

EL SUSTRATO HORACIANO EN UN POEMA ROMÁNTICO:
LA *CANCIÓN DEL PIRATA* DE ESPRONCEDA

ANTONIO RAMAJO CAÑO
Universidad de Salamanca

Resumen

La «Canción del pirata» considerada unánimemente como un poema romántico, guarda sustanciales elementos de inspiración horaciana, que Espronceda había aprendido en su educación escolar: la propia configuración de la obra, constituida por una introducción del autor y el largo parlamento del pirata que se extiende ya hasta el fin del poema, y el procedimiento retórico de la *priamel*, que deslinda los gustos del protagonista de aquellos de otros tipos humanos. Romanticismo y clasicismo se entrelazan en estos famosos versos.

Palabras clave: Espronceda, Horacio, Romanticismo

Abstract

The «Canción del pirata», unanimously considered as a romantic poem, maintains considerable elements of Horatian inspiration, which Espronceda had learned at school: the configuration of the work itself, formed by and introduction by the author and the pirate's long speech which extends to the end of the poem, and the rhetoric procedure of the *priamel*, which distinguishes the protagonist's tastes from those of other human types. Romanticism and classicism are interlaced in these famous verses.

Keywords: Espronceda, Horacio, Romanticism.

1. Los estudiosos han resaltado la importancia que la *Canción del pirata* tiene en la obra de Espronceda y en el conjunto del Romanticismo español¹.

¹ Ya es copiosa la bibliografía sobre Espronceda y sobre este poema en particular. A nosotros en este trabajo nos interesa solamente, como es obvio, señalar la impronta horaciana. Remitiremos, por tanto, a unos pocos títulos por no dejar en silencio la cuestión: *cf.* Marrast (1974: 462-469), de quien enseguida transcribiremos unas palabras, para insertar la «Canción»

No será inoportuno citar unas claras palabras de Marrast, uno de los más conspicuos especialistas esproncedianos: «La *Canción del pirata* es su primer poema romántico [de Espronceda], el primer poema romántico español, en el sentido en que se define al Romanticismo no como un repertorio de oropeles literarios, sino como una inquietud moral, religiosa y metafísica, como una falta de fe y no como una fe, como la expresión de una sensibilidad dolorosamente excitada por el sentimiento de que un mundo ha periclitado»².

Nos hemos extendido en la transcripción de las palabras del hispanista francés porque en ellas se refleja bien la visión romántica que siempre se ha observado en el poema de Espronceda que aquí estudiaremos. Nosotros no vamos a negar tal contenido literario, pero en nuestro trabajo pretendemos mostrar el posible odre horaciano en el que la obrita vierte su licor romántico. Nos parece que los filólogos —salvo desconocimiento nuestro— no han reparado en esa forma horaciana que acaso sustenta la obrita, ni en otras posibles similitudes con el latino de forma o de fondo³. Enlazar la *Canción del pirata* con otro tiempo anterior en que la *imitatio* se imponía inexcusable a los creadores es, en definitiva, el cometido de nuestro breve estudio. En ese tiempo, por otro lado, todavía había vivido Espronceda; en su educación se había encauzado. Bien se ejercitó en aquellos años en el estudio de Horacio, bajo el estímulo del notable Alberto Lista, muy admirador del venusino⁴.

en el contexto biográfico y cultural y para enumerar las fuentes del poema (*cf.*, en este sentido, también Carnero, 1974: 37; para la relación concreta entre Lord Byron y Espronceda, en lo que a esta obrita se refiere, *cf.* las observaciones, bastante superficiales, de Pujals, 1951: 477-479); *cf.* la interesante anotación de Ynduráin (1992: 36) en que observa en la «Canción» una oposición a los ideales ilustrados. Para relacionar el personaje del pirata con otros héroes románticos y aun dieciochescos, todos ellos opuestos a la moral social, *cf.* Sebold (1985). Es imprescindible el trabajo del mismo Sebold (1985b) para estudiar el trasfondo autobiográfico del poema, así como para precisar la etopeya del pirata, protagonista de los versos, marcada por su carácter antisocial y su contraste entre una máscara jovial y una hondura angustiada.

² Son palabras de Marrast (1974: 468), que nos hemos permitido transcribir según la traducción que inserta Alborg (1982: 317).

³ Menéndez Pelayo (1885: 419) señaló la huella clásica en Espronceda, pero de forma genérica: «Espronceda dejó no versos horacianos, pero sí hermosos versos clásicos en el himno *Al sol*, en la elegía *A la patria* y en los fragmentos del *Pelayo*. Y más tarde, aun en medio de sus mayores audacias de pensamiento, respetó los fueros de la lengua y del estilo poético, merced que Lista le reconociese siempre por fiel discípulo suyo». Para la influencia clásica en el poeta romántico véase ahora el preciso trabajo de Alonso Moreno (2001).

⁴ Para el programa pedagógico de Lista, cofundador del Colegio de San Mateo (1821-1823), en el que estudió Espronceda, *cf.* Juretschke (1951: 84-104) y Martínez Torrón (1993: 171-189).

El influjo horaciano en Lista es muy intenso: *cf.*, solamente, Menéndez Pelayo (1885: 405-408). Copiemos simplemente unos versos de Lista en que practica la *priamel* antes estudiada: «Alaben *otros* de la sabia Atenas / el antiguo esplendor (...) / *A mí* ni el margen bello del Po

2. Vayamos ya al cometido de nuestra investigación. Se inicia el poema con una introducción en la que el poeta sitúa la acción e introduce al protagonista: el pirata. Son los dieciséis primeros versos, escritos en octavillas agudas:

«Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.
Bajel pirata que llaman,
por su bravura, el *Temido*,
en todo el mar conocido
del uno al otro confín.

La luna en el mar riela⁵,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Stambul»⁶.

A continuación, se inserta la propia voz del personaje, que canta «alegre en la popa», que, en realidad, más bien lanza un discurso dominador ya de todo lo que resta de la obra. Y tal configuración de introducción y parlamento nos parece horaciana. En efecto, Horacio se sirve varias veces de este procedimiento en sus *Odas*. Así, en I, VII («Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen»), el poeta alaba a Tíbur y aconseja a Planco a que goce del presente en ese loado lugar; introduce en el verso 25 un discurso de Teucro⁷, en el que invita a sus compañeros a gustar del vino antes de partir en busca de una nueva Salamina. En I, XV, Paris lleva por mar a Elena; en el v. 5 irrumpe el discurso del dios Proteo en que se profetiza el final de Troya⁸.

frío / ni del soberbio Tíber las riberas / me son tan deliciosas, / como las puras aguas sonorosas/ del lento Guadaira...» («A Eutidemo», *Poesías*, págs. 87-88: es imitación de Horacio I, vii, señalada ya por Menéndez Pelayo 1885: 144).

⁵ Para esta palabra, ver Díaz Larios (1978), cuyo trabajo inserta convenientemente a Espronceda en la tradición literaria.

⁶ Seguimos el texto de *Poesías líricas y fragmentos épicos*, pág. 225. El poema apareció en *El Artista* (1835), vol. I, págs. 43-44 (cf. la ed. de González García y Calvo Serraller 1981). Marrast (1970: 225) lo fecha entre finales de 1834 y principios de 1835.

⁷ Teucro es hijo de Telamón, rey de Salamina. Por volver de Troya sin su hermano Áyax, es expulsado de la isla natal. En Chipre, con sus compañeros, fundará otra Salamina.

⁸ De tal oda realizó Espronceda una versión titulada «Vaticinio de Nereo», en sextetos líricos (ver *Poesías líricas y fragmentos épicos*, págs. 65-66), cuando contaba sólo catorce años, según la datación que establece Marrast (1970: 65).

En III, III («Iustum et tenacem propositi virum»), exalta el poder de la virtud; ella ha labrado la gloria de algunos héroes como Hércules o Rómulo; en el v. 18, Juno canta la excelsitud de Roma basada en esa misma cualidad (en este caso, Horacio cierra la oda con un pequeño epílogo, vv. 69-72). En III, XI («Mercuri –nam te docilis magistro»), el poeta desea el amor de Lide; para enternecerla inserta el discurso de una de las hijas de Dánao, Hipermnestra (v. 37), en el que pide a su marido que huya y se salve de la muerte ordenada por su sanguinario suegro. En III, XXVII («Impios parrae recinentis omen»), el poeta desea a Galatea un buen viaje (se trata del género del *propempticón*); le refiere, a la vez, los peligros del mar, que surcó Europa, conducida por su seductor, Júpiter; en el v. 34 brota el discurso de la princesa, llegada ya a Creta, en que lamenta su fortuna (el poema acaba con breve intervención consoladora de Venus).

Como se ve, el discurso de un personaje adquiere en esas odas horacianas un extraordinario relieve, incluso en aquellos casos en que, en unos pocos versos finales, el poeta retoma la voz o inserta el discurso de otro personaje.

Obviamente, esta configuración horaciana pudo reforzarse en la mente de Espronceda gracias a poetas españoles que siguieron la estela del venusino, como Fray Luis de León⁹.

Con todo, no queremos dejar de señalar una importante diferencia entre Horacio y Espronceda: aquél introduce discursos que otros personajes oyen; el poeta romántico reproduce «la canción del pirata», que, como hemos dicho, es un discurso, aunque no parece dirigido a nadie en particular; se trata más bien de un monólogo, que bien podría recordar por su pasión el famoso de Segismundo en *La vida es sueño* (acto I, 102-172), pues en ambos se expresa el anhelo hondo de libertad de unas conciencias, que encauzarán las respectivas vidas de forma muy diferente, como es obvio. En todo caso, salvadas las diferencias entre el latino y el romántico, el esquema parece nítido: a la introducción del poeta sigue un parlamento que se extiende por lo que resta de la obra o, al menos, por gran parte de ella.

3. Así pues, de acuerdo con una técnica horaciana, Espronceda cede la palabra a su personaje. El pirata, en su intervención, expresa la búsqueda de un mundo propio, cuya materialización abarca todo el mar. Tal búsqueda enlaza con Horacio, quien continuamente muestra obsesión, según enseguida se verá, por crear su propio lugar personal e intangible. Ahora bien, como las diferencias entre el latino y el personaje esproncediano son obvias, y nosotros mismos las anotaremos, se nos podrá acusar de forzar la relación en-

⁹ Para la imitación que Fray Luis realiza de esta técnica, cf. Ramajo (1984: 319-320) y Cristóbal (1994: 186-187).

tre ambos. Pero he aquí que un aspecto formal vendrá en nuestro auxilio. Nos referimos a la *priamel* de los versos 35-40, que forman una sextilla:

«Allá muevan feroz guerra
ciegos reyes
por un palmo más de tierra;
que yo aquí tengo por mío
cuanto abarca el mar bravío,
a quien nadie impuso leyes».

La *priamel*, hemos de explicar, es un recurso retórico en virtud del cual se contraponen los gustos o actividades de un *yo* con los de otras personas¹⁰. Tal contraste resulta perfectamente marcado en términos morfológicos y léxicos. Los filólogos clásicos hablan de la contraposición *alii... ego*¹¹. Se establece también en la sextilla citada una contraposición entre los *otros*, esos reyes lejanos, y el *yo* del protagonista. Al pirata esproncediano poco le importan los «ciegos reyes»; él tiene acotado su dominio, que, paradójicamente, carece de fronteras, pues se extiende por todo el mar.

El recurso de la *priamel* no es exclusivo de Horacio, pero, ciertamente, este poeta lo utiliza con alguna frecuencia, y, dada su celebridad entre los escritores europeos posteriores al Renacimiento, debió de ser él, en gran medida, el modelo gracias al cual muchos creadores repararon en la fórmula citada¹². Muy claramente se aprecia el recurso en la citada oda I, VII, de la que reproduciremos los versos pertinentes para que el lector pueda observar la figura en un texto latino:

«Laudabunt *alii* claram Rhodon aut Mytilenen
(...).

Me nec tam patiens Lacedaemon
nec tam Larisae percussit campus opimae
quam domus Albunae resonantis...»

(vv. 1 y 10-12: «Que *otros* alaben la luminosa Rodas o Mitilene (...). A *mí* no me emocionan tanto ni la austera Lacedemonia ni la llanura de la fértil Larisa¹³ como la morada resonante de Albúnea»¹⁴).

¹⁰ Cf. Race (1982: 30); cf., además, Race (1988: 35-55: el capítulo «Introducing a Subject: The Priamel»), y Kirby (1984).

¹¹ Cf. Bréguet (1962).

¹² Para otros autores grecolatinos que se sirven del procedimiento, cf. Race (1988: 213-215). Para la *priamel* en las letras hispanas, cf. Ramajo (1994: 95-109) y (2000: 326-329), y Traver Vera (1999). Para mayor claridad, apuntaremos un ejemplo de Lupericio Leonardo de Argensola, en que canta su constante dedicación al Amor, frente a otras tareas o anhelos: «Busquen *otros* la gloria/ entre la polvorosa/ nube del fiero Marte / (...); / que *yo* (elevado en esto) / jamás en otra cosa estaré puesto» («A una toca dada por favor», vv. 72-78, *Rimas*, pág. 42).

¹³ *Larisa*: ciudad de Tesalia, patria de Aquiles.

¹⁴ *Albúnea*: gruta cercana a Tíbur, en la que se precipitaba una corriente de agua.

Famosa, a este respecto, es la oda que abre toda la colección horaciana. En ella (I, I, «Maecenas atavis edite regibus»), el poeta, sirviéndose del procedimiento reseñado, establece una contraposición entre los deseos y ocupaciones de diversos hombres y su personal anhelo de afanarse en el cultivo de la poesía. También, tornemos a Espronceda, el pirata contrapone su suerte a la de los demás, aunque no queremos decir que el poeta romántico haya tenido precisamente en cuenta esta oda latina. Nos interesa, insistimos, resaltar el uso de la *priamel*, figura cara a Horacio.

Por otro lado, siguiendo en la sextilla antes citada, los «ciegos reyes» que promueven «feroz guerra» recuerdan acaso a los pueblos periféricos del Imperio Romano, siempre amenazadores, que Horacio tenía en ocasiones en su mente: repárense en las odas I, XII («Quem virum aut heroa lyra vel acri»), 53-56 (partos, seres e indos), III, VIII («Martii caelebs quid agam Kalendis»), 17-24 (dacios y medos), y III, XXIX («Tyrrhena regum progenies, tibi»), 27-28 (seres, persas y escitas). Incluso Horacio, en I, XXVI, habla de reyes lejanos que provocaban pavor o que ellos mismos lo sentían. Es interesante esa oda, aunque no se sirva de la *priamel*, por cuanto el poeta muestra su despreocupación hacia esos reyes misteriosos. Él se afana en su presente, ocupado en cantar a la Musa para que immortalice a su amigo Lamia:

«Muis amicus tristiam et metus
tradam protervis in mare Creticum
portare ventis, quis sub Arcto
rex gelidae metuatur orae,

quid Tiridaten terreat, unice
securus. O quae fontibus integris
gaudes, apricos necte flores,
necte meo Lamiae coronam,
Piplea dulcis...»

(vv. 1-9: «Amigo de las Musas, haré que los vientos impetuosos se lleven la tristeza y el miedo hasta el mar de Creta, despreocupado como nadie por qué rey de un país helado, bajo la Osa, causa terror, o por qué es lo que empavorece a Tiridate¹⁵. ¡Oh Pipleide dulce, que te alegras con las fuentes cristalinas, entrelaza para mi querido Lamia una corona de flores al sol nacidas»).

Resulta interesante anotar que en «El Mendigo» se sirve Espronceda otra vez de la *priamel*. De nuevo un personaje se levanta contra los demás, centrado, rebeldemente, en su propia circunstancia.

¹⁵ *Tiridate*: rey de los partos. Tenía miedo a Fraates, a quien había destronado; éste, a la postre, recuperaría el trono.

«Busquen otros
oro y gloria,
yo no pienso
sino en hoy...» (vv. 101-104)¹⁶.

Ahora bien, tornando a la «Canción del pirata», como complemento de lo dicho, preciso es reparar en que las diferencias se muestran notorias entre Horacio y Espronceda, y de aquí el tono romántico del creador extremeño: si el latino confinaba su personalidad en pequeños espacios, el romántico presentará un personaje que ansía expandir su ser por todo el océano; si Horacio desconfiaba de los viajes en cuanto estos no proporcionan paz al alma y presentaba el tema de la navegación como símbolo de los peligros que entraña la vida cuando ésta se entrega a la Fortuna¹⁷, Espronceda diseña al pirata como alma que necesita la inmensidad del mar para satisfacer los anhelos de libertad. Pero en uno y en otro hay deseo de apartamiento, claro que en el venusino dentro de una búsqueda de paz consigo mismo y con los demás. El pirata, en cambio, es un torbellino cuya «furia es de temer», para quien no existen leyes, salvo una: la equidad en el reparto del botín, en la que todavía se inserta un privilegio:

«En las presas
yo divido
lo cogido
por igual.
Sólo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival» (vv. 55-62).

Pese a la marcada diferencia anotada, todavía quedará, sin embargo, algún motivo que enlace a ambos poetas, aunque en él se marque también el contraste: es el motivo del sueño reparador, sabroso lejos de la perturbación de una sociedad que engendra prisiones. Ahora bien, si en Horacio, y en su discípulo Fray Luis, y en otros autores citados en nota, el sueño se concilia en la calma de la naturaleza, en Espronceda se logra en el mundo libre, sí, pero ya sin silencio y sin sosiego, sin aves que dulcemente despierten, en ambiente de tormenta, aunque el mar otorgue al final una cierta dulzura:

¹⁶ El paralelismo entre los pasajes de los dos poemas esproncedianos lo anotó Marrast (1974: 469), aunque sin reparar en la estirpe clásica del procedimiento. Nos permitimos marcar en cursiva la clara oposición formal de la *priamel*. «El Mendigo» supone acaso una evolución técnica con respecto a la «Canción del pirata»: desde el primer verso se introduce la voz del personaje, sin presentación del poeta.

¹⁷ Para esta cuestión, cf. Ramajo (2001).

«Y del trueno
al son violento,
y del viento
al rebramar,
yo me duermo
sosegado,
arrullado
por el mar» (vv. 83-90)¹⁸.

Horacio, entre otros, en efecto, había cantado la dulzura del sueño cuando el alma se aquieta en la naturaleza. Precisamente, Espronceda compuso una versión juvenil en sextetos liras del *Beatus ille* horaciano, con título de «Vida del campo», en que traduce así el pasaje en el cual el latino canta los sabrosos sueños:

«Las linfas de las fuentes
un suave murmurio van formando
con sus mansas corrientes,
al apacible sueño convidando...» (vv. 31-34)¹⁹.

¹⁸ He aquí de nuevo una octavilla aguda.

¹⁹ Cf. *Poesías líricas y fragmentos épicos*, pág. 68. El texto horaciano reza: «fontesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod invitet levis» (*Epodos*, II, 27-28). Espronceda tenía ante sí una tradición honda de alabanza del sueño sosegado en una naturaleza virgen. En esa senda, implícitamente, se situaba Tibulo, I, 1, 1-4, que, por cierto, se sirve de la *priamel*: *Divitas alius fulvo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli, / quem labor adsiduus vicino terreat hoste, / Martia cui somnos classica pulsa fugent* («Que otro amontone riquezas de rubio oro y atesore hartas yugadas de suelo cultivable, ese a quien atemorice constante inquietud, cercano el enemigo, ese cuyos sueños las sonoras trompetas de Marte desvelen»), que muestra paralelismo con unos versos del citado *Beatus ille*: «neque excitatur classico miles truci...» (v. 5). Véase, además, Séneca, *Fedra*, 510-512: «... iuvat aut amnis vagi / pressisse ripas, caespites aut nudo leves / duxisse somnos...» («Gusta tenderse en las riberas del vagoroso río o conciliar dulces sueños en la hierba desnuda»). Ya en nuestras letras, en Garcilaso, resuena el Horacio del *Beatus ille*: «Convida a un dulce sueño / aquel manso rüido / del agua que la clara fuente envía, / y las aves sin dueño, / con canto no aprendido, / hinchen el aire de dulce armonía» (égloga II, 64-69). Fray Luis se hace eco de Horacio y del poeta toledano: «Un no rompido sueño, / un día puro, alegre, libre quiero (...). / Despiértente las aves / con su cantar sabroso no aprendido...» (oda I, vv. 26-27 y 31-32). También Góngora se manifiesta en la senda de Horacio o Tibulo: «De trompa militar no, o destemplado / son de cajas fue el sueño interrumpido / (...). Durmió, y recuerda al fin cuando las aves, / esquilas dulces de sonora pluma, / señas dieron sūaves...» (*Soledades*, I, 171-172, y 176-178: se refiere al dulce sueño del peregrino de amor). Lupericio Leonardo de Argensola glosa las delicias del labriego en un soneto en que compendia el *Beatus ille*: «Fáciles cosas cena con gran fiesta, / el sueño sin envidia le recibe...» (*Rimas*, n.º. 60, vv. 12-13, pág. 120). Los ejemplos se podrían multiplicar: cf., como final, «El escarmiento» de Quevedo, v. 80, en que exalta el reposo en la naturaleza: «si menos blando sueño, más seguro» («Poemas metafísicos», *Obras completas*, pág. 14).

Ahora Espronceda retoma en la «Canción» el motivo; pero los años han pasado y una nueva estética lo domina.

4. Se desprende, pues, de todo lo dicho que el poema de Espronceda, himno romántico, según se ha señalado tantas veces, guarda probablemente un sustrato horaciano. Romanticismo y clasicismo se entrelazan en estos versos, aunque aquél deslumbró más la retina en una lectura apresurada. La *imitatio*, ciertamente, no muere con el Romanticismo; tenazmente se resiste a desaparecer de nuestras letras. La profecía horaciana de su pervivencia entre los gustadores de versos no deja de cumplirse incluso en tiempos de honda revolución estética. Horacio había proclamado: «Non omnis moriar» (III, XXX, 6); y, en efecto, su voz late aún entre borrascas literarias y en un poema que canta al mar, monstruoso Leviatán al que el venusino tanto temía²⁰.

Bibliografía

- ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, vol. IV, 1982.
- ALONSO MORENO, G., «La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, II, 2001, págs. 195-210.
- ARGENSOLA, Lupericio Leonardo de, *Rimas*, ed. de J.M. BLECUA, Clásicos Castellanos, 173, Madrid, 1972.
- Artista, El. Madrid, 1835-1836*. Ed. facsímil. Est. preliminar de A. GONZÁLEZ GARCÍA y F. CALVO SERRALLER, Madrid, Turner, 1981, 3 vols.
- BÉGUET, E., «Le thème *alius... ego* chez les poètes latins», *Revue des Études Latines*, XL, 1962, págs. 128-136.
- CAMACHO ROJO, J.M., «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Florentia Iliberritana*, II, 1991, págs. 33-92.
- CARNERO, G., véase ESPRONCEDA, José, 1974.
- CRISTÓBAL, V., «Horacio y Fray Luis», en DULCE ESTEFANÍA (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Eds. Clásicas, 1994, págs. 163-189.
- CRISTÓBAL, V., véase HORACIO, 1990.
- DÍAZ LARIOS, Luis F., «*Rielar*: una nota sobre su uso en la lírica del siglo XIX», *Anuario de Filología*, IV, 1978, págs. 307-316.
- ESPRONCEDA, José, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de R. MARRAST, Madrid, Castalia, 1970.

²⁰ Para el influjo de Horacio en nuestras letras, desde fines del XVIII hasta nuestros días, cf. el rápido repaso de Cristóbal (1990: 61-65). Todavía resulta útil, para tal cuestión, la consulta del trabajo de Camacho Rojo (1991), que nos excusa de dar bibliografía más específica, acaso impertinente en nuestro estudio.

- *Espronceda*, ed. de G. CARNERO, Madrid, Júcar, 1974.
- *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. de D. YNDURÁIN, Madrid, Cátedra, 1992.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., y CALVO SERRALLER, F., véase *Artista, El*, 1981.
- HORACIO, *Odas y epodos*, ed. de M. FERNÁNDEZ GALIANO y V. CRISTÓBAL. Introd. de V. CRISTÓBAL, Madrid, Cátedra, 1990.
- KIRBY, T., «Toward a general theory of the priamel», *The Classical Journal*, LXXX, 1984, págs. 142-144.
- JURETSCHKE, H., *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951.
- LISTA, Alberto, *Poesías*, Madrid, Impr. de don León Amarita, 1822 (Biblioteca de la Facultad de Filología: Universidad de Salamanca: 4925).
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993.
- MARRAST, R., *José de Espronceda et son temps*, París, Klincksieck, 1974.
- MARRAST, R., véase ESPRONCEDA, José, 1970.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Horacio en España*, 2ª ed., 1885, en *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. de E. SÁNCHEZ REYES, Santander, CSIC, 1951, vol. VI.
- PUJALS, E., *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC, 1951.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de J.M. BLECUA, 2ª ed., Barcelona, Planeta, 1968.
- RAMAJO CAÑO, A., «Cultura clásica y cristiana en un poema de Fray Luis de León: “De la Magdalena”», *Studia Philologica Salmanticensia*, VII-VIII, 1984, págs. 303-320.
- «El carácter proemial de la oda primera de Fray Luis (y un excursus sobre la *priamel* en la poesía de los Siglos de Oro)», *Romanische Forschungen*, CVI, 1994, págs. 84-117.
- «La codificación de la vida en la poesía áurea. La huella clásica», en Ch. STROSETZKI (ed.), *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V. Aspekte der Geschichte und Kultur unter Karl V*, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2000, págs. 325-345.
- «La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXI, 2001, págs. 507-528.
- RACE, W.H., *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.
- *Classical Genres and English Poetry*, Londres, Croom Helm, 1988.
- SEBOLD, Russell P., «Jovellanos, dramaturgo romántico», *Anales de Literatura Española*, IV, 1985, págs. 415-437.
- «Dolor oculto y culto de la risa en la *Canción del pirata*», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, CSIC, 1985b, III, págs. 369-384. Conocemos sólo la versión que del trabajo aparece en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. 5/1. Romanticismo y realismo. Primer suplemento*, por Iris M. ZAVALA, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 127-133.
- TRAYER VERA, A.J., «Dos ejemplos de recepción clásica: Lucrecio, 2, 1-13 en Fray Luis y en Lord Byron», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 1999, págs. 459-474.
- YNDURÁIN, D., véase ESPRONCEDA, José, 1992.