

## Parodia escatológica en dos poemas de Swift: “The Lady’s Dressing Room” y “Cassinus and Peter”

Jorge ALCÁZAR  
Universidad Nacional Autónoma de México

Jonathan Swift conoció a Alexander Pope en 1713, durante su estancia en Inglaterra cuando estaba haciendo propaganda política en favor de Robert Harley, First Earl of Oxford, a través de las páginas de *The Examiner*. Swift trató de reclutar al joven poeta —de espalda corcovada y creencias católicas— para la causa tory, ofreciéndole veinte guineas para que cambiara de religión. Pope declinó la oferta con ingenio. Después de este incierto inicio, entablarían una larga amistad, cuyos primeros frutos fueron las reuniones del *Scriblerus Club* en los primeros meses de 1714. Estas reuniones —a las que asistían también John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell y, a veces, Harley— tenían como propósito manifiesto hacer una biografía apócrifa de la obra de Martinus Scriblerus: un locuaz erudito muy dado a todo tipo de conocimientos raros.

En una de esas sesiones Pope le mostró a Swift sus primeros borradores de *The Rape of the Lock*. Y en otra reunión de lectura, Parnell, que había alcanzado a oír el poema, le haría una broma acusándole de plagio al presentar una versión en latín de la escena de Belinda en su tocador (Kerby-Miller, 1988: 28). El proyecto duraría unos cuantos meses, y prácticamente terminaría con el fallecimiento de la Reina Ana el primero de agosto, la desbandada de los tories y el subsecuente regreso de Swift a Dublín, al no obtener las prebendas que esperaba.

Sin embargo, las reuniones del grupo de los cinco sembró el germen de creaciones ulteriores. En palabras de Maynard Mack:

From the meetings of inventive minds that it facilitated and from its proposed biography of a fool, after incubations lasting many years in the varied personalities of the group, works as unlike each other as Swift’s *Gulliver*, Pope’s *Art of Sinking in Poetry* and his *Dunciads*, eventually were hatched (Maynard, 1988: 238).

Y en efecto, Joseph Spence, en sus *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men, Collected from Conversation*, relata pláticas con Pope —realizadas entre 1728-1730— en que éste asegura que: “It was from a part of these memoirs that Dr. Swift took his first hints for *Gulliver*” (Kerby-Miller, 1988: 362-363).

Antes de partir a Irlanda, Swift —cansado de los rumores y los vaivenes políticos— pasó una temporada en el campo en el área de Berkshire en casa de un reverendo de Letcombe Bassett, John Gere, de quien temía contagiarse de melancolía: “I shall soon catch the spleen from him”, escribía a Arbuthnot. Después de unas semanas estaba aburrido y se sentía “splenetic as a cat in the country” (Nokes, 1985: 204-206). Pope le escribió una carta el 18 de junio para animarlo y sacarlo de su marasmo depresivo, bromeando de las formas en que podía doblar la misiva, y al final le recordaba:

If I writ this in verse, I would tell you, you are like the sun, and while men imagine you to be retir'd or absent, are hourly exerting your indulgence, and bringing things to maturity for their advantage. Of all the world, you are the man (without flattery) who serve your friends with the least ostentation; it is almost ingratitude to thank you, considering your temper... (Butt, 1960: 60).

Muchos años después Swift seguramente recordaría el espíritu festivo de esas reuniones al componer “*The Lady’s Dressing Room*”. Este poema reescribe esa misma sección de *The Rape of the Lock* —objeto de la broma estilística de Parnell— en la que Belinda se arregla ante el tocador. A este ritual de belleza Pope lo convierte en un rito religioso, y la heroína es a la vez diosa y oficiante.

And now, unveiled, the toilet stands displayed,  
 Each silver vase in mystic order laid.  
 First, robed in white, the nymph intent adores,  
 With head uncovered, the cosmetic powers.  
 A heavenly image in the glass appears,  
 To that she bends, to that her eyes she rears;  
 The inferior priestess, at her altar’s side,  
 Trembling, begins the sacred rites of pride.  
 Unnumbered treasures ope at once, and here  
 The various offerings of the world appear;  
 From each she nicely culls with curious toil,  
 And decks the goddess with the glittering spoil.

This casket India's glowing gems unlocks,  
 And all Arabia breathes from yonder box.  
 The tortoise here and elephant unite,  
 Transformed to combs, the speckled and the white.  
 Here files of pins extend their shining rows,  
 Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux.  
 Now awful beauty puts on all its arms;  
 The fair each moment rises in her charms,  
 Repairs her smiles, awakens every grace,  
 And calls forth all the wonders of her face;  
 Sees by degrees a purer blush arise,  
 And keener lightings quicken in her eyes.

(I, vv. 121-144)

Cualquier publicista de productos de belleza daría una fortuna por hacer un comercial que pudiera sugerir lo que verbalmente comunica este pasaje: el encanto casi místico de maquillarse. En él se pueden identificar dos isotopías que acompañan la ceremonia de embellecimiento: una religiosa (vv. 121-128), y otra de representatividad geográfica (vv. 129-138). Pope con gran habilidad va dejando caer palabras que acumulativamente crean el subtexto religioso: *unveiled, mystic order, adores, heavenly image... the sacred rites*. El otro contexto reúne de todos los confines del mundo los instrumentos que realizarán el milagro de la transformación final (vv. 139-144). Críticos, como Pat Rogers, han reparado en que *The Rape of the Lock* feminiza y miniaturiza el ámbito épico con que juega el texto, y a la vez nos ofrece un retrato —pormenorizado, pero no por eso menos crítico e irónico— de lo que significa la sensibilidad femenina. Para decirlo con él, “Overall the poem wears its critical function lightly: the mood is rather that of a siciliana, smooth, fairly rapid, with odd minor tonalities” (1973: 203). Si el poema de Pope idealiza el mundo de la mujer, “The Lady’s Dressing Room” lo reubica dentro de un naturalismo escatológico. El poema abre con un lugar común, enunciado coloquialmente, que no deja dudas hacia dónde va Swift:

Five hours (and who can do it less in?)  
 By haughty Celia spent in dressing;  
 The goddess from her chamber issues,  
 Arrayed in lace, brocade and tissues:

El texto no se focaliza en Celia, sino en Strephon y su subsecuente reacción de alarma existencial ante lo que la diosa ha dejado tras de sí en su vestidor.

Now listen while he next produces,  
 The various combs for various uses,  
 Filled up with dirt so closely fixed,  
 No brush could force a way betwixt;  
 A paste of composition rare,  
 Sweat, dandruff, powder, lead and hair,  
 A forehead cloth with oil upon't  
 To smooth the wrinkles on her front;  
 Here alum flower to stop the steams,  
 Exhaled from sour unsavoury streams;  
 There night-gloves made of Tripsy's hide,  
 Bequeathed by Tripsy when she died;  
 With puppy water, beauty's help,  
 Distilled from Tripsy's darling whelp.  
 Here gallipots and vials placed,  
 Some filled with washes, some with paste;  
 Some with pomatum, paints and slops,  
 And ointments good for scabby chops.  
 Hard by a filthy basin stands,  
 Fouled with the scouring of her hands;  
 The basin takes whatever comes,  
 The scraping of her teeth and gums,  
 A nasty compound of all hues,  
 For here she spits, and here she spews.

(vv. 19-42)

Aquí no hay nada de la fluidez, ni la delicadeza de Pope, ni tampoco de su regularidad métrica en el manejo del pareado heroico. Swift, por su parte, duda entre pies de cuatro y cinco acentos. Por lo que toca al aspecto semántico, se concentra en la segunda isotopía, dándonos un listado de los objetos de Celia que raya en lo nauseabundo. En el poema de Pope también hay un can, Shock el perro faldero, que despierta a su ama antes de tiempo. Swift lo reduce a una presencia posmortem: el cuero de los guantes de Celia. Si Belinda está rodeada de silfos que velan por ella, Swift los transforma en una figura del inframundo —casi como el Can-cerbera mitológico guardián de los infiernos— de cuyo legado aún se sirve su señora. El elemento paródico se torna más evidente en versos como “Sweat, dandruff, powder, lead and hair” (v. 24), o “Here gallipots and vials placed” (v. 33), que se pueden correlacionar con estos de Pope: “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” (v. 138), y “Each silver vase in mystic order laid” (v. 122). El tipo de enumeración del primer ejemplo vuelve a aparecer al final del poema:

When Celia in her glory shows,  
 If Strephon would but stop his nose,  
 Who now so impiously blasphemes  
 Her ointments, daubs, and paints and creams;  
 Her washes, slops, and every clout,  
 With which she makes so foul a rout;  
 He soon would learn to think like me,  
 And bless his ravished eyes to see  
 Such order from confusion sprung,  
 Such gaudy *tulips* raised from *dung*.

La estrategia que sigue Swift es bastante clara. Desnuda el acto de embellecimiento corporal de toda asociación glamorosa, reduciéndolo a su elementalidad física, y a la vez hace hincapié en que lo que a primera vista parece atractivo se alimenta de la putrefacción y la degradación natural.

Ahora si lleváramos nuestro ejercicio intertextual hasta este siglo, podríamos encontrar que T. S. Eliot —el maestro avezado en coptar la palabra ajena— también alude al poema de Pope en alguna parte de *The Waste Land*. Me refiero a ese sinuoso pasaje (de la sección “A Game of Chess”) donde se recrea el suntuoso mobiliario de la dama solitaria que sufre de los nervios y espera la llegada del marido que, en lugar de comunicarse verbalmente, opta por guardar silencio:

In vials of ivory and coloured glass  
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
 Unguent, powdered or liquid —troubled, confused  
 And drowned the sense in odours;

(vv. 86-89)

Si para el lector escéptico esto no pareciera evidencia suficiente, se podrían cotejar algunos versos como “And now, unveiled, the toilet stands displayed” con “Above the antique mantel was displayed” (v. 97); o “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” con los “Stockings, slippers, camisoles, and stays” (v. 227), pertenecientes a la mecanógrafa seducida en “The Fire Sermon”. Tal vez el mismo lector ahora se impacienta y crea que nos hemos olvidado de Swift, el personaje central de estas disquisiciones. No vaya a pensarse que nos hemos contaminado del espíritu dieciochesco, haciéndonos proclives al uso de la digresión. Tan sólo pedimos su venia y que posponga su incredulidad por un momento. Para ello es necesario realizar un salto temporal a este siglo para asomarnos a

un poema juvenil de Eliot (*ca.* 1910), publicado póstumamente, que responde al título de “The Triumph of Bullshit”. Si no me engaño, allí podremos ver la inequívoca presencia del Dean objeto de este estudio:

Ladies, on whom my attentions have waited  
 If you consider my merits are small  
 Etiolated, alambicated,  
 Orotund, tasteless, fantastical,  
 Monotonous, crotchety, constipated,  
 Impotent galamatias  
 Affected, possibly imitated,  
 For Christ’s sake stick it up your ass.

(Eliot, 1996: 307)

Este texto bien pudiera parecer tan sólo una broma, pero creo que reviste cierta seriedad al igual que los versos puramente escatológicos de Swift. En otros poemas de Eliot, como “Prufrock” o “Portrait of a Lady”, solemos presenciar los tropiezos y la parquedad verbal de algún joven para comunicarse con el sexo opuesto. En “The Triumph of Bullshit” lo que está en juego es un mecanismo inverso: un alud de palabras que escapan al registro léxico de una conversación común y corriente, y que escudan a su vez esa misma impotencia comunicativa. Una vez que revisemos otro texto de Swift se podrá ver la pertinencia de estos versos tempranos de Eliot. No está de más tener presente, por otra parte, que el joven Thomas Stearns Eliot (por allá de mediados de 1916) le proponía a Harriet Monroe, directora de *Poetry*, participar en su revista con algunas notas. Entre las colaboraciones que tenía en mente, estaban “comments on a few poets whom the age neglects (e.g. Malherbe, Swift, Voltaire, as poets)”, como ha quedado asentado en sus cartas (1988: 141).

En “Cassinus and Peter” se retoman varios de los elementos que identificamos en el texto donde aparece Strephon. Encontramos de nuevo al enamorado que sufre la sacudida de la anagnórisis tardía. Ahora tenemos un par de estudiantes universitarios, pero Swift se las ingenia para ver esta situación de suyo ordinaria —una visita social intranscendente— a través de la óptica de la alta elocuencia, por lo que la invocación a la musa no podría faltar:

Two college sophs of Cambridge growth,  
 Both special wits, and lovers both,  
 Conferring as they used to meet,  
 On love and books in rapture sweet;

(Muse, find me names to fix my metre,  
 Cassinus this, and t'other Peter)  
 Friend Peter to Cassinus goes,  
 To chat a while and warm his nose:  
 (vv. 1-8)

Pero el espectáculo que encuentra es desolador, su amigo sufre el mal y la tristeza de los enamorados.

But, such a sight was never seen,  
 The lad lay swallowed up in spleen;  
 He seems as just crept out of bed;  
 One greasy stocking round his head,  
 The t'other he sat down to darn  
 With threads of different coloured yarn.  
 His breeches torn exposing wide  
 A ragged shirt, and tawny hide.  
 (vv. 9-16)

Aquí Swift alude a la iconología del amante melancólico: cabizbajo y confuso, como indica su indumentaria revuelta. Tal es el retrato de Hamlet que Ofelia le hace a su padre:

My lord, as I was sewing in my closet,  
 Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,  
 Not hat upon his head, his stocking fouled,  
 Ungartered, and down-gyvèd to his ankle,  
 Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
 And with a look so piteous in purport  
 As if he had been loosèd out of hell  
 To speak of horrors —he comes before me.  
 POLONIUS  
 Mad for thy love?

(II, i, 77-85)

No olvidemos que, en una época como la isabelina, en que se valora de manera excesiva el decoro formal, la imagen de un John Donne (como aparece en un famoso retrato anónimo) con el cuello sin ceñir era indicio suficiente de que sufría las brumas y la sombras de la melancolía amorosa, tema al que dedica Robert Burton numerosas páginas de su *Anatomy of Melancholy*.

Peter pregunta a Cassinus infructuosamente por la causa de su desdicha. Por respuesta su interlocutor adopta el silencio, el suspiro, y la repe-

tición del nombre de Celia. Peter inquiere si está muerta, si tiene alguna enfermedad venérea o sencillamente si lo ha engañado con otro. Para Cassinus eso sería permisible, pero lo que ha hecho no.

But, oh! how ill thou hast divined  
 A crime that shocks all humankind;  
 A deed unknown to female race,  
 At which the sun should hide its face.  
 Advice in vain you would apply —  
 Then, leave me to despair and die.

(vv. 67-72)

Roland Barthes postulaba (según lo que él denomina código hermenéutico) que el relato siempre es un continuo posponer, un acto de sugerir y diferir, de prometer y postergar, de plantear un enigma, una interrogante y alargar su develación. Esta es la esencia del relato clásico, del *thriller* o de cualquier narración que se valga del suspenso. Y esto es precisamente lo que hace Swift antes de dejarnos saber la causa de la falta imperdonable de Celia. Si el poema tiene 118 versos, más de la mitad sirven para postergar la razón del desquiciamiento de Cassinus. Inútiles son las preguntas del compañero de Cambridge. A sus insinuaciones sólo halla mentís negativos. Y Swift nos endilga un rosario de trilladas alusiones clásicas antes que el mancebo enamorado revele su secreto.

Cassinus parece entonces alucinar y sentir la presencia de las figuras nefarias tradicionales del otro mundo, como Cerbero, Caronte, incluso Medusa; y trata de alejarlas con un eco de Macbeth ante el fantasma de Banquo: “Avaunt —ye cannot say ’twas I” (v. 88). Peter quiere a toda costa saber el origen de su condición que raya en la demencia. Cassinus está a punto de revelar el misterio que ha provocado sus males, no sin antes advertir a su camarada, con todo tipo de amenazas —correctamente sustentadas en el conocimiento libresco— lo que le sucederá en caso de que divulgue su secreto. Por fin el joven, con voz apenas audible, nos informa que tanta alharaca se debe a que también Celia, al igual que todos los humanos, realiza actos excretorios:

“No wonder how I lost my wits;  
 Oh! Celia, Celia, Celia, shits”.

*John Middleton Murry* (1954: 439) acuñó la frase “*The Excremental Vision*” para caracterizar estos textos. Los veía no sólo como una obsesión de Swift con las funciones excretorias, sino como una muestra de su



resentimiento misógino hacia el género femenino. En este mismo tenor, Aldous Huxley ya se había pronunciado, en un ensayo de *Do What You Will* (1929), al afirmar que: “Swift’s greatness lies in the intensity, the almost insane violence of that ‘hatred of the bowels’ which is the essence of his misanthropy and which underlies the whole of his work” (citado por Brown, 1959: 180). Por el contrario, para Denis Donoghue estos poemas representan “the vanity of human delusion”: “The motto of these poems is: live with illusion, but know that you are being deceived; beguile yourself with the image before you, but know that is a pleasant fiction”. En el caso de Strepthon lo mueve la curiosidad, la búsqueda de la verdad; mientras que con Cassinus es el idealismo (1971, 300: 304).

No es aventurado afirmar que este segundo texto justifica con creces la tesis que Norman O. Brown presenta en un brillante capítulo de *Life Against Death* (1959), donde logra reivindicar la imagen del Dean de San Patricio. Este estudioso de la historia cultural sostiene que Swift presenta en los poemas escatológicos en su conjunto—a través de su temática excremental—un anticipo de la teoría freudiana de la sublimación. Dicho concepto psicoanalítico también resultaría pertinente en el caso de Eliot, ya que es común que sus *dramatis personae*, reducidos a menudo a meras voces incorpóreas, no sólo enmascaren sus sentimientos y rehuyan el deseo erótico y las consecuencias que lo acompañan, sino que se muestren como entes esquizoides cuyos cuerpos se hallan divorciados de sus mentes. Recapitemos los pasos principales de su argumentación.

En este estudio fundamental que versa sobre las implicaciones interpretativas de la obra de Freud para comprender el devenir histórico, Norman O. Brown plantea sencillamente que Swift ha previsto de manera imaginativa el papel que juegan la analidad (en el sentido freudiano), la sublimación y la neurosis en la conformación de la cultura. Esto se puede percibir principalmente en los poemas escatológicos que revierten de alguna manera la idealización de la mujer, actitud típica en la literatura occidental desde la poesía provenzal y el petrarquismo hasta bien entrado el siglo XIX. Lo que otros críticos, como Murry o Huxley, han visto como síntomas patológicos, Brown lo sitúa dentro de una perspectiva más amplia:

Any mind that is at all open to the antiseptic wisdom of psychoanalysis will find nothing extraordinary about the poems, except perhaps the fact that they were written in the first half of the eighteenth century. For their real theme—quite obvious on a dispassionate reading—is the conflict between our animal body, appropriately epitomized in

the anal function, and our pretentious sublimations, more specifically the pretensions of sublimated or romantic-Platonic love. In every case it is a “goddess”, “so divine a Creature”, “heavenly Chloe”, who is exposed; or rather what is exposed is the illusion in the head of the adoring male, the illusion that the goddess is all head and wings, with no bottom to betray her sublunary infirmities (Brown, 1959: 186).

Esto es exactamente lo que parece estar en juego en un poema como “Cassinus and Peter”. El individuo, para seguir formando parte activa del conglomerado social, debe renunciar a la gratificación de los placeres instintivos, obedeciendo los lineamientos que emanan del principio de realidad. Swift nos presenta, en la digresión sobre la locura de *A Tale of a Tub*, un cuadro en que los grandes logros humanos, ya sean políticos, filosóficos o religiosos se deben al movimiento ascendente de los vapores que, viniendo de la parte inferior del cuerpo, se entonan o se instalan en el cerebro:

For the *upper region* of man is furnished like the *middle region* of the air; the materials are formed from causes of the widest difference, yet produce at last the same substance and effect. Mists arise from the earth, steams from dunghills, exhalations from the sea, and smoke from fire; yet all the clouds are the same in composition as well as consequences, and the fumes issuing from a jakes will furnish as comely and useful a vapour as incense from an altar. Thus far, I suppose, will easily be granted me; and then it will follow that, as the face of nature never produces rain but when it is overcast and disturbed, so human understanding, seated in the brain, must be troubled and overspread by vapours, ascending from the lower faculties to water the invention, and render it fruitful (Ross y Woolley, 1984: 139).

Esto ilustra lo que D. W. Jefferson ha denominado “arguing through images” (1982: 212), y en este ejemplo vemos que van aparejadas la materialidad escatológica y la trascendencia etérea. Su contraparte freudiana se puede ubicar en *El malestar en la cultura*:

La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados (Freud, 1970: 41).

A su vez, esto se puede conectar con otro de los presupuestos freudianos, el de la neurosis colectiva, en tanto que uno de los productos de la cultura misma. En la sección IX de *A Tale of a Tub*, el arbitrista-enunciador, miembro también de Grub Street, sugiere que de un manicomio podrían salir el comandante de un regimiento militar, un representante del parlamento, algún médico, etcétera y “[a] vast number of *beaux, fiddlers, and politicians*, that the world might recover by such a reformation” (Ross y Woolley, 1984: 148); para insinuar finalmente que él también ha sido cofrade de tan insigne cónclave.

Brown incluso llega a sostener, apelando al sentido lúdico de las palabras, que Swift pudo representar lo que significa el impacto moderno del psicoanálisis, como complemento de los estilos de vida imperantes en una sociedad como la estadounidense: “Swift has also prepared a room for the psychoanalysts with their anal complex; for are they not prophetically announced as those ‘certain Fortune-tellers in Northern America, who have a Way of reading a Man’s Destiny, by peeping in his Breech’?” (1959: 184).

Ahora tomemos en cuenta que mucho de ello lo logra Swift a través de esgrimir la estrategia de la parodia. Mijail Bajtín, otro pensador seminal del siglo XX, ha esclarecido el alcance ideológico de este recurso compositivo. Para Bajtín la parodia es ajena a los géneros puros (caros para algunos coetáneos de Swift), mientras que es orgánicamente compatible con los géneros carnavalizados, como lo es la sátira menipea, en la cual se pone a prueba algún concepto de verdad aceptada, en este caso la representación idealizada de la mujer. El elemento cómico, el provocar la risa, cumple un papel cardinal en este tipo de sátira.

La risa es un vehículo que permite cuestionar diversas formas de autoridad, al dejar acercarnos a objetos o símbolos a los que —a través de las prácticas sociales— se les ha conferido un valor reverencial. Es por medio de la risa y de las diversas formas de carnavalización como podemos acceder a esos objetos, al romper las barreras y abreviar las distancias que tradicionalmente nos separan de ellos. Siendo un género dinámico y proteico, la sátira menipea exhibe una marcada exploración de las posibilidades indagatorias y analíticas de aquello que mueve a la risa. El podernos reír de algo —ya sea una imagen sacrosanta o un concepto abstracto— nos permite acercarnos y escrutarlo detenidamente, examinándolo e incluso experimentando con él. Y una forma de experimentar con él es parodiándolo. Bajtín visualiza a la parodia como un “doble destornador” (1986: 186). Y esto es lo que logra Swift en textos como “Cassinus and Peter”.

*Obras citadas*

- BAJTÍN, M. M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana BUBNOVA. México: FCE.
- BARTHES, Roland. 1971. *S/Z*. Trad. Nicolás ROSA. México: Siglo XXI.
- BROWN, Norman O. 1959. *Life Against Death*. Nueva York: Vintage.
- BUTT, John, ed. 1960. *Letters of Alexander Pope*. Londres: Universidad de Oxford.
- ELIOT, T. S. 1996. *Inventions of the March Hare*. Ed. Christopher RICKS. Nueva York: Harcourt Brace.
- \_\_\_\_\_. 1988. *The Letters of T. S. Eliot*, vol. 1, 1898-1922. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich,
- DONOGHUE, Denis. 1971. "The Sin of Wit". Denis DONOGHUE, ed., *Jonathan Swift: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin. 285-315.
- FREUD, Sigmund. 1970. *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón REY ARDID. Madrid: Alianza.
- JEFFERSON, D. W. 1982. "Swift and the Tradition of Wit". Boris FORD, ed., *From Dryden to Johnson. The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4. Harmondsworth: Penguin. 195-213.
- KERBY-MILLER, Charles, ed. 1988. *Memoirs of Martinus Scriblerus*. Nueva York: Universidad de Oxford.
- MACK, Maynard. 1988. *Alexander Pope: A Life*. Nueva York: Norton.
- MURRY, John Middleton. 1954. *Jonathan Swift: A Critical Biography*. Londres: Jonathan Cape.
- NOKES, David. 1985. *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*. Oxford: Universidad de Oxford.
- POPE, Alexander. 1951. *Selected Poetry and Prose*. Ed. W. K. WIMSATT. Nueva York: Rinehart.
- ROGERS, Pat. 1973. *The Augustan Vision*. Londres: Methuen.
- ROSS, Angus y David WOOLLEY, eds. 1984 *Jonathan Swift*. Oxford: Universidad de Oxford.
- SHAKESPEARE, William. 1980. *Hamlet*. Ed. T. J. B. SPENCER. Harmondsworth: Penguin.
- SWIFT, Jonathan. 1983. *The Complete Poems*. Ed. Pat ROGERS. Harmondsworth: Penguin.