relatos posteriores” (Sarlo, 2003 [1995]: 134). Pues bien, al cuento se le agrega una posdata de 1947 que termina anunciando el fin del mundo tal como lo conocemos ahora. En este final, aparece lo que Marín consideró “quizás el más hermoso y discreto homenaje que Borges le haya hecho al autor español” (2011: 56). Frente a la certeza de que todo “será Tlön”, el narrador culmina así su texto: “Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta), del *Urn Burial* de Browne” (1989 [1941]: 443). Para Marín, “en este final, aludiendo al sentido de la literatura frente a la aniquilación del mundo [...] el narrador, claramente un alter ego de Borges, se identifica precisamente con Quevedo” (56). La humildad y el placer de seguir trabajando una traducción que no se va a dar a la imprenta recuerda la definición que él mismo diera de Quevedo: “el *Parnaso español* recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista que las más veces no se empeña en ganar” (1993 [1925]: 44-5).

Por otro lado, este texto inaugura un fenómeno que podría demostrarse con un ejemplo: además del rescate que el joven Borges realiza de Quevedo, en su etapa más madura, el “fantasma” del español se vislumbra en algunos de los textos clave en los que Borges expone su poética.

Uno de estos es el brevísimo cuento “La trama”, publicado en *El hacedor* en 1960. Este minicuento interesa especialmente porque en él, como en pocos textos, Borges hace evidente la cuestión expresada en “El escritor argentino y la tradición”: ¿qué significa, exactamente, para un escritor argentino, inscribirse en la tradición occidental? Este texto narrativiza la respuesta a esta pregunta: la búsqueda de un tono propio para la literatura argentina.

¹¹ El libro incluye también una polémica con Américo Castro, pero no se trata en este caso de una lectura literaria, sino de una discusión respecto de la hegemonía lingüística.

El texto cuenta con dos párrafos: en el primero de ellos, el de la tradición occidental, el narrador sintetiza una de las muertes más emblemáticas y productivas de la historia y de la literatura europeas: la de Julio César. La conocida frase final que se le adjudica al general romano en el momento de morir, “¡Tú también, hijo mío!”, al ver que entre los emboscados está Marco Bruto, su hijo adoptivo, aparece en castellano, no en latín, y está resaltada en el texto con otro tipo de letra. El legado literario que esta muerte deja es resumido por Borges en una sola oración: “Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito”. O sea que, en este primer párrafo, Borges ubica el hecho histórico que le interesa, subraya la frase crucial e incorpora los elementos del canon literario más reconocido que el hecho genera. Como es sabido, Borges se refiere a la tragedia *Julio César* de William Shakespeare de 1599, que reproduce dramáticamente la muerte del general romano y a *Vida de Marco Bruto* de Francisco de Quevedo de 1644, quien la narra y la comenta.

El tema del idioma en el cual es dicha la frase ofrece aristas interesantes. En la escena I del acto III de la obra shakespeariana, al morir, César dice la frase en latín: “*Et tu, Brute?*”. Por su parte, según Quevedo, “viendo [Julio César] que con el puñal desenvainado le acometía Marco Bruto cubriéndose la cabeza con la toga, se dejó a la ira de los enemigos. Suetonio escribe que dijo en griego: ‘¿Y tú entre estos? ¿Y tú, hijo?’” (1966 [1644]: 959 destacado nuestro). O sea que Borges, con la mención a Shakespeare, recoge la frase tal como era conocida vulgarmente: en su versión latina. Con la alusión quevedesca, anticipa su propia operación: Quevedo traduce al castellano, lo que Suetonio escribió que César dijo en griego. Es decir, traducción y repetición como modo de apropiarse de un legado.

El segundo párrafo es el que se centra en la Argentina, concretamente en la provincia de Buenos Aires. Allí, “un gaucho es agredido por otros gauchos” (1989 [1960]: 171). Al reconocer entre los atacantes a un ahijado, asume como César su destino, ya que le dice “con mansa reconvencción y lenta sorpresa”: “¡*Pero, che!*” (cursivas en el original). La traducción está realizada, la apropiación se ha consumado. La frase original latina, que según Suetonio se pronunció en griego, que Shakespeare recoge y Quevedo traduce, se incorpora a la literatura argentina con inflexión propia. El escritor periférico absorbe y en esa absorción modifica la literatura occidental y también la nacional. Con el “¡*Pero, che!*” se consigue el tono propio e inconfundible del argentino. En efecto, antes de la frase transformada, un paréntesis advierte: “estas palabras hay que oírlas, no leerlas” (171). Comenta Beatriz Sarlo:

Basta hojear las obras de Borges para leer esas frases donde respira el castellano del Río de la Plata. Quizá ninguna más espléndida que la traducción del famoso ‘Tú también, hijo mío’, que exclama Julio César cuando su protegido Bruto le hincaba el puñal, con un ‘¡*Pero, che!*’, que tiene toda la tristeza y la indignación del traicionado solo si se lo dice en voz alta. (2007 [2006]: 202- 203)

La mención de la obra de Quevedo en un texto borgiano tan crucial, presenta, por lo menos, dos aristas. Por un lado, alude al profundo conocimiento que Borges tiene de la obra de su precursor: *Vida de Marco Bruto* no es uno de los textos quevedescos más populares, sino que indica la lectura de un especialista¹². Por el otro, nuevamente es posible comprobar cómo en un texto en el cual se expone con tanta claridad la poética de Borges, la figura de Francisco de Quevedo subyace como referente elegido.

¹² Además de recordar que Borges incluyó la *Vida de Marco Bruto* en su biblioteca personal, Blas Matamoro afirma, al referirse a esta obra: “es traducción y glosa de Plutarco, un entrevero de discursos que sin duda regocijó a Borges, pues Quevedo convierte a Plutarco en personaje quevedesco, como si fuera un escritor apócrifo a la manera de Pierre Menard o Herbert Quain” (2000:143).

4. TERCER GESTO: LA REESCRITURA

A partir de *El hacedor*, de 1960, Borges recupera la forma que Quevedo cultivó con maestría: el soneto. El siguiente libro que publica, *El otro, el mismo*, de 1964 es el producto de un Borges maduro, que sostendrá la forma hasta su último libro de poemas¹³. *El otro, el mismo* es el libro de Borges que contiene más sonetos: 47. De los variados que se podrían elegir, un buen ejemplo lo constituye “Ewigkeit”.

Toda reescritura está precedida, como es lógico por una lectura “de especialista”. Roland Barthes describe este tipo de lectura: “Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior” (1993 [1973]: 58). Es decir, en el caso de la reescritura, estamos frente a una lectura que podríamos llamar “fantasmática”: se lee un texto pero al mismo tiempo se está releendo otro, que funciona como un marco de referencia constante.

Aquí, entonces, el soneto:

Ewigkeit

Torne en mi boca el verso castellano
A decir lo que siempre está diciendo
Desde el latín de Séneca: el horrendo
Dictamen de que todo es del gusano.

Torne a cantar la pálida ceniza,
Los fastos de la muerte y la victoria
De esa reina retórica que pisa
Los estandartes de la vanagloria.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
No lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;

Sé que en la eternidad perdura y arde
Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde.

El soneto plantea en su comienzo una inscripción directa en la tradición. Siguiendo una vieja costumbre, le atribuye a Séneca un “carácter hispánico”, a pesar de su reconocimiento de que escribe en otra lengua. El verbo usado “torne” es el que nos lleva a Quevedo. Otra vez, en castellano el poema va a repetir “el horrendo dictamen”. De este modo, sin nombrarlo, Borges alude al mejor discípulo de Séneca en nuestro idioma, y traza una línea: el filósofo romano, el poeta castellano, él mismo.

No llama la atención que un soneto que se inscriba tan abiertamente en la tradición española lleve un título en alemán. El mismo procedimiento se repetirá en el poema publicado en *El oro de los tigres*, de 1972, “Al idioma alemán”. En este texto, antes de entrar en el elogio gramatical de la lengua (declinaciones, vocales abiertas, voces compuestas), el poema presenta la aceptación de un sino: “Mi destino es la lengua castellana / el bronce de Francisco de Quevedo”. En ambos casos, tanto en el soneto en el que tanto rezuma la voz de Quevedo como en el elogio a la lengua extranjera, se unen los dos elementos: el alemán con la mención o la

¹³ En sus Obras Completas figuran 130 sonetos, con esta distribución: 11 en *El hacedor*; 47 en *El otro, el mismo*; 8 en *Elogio de la sombra*; 9 en *El oro de los tigres*; 21 en *La rosa profunda*; 19 en *La moneda de hierro*; 4 en *Historia de la noche*; 1 en *La cifra* y 10 en *Los conjurados*.

alusión de Quevedo. Como si Borges estuviera planteando dos vertientes de su literatura: la fatalidad de aquella en la que nació y la que hubiera elegido, de haber podido¹⁴.

Y lo que importa aquí es que la sinécdoque de la fatalidad, del sino, está representada por Quevedo. El poema entero puede concebirse como un diálogo con el español acerca de sus temas favoritos: el amor, la muerte, la posibilidad de la trascendencia. Un diálogo en el que Borges retoma métrica, campo semántico y sintaxis quevedesca.

Desde el punto de vista de la métrica, un detalle que no parece menor: en su recuperación de la forma clásica, Borges comienza con el soneto “fecho al itálico modo” (4/4/3/3), pero resulta notable cómo este modelo se va perdiendo en beneficio del soneto isabelino: tres estrofas de cuatro versos que culminan en un pareado¹⁵. Años después, en la conferencia “La poesía”, de 1980, aclara: “Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos” (1989 [1980]: 259). De los 47 sonetos de *El otro, el mismo*, solo 18 sostienen la forma castellana, entre ellos, “Ewigkeit”. En esta decisión, utilizar esta forma en un soneto que alude desde el título a la tradición germánica, está presente la oscilación de Borges entre las dos culturas. Estamos en presencia de lo que Osmar Sánchez Aguilera denomina “hibridación”, que señala como característica de lo que llama “soneto Borges”¹⁶.

Desde el punto de vista estrictamente temático, el poema niega en los tercetos la tradición asumida en los cuartetos con la firmeza de la oración “No así”: sí hay muerte, y la lengua castellana viene diciéndolo desde sus comienzos, pero no hay olvido. Esta imposibilidad de olvidar es la única trascendencia que nos es dada. Y aquí viene el diálogo directo con Quevedo.

Puede decirse que el poema tiene como hipotexto cualquiera de los sonetos de Quevedo referidos a la muerte, cualquiera de los salmos del *Heráclito cristiano* (1613). Ignacio Arellano (1999) detecta treinta menciones de la palabra *gusano* en la poesía de Quevedo. A nuestros efectos, basta solo un ejemplo: hablando del reiterado tema barroco de la diferencia entre el ser y el parecer, escribe Quevedo: “¿Veslos arder en púrpura, y sus manos / en diamantes y piedras diferentes?/ Pues asco dentro son, tierra y gusanos” (“Mientras ese gigante corpulento...”). Pero además de los sonetos morales, también es posible releer en el poema borgiano el fantasma del soneto de Quevedo que él mismo “rescató”, “Cerrar podrá mis ojos...”, a través de la apropiación de algunos elementos clave de su campo semántico:

Cerrar podrá mis ojos...	Ewigkeit
Serán ceniza , mas tendrán sentido	Torne a cantar la pálida ceniza
Polvo serán, mas polvo enamorado	Lo que mi barro ha bendecido
Medulas que han gloriosamente ardido	Sé que en la eternidad perdura y arde

Por otro lado, la importancia del último verso en los sonetos ha sido comentada por algunos teóricos. Así, afirma Javier Adúriz: “cuando un poeta lo sella [al soneto] silabea una música persuasiva, semejante a la melodía central del pensamiento, donde el silogismo decorado cede a la emoción y viceversa” (2006: 8). El final de sintaxis tripartita, muy usado por Quevedo, de este soneto borgiano: “Esa fragua, esa luna y esa tarde”, remite directamente

¹⁴ En la conferencia “La poesía”, publicada en *Siete noches*, dirá: “Si tuviera que elegir un idioma sería el alemán. Que tiene la posibilidad de formar palabras compuestas (como el inglés y aún más) y que tiene vocales abiertas y una música tan admirable” (1989 [1980]: 264).

¹⁵ *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, *La rosa profunda* y *La moneda de hierro* ofrecen solo uno en cada libro. En su última obra poética publicada, *Los conjurados*, sobre 10 sonetos escritos, sólo dos tienen la forma española.

¹⁶ “Conjunción (entre modelos), traducción (de una lengua a otra) e infidelidad (en el seguimiento de cada modelo) resumen operaciones claves del ‘soneto Borges’ en la tradición de esa combinación estrófica en lengua española” (Sánchez Aguilera, 2013: 52).

a la sintaxis del verso final de “¡Cómo de entre mis manos te resbalas!”, el Salmo XIX del español. Este texto, que lamenta el paso ineluctable del tiempo fue seleccionado por Borges en la *Antología poética de Francisco de Quevedo* que realizó para Alianza editorial en 1982. El terceto final dice: “Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana”. El pesimista tono barroco del texto del siglo XVII es revertido por Borges y quizá sea esta reversión la que podría justificar que la adjetivación quevedesca, “frágil, mísera, vana” se sustantivizara en “fragua, luna y tarde”, elementos de la mitología barrial tan propiamente suya. La “vida humana” de Quevedo es frágil como una atribución: la imposibilidad del olvido en Borges es consistente como un sustantivo.

5. CONCLUSIONES

Muchos otros textos podrían comentarse. Entre otros, el soneto “A un viejo poeta”, de *El hacedor* (1960), que es un tributo a Quevedo; el prólogo de *El informe de Brodie* (1970), en el que alude al prólogo de *El mundo por de dentro*; la conferencia “La poesía” (1980), en la que analiza minuciosamente un soneto quevedesco para señalar la esencia de lo poético (“Faltar pudo a su patria el grande Osuna”).

Para este trabajo, la focalización radica en estos tres gestos que parecen esenciales: Quevedo es señalado y canonizado por Borges dentro de la literatura argentina como “el” poeta del Siglo de Oro; Quevedo está presente en momentos de definición de la estética borgiana; Quevedo es reescrito por Borges y, en ese entretejido, quizá sea factible figurarlos, hojeando pocos, pero doctos libros juntos, en algún paraíso que tenga la especie de una biblioteca.

Bibliografía

- ADÚRIZ, Javier (2006) *El soneto*, Buenos Aires, Leviatán.
- ALONSO, Dámaso (1957 [1950]) “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, Ignacio (1999) “Los animales en la poesía de Quevedo”, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b0j1> (4 de agosto de 2021).
- BARTHES, Roland (1993 [1973]) “El placer del texto”, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (2009 [1994]) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1994 [1925]) “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 43-49.
- (2016 [1926]) “La adjetivación”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 46-52.
- (2016 [1926]) “Examen de un soneto de Góngora”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 103-108.
- (2016 [1928]) “Un soneto de don Francisco de Quevedo”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, pp. 178-183.
- (2016 [1928]) “Fechas. Para el centenario de Góngora”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, pp. 212-213.

- BORGES, Jorge Luis (2016 [1928]) "El idioma de los argentinos", *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 240-254.
- (1989 [1941]) "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones. Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 38-44.
- (1989 [1948]) "Quevedo", *Otras inquisiciones. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 38-44.
- (1989 [1951]) "El escritor argentino y la tradición", *Discusión. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 267-264.
- (1989 [1960]) "La trama", *El hacedor. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 171.
- (1989 [1964]) "Baltasar Gracián", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 259-260.
- (1989 [1964]) "Ewigkeit", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 306.
- (1989 [1964]) "El alquimista", *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, p. 303.
- (1970) *Autobiografía (1899-1970)*, con Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires, El Ateneo.
- (1989 [1972]) "Al idioma alemán", *El oro de los tigres. Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires: Emecé, p. 494.
- (1989 [1980]) "La poesía", *Siete noches. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 254-266.
- (1989 [1981]) "Prólogo", *La cifra. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 291.
- (1989 [1985]) "Góngora", *Los conjurados. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 492.
- (1989 [1985]). "De la diversa Andalucía", *Los conjurados. Obras completas III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, p. 491.
- (1995 [1982]) "Prólogo", *Antología poética de Francisco de Quevedo*, Buenos Aires, Alianza, pp. 7-15.
- y Ernesto SABATO (1976) *Diálogos Borges-Sabato*, ed. de Orlando Barone, Buenos Aires, Emecé.
- CROSBY, James O. (2019 [1981]) "Introducción", en Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, pp. 19-23.
- DALTON, Roque (1969) "Después de la bomba atómica", *Taberna y otros lugares*, <http://www.elortiba.org/old/pdf/Roque-Dalton-Taberna-y-otros-lugares.pdf> (9 de diciembre de 2020).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2006) "Introducción", *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*,

https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/introduccion.htm (3 de marzo de 2015).

- FONSALIDO, María Elena (2017) "Reescrituras del soneto de Francisco de Quevedo 'Cerrar podrá mis ojos...'" en la poesía de Juan Gelman" en F. Calvo y G. Chicote, eds., *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2022) "«El bronce de Francisco de Quevedo»: un gesto canonizador borgiano" en L. Adur, ed., *Relecturas del último Borges*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012 [1972]) "Muerte constante más allá del amor", *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Todos los cuentos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GERBER, Clea (2022) "Figuras de lector: Borges, Cervantes, don Quijote" en L. Adur, ed., *Relecturas del último Borges*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- KOHAN, Martín (2013) "Una historia mejor", en G. Batticuore y A. Laera (coord.), *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política. Jornada de homenaje y otras lecturas fundamentales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 200-203.
- LAMBORGHINI, Leónidas (2007 [1980]) "Las dos orillas", *El jugador, el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978 [1956]) "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans*, 1.2, mayo de 1956, en G. Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, Serie "El escritor y la crítica", pp. 291-299.
- LUGONES, Leopoldo (2012 [1916]) *El payador*, prólogo de Edgardo Dobry, Buenos Aires, Eudeba.
- MARÍN, Paola (2011) "Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: la magia secreta del escritor", *Cincinnati Romance Review*, 32. Fall, pp. 55-69.
- MATAMORO, Blas (2000) "Borges en el espejo de Quevedo", *Variaciones Borges*, 10, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 139-144.
- PAZ, Octavio (1989 [1960]) "Homenajes y profanaciones", *Salamandra. El fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor, Barcelona, Seix Barral.
- (1983) "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- QUEVEDO, Francisco de (1966 [1644]) "Vida de Marco Bruto", *Obras completas I. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar.
- (1981 [1648, 1670]) *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (2013) "El soneto en Borges: el 'soneto Borges'", *Variaciones Borges*, 35, Pittsburg, Universidad de Pittsburg, pp. 43-71.
- SARLO, Beatriz (2003 [1995]) *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2007 [2006]) "Aprendizaje y traición" en S. Saítta, ed., *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 201 - 205.

SCHWARTZ, Lía (1999) "De la excelencia del discurso figurado: Borges, admirador de la metáfora quevediana", <https://cvc.cervantes.es/actcult/borges/lectores/07b.htm> (24 de octubre de 2018).

SHAKESPEARE, William (1974 [1599]) "Julio César", *Obras completas II*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.

STAVANS, Illán (1989) "Quevedo en Borges", *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10.53, pp. 78-86.

ZAVALA, Iris (1982) "Románticos y liberales" en I. Zavala, coord., *Romanticismo y realismo, Historia y crítica de la literatura española*, t. 5, dir. F. Rico, Barcelona, Grijalbo.

