

LOS SONETOS PASTORILES DE QUEVEDO: DELIMITACIÓN Y ANÁLISIS *

SAMUEL PARADA JUNCAL

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen:

El siguiente trabajo tiene como objetivo principal analizar los 23 sonetos pastoriles de Quevedo, una sección homogénea perteneciente a su musa VII, *Euterpe*, editada en la publicación póstuma *Las tres musas últimas castellanas* (1670) a cargo de su sobrino, Pedro Aldrete. El examen de estas composiciones permitirá conocer una faceta literaria del autor madrileño hasta ahora poco tratada, profundizando en un estudio poético que proporcionará algunos resultados novedosos a propósito de la bucólica quevedesca: la síntesis de la materia pastoril, así como la progresiva reducción y eliminación de elementos inherentes al género, en consonancia con el declive que experimenta esta modalidad literaria a lo largo del siglo XVII.

Palabras clave: Quevedo, poesía bucólica, musa *Euterpe*, sonetos pastoriles, análisis literario.

Abstract:

The main objective of the following work is to analyze the 23 pastoral sonnets of Quevedo, a homogeneous section belonging to his muse VII, *Euterpe*, edited in the posthumous publication *Las tres musas últimas castellanas* (1670) by his nephew, Pedro Aldrete. The examination of these compositions will allow us to know a literary facet of the author from Madrid that has been little treated until now, delving into a poetic study that will provide some novel results regarding the Quevedesque bucolic: the synthesis of pastoral subject, as well as the progressive reduction and elimination of inherent elements to the genre, in consonance with the decline that this literary modality experiences throughout the seventeenth century.

Key words: Quevedo, bucolic poetry, muse *Euterpe*, pastoral sonnets, literary analysis.

* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación "Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*" (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia para el año 2024, concedida al GI-1373 "O século de Quevedo: prosa e poesía lírica" (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

1 Correo-e: samuelparada.juncal@usc.es. Recibido: 02-02-2022. Aceptado: 07-06-2024.

1. LA POESÍA PASTORIL DE QUEVEDO

Desde los rosáceos dedos de la aurora homérica hasta el huracán de negras palomas que chapotean en las podridas aguas lorquianas, la naturaleza y el paisaje han funcionado siempre como un marco estético que encuadra las composiciones en un determinado tipo de literatura. Sobre esta idea, la modalidad pastoril se erige como una piedra angular, pues es el género que mejor representa la irrupción de la naturaleza en la literatura occidental.

En términos teóricos, Gifford (1999: 1-12) y Garrard (2004: 33-58) diferencian tres estadios de la literatura pastoril: el primero, representado por la herencia grecolatina, que perdura de forma aproximada hasta comienzos del siglo XVIII; el segundo, con el Romanticismo, bajo el amparo de la Revolución Industrial y las oposiciones entre el campo y la ciudad; y el último, que se desplaza a Norteamérica y consiste en una idealización peyorativa de la vida rural, pues hasta este momento solo se habían escrito cosas positivas acerca del campo, pero jamás se había indagado en el trabajo y los esfuerzos que se sufren en él. En cuanto a este estudio, interesaría reflexionar sobre el primer tipo de pastoral, por ser en el que se inserta Quevedo, siendo uno de los últimos representantes de una tendencia imitativa clásica que comienza a agotarse². Así, podría establecerse un marco cronológico de aproximadamente 2000 años, un arco espaciotemporal que viaja desde los primitivos zagales de Teócrito en la Grecia helenística (siglo III a. C.) hasta los insólitos pastores quevedescos del Siglo de Oro español, pasando por la profesionalización del género con las *Bucólicas* de Virgilio (siglo I a. C.) y por el posterior trasvase del latín al romance durante el Renacimiento italiano. Desde Italia, la pastoral vernácula se expande por toda Europa, que vivirá en el siglo XVI su etapa de mayor esplendor.

La literatura pastoril presenta desde su nacimiento numerosas dificultades para su delimitación, ya que no resulta sencillo proponer una definición que aglutine todas sus posibilidades. Trabado (2001: 104) cree que la inexistencia de una preceptiva literaria que aborde el tema provoca la ausencia de una definición concisa:

ésta [la literatura pastoril] se define desde un punto de vista genérico por no tener un referente clásico que le diera carta de naturaleza. La poética en los siglos áureos estaba conformada a partir de las ideas de Aristóteles y Horacio; el hecho de que ninguno de ellos se ocupase de la problemática de la literatura pastoril conllevó que toda la tratadística tuviera no pocas dificultades a la hora de ubicar la materia bucólica.

De hecho, hasta el siglo XVI en Italia, con los *Poetices libri septem* (1561) de Escalígero, apenas se indaga de forma teórica en la literatura bucólica. Pese a esto, los estudios resultan muy superfluos y confusos, destacando el carácter ecléctico de este género, su baja condición estilística y su heterogeneidad formal y métrica³. El caos

2 Para el ocaso de la bucólica durante el siglo XVII, véanse Ruiz Pérez (2002) y Holloway (2017). El propio Ruiz Pérez (2005: 241-262) subordina esta cuestión a la dialéctica entre *natura* y *ars*, en un momento en el que el género evoluciona hacia la segunda propuesta, partiendo de un trasfondo ideológico y estético que trasciende la idea de lo pastoril.

3 Egido (1985) y Parada Juncal (2023a) confirman esta idea en territorio español, aludiendo a distintas preceptivas hispánicas.

interpretativo de la pastoral clásica se instaura en los críticos modernos de los siglos XX-XXI, quienes tampoco han sido capaces de alcanzar una definición que satisfaga el grueso de la taxonomía pastoril⁴.

Sin embargo, tanto los estudiosos antiguos como los modernos coinciden en las características principales del género bucólico: un relato amoroso protagonizado por zagales en un espacio idílico y ameno, en el que conviven con los animales y aparecen motivos de raigambre bucólica, como el canto y los instrumentos. Dentro de este ecosistema ideal pueden aparecer ideas vinculadas a la idiosincrasia de los pastores, como el ocio en relación con la filosofía hedonista, las ansias de libertad del ser humano que está en contacto con la naturaleza o la conocida oposición entre el campo y la urbe, destacando las ventajas del primero. Todas estas singularidades del género aparecen escritas en un estilo sencillo, rústico, en consonancia con el tema que abordan⁵.

En cambio, la pastoral quevedesca presenta una problemática ulterior. Quevedo constituye el último eslabón clásico de una tradición que comienza a resquebrajarse. Este hecho implica que su poesía pastoril no sea una bucólica al uso, pues el autor español se ve en la tesitura de alejarse de los cánones habituales para ofrecer cierta novedad en sus versos.

Una de las características principales de su pastoral es la condensación de la materia bucólica, representada fundamentalmente por los personajes y por el ambiente. Resulta habitual que la acción campestre se enmarque en apenas un par de versos y, muchas veces, desde el propio epígrafe. Estos *chispazos* pastoriles funcionan a modo de *atrezzo* y sirven para etiquetar algunas composiciones bajo este género. Es decir, algunos poemas son considerados pastoriles debido a esta escenografía externa (la mención a Coridón, pastor clásico de Teócrito y Virgilio, o la alusión al Híbla siciliano); sin embargo, el contenido no se acerca del todo a la temática bucólica, sino que presenta muchas conexiones con la poesía amorosa de corte petrarquista⁶.

Otra particularidad exclusiva de la pastoral quevedesca es la supresión del canto y del instrumento. Los pastores de Quevedo no se reúnen en coro para cantar sus desamores mientras tañen la melódica zampoña, sino que las cuitas amorosas por el desdén de la pastora las emite una voz lírica que debemos interpretar como un pastor, según las indicaciones que se nos ofrecen. Es cierto que existen algunos poemas en los que se reconoce el canto por parte de la voz poética, pero es un mero pretexto para enmarcar la acción bucólica: “donde una vez los ojos, *otra el canto*, / pararon y

4 Halperin (1983: 70-71) establece cuatro puntos teóricos que parecen insuficientes; Rosenmeyer (1973) y Kegel-Brinkgreve (1990) emplean las metáforas del *green cabinet* y del *echoing woods* respectivamente para sugerir una definición abstracta debido a la dificultad de hallar una más tangible; Cristóbal López (1980: 6) y López Bueno (2002: 10) simplifican la cuestión, acotándola a una terminología sencilla: “cosas de pastores”, pero esta propuesta resulta incompleta en el caso de Quevedo; Walker (1987: 1) resalta la dificultad de delimitar un género que se encuentra en constante expansión, pero tampoco profundiza en ninguna definición.

5 Sobre el *humilis stylus* y la *rota Vergilii*, remito a Curtius (1995: 328).

6 Algunas de estas ideas fueron adelantadas por Pérez-Abadín (2004: 42-43) en relación con este corpus quevedesco.

crecieron ese río” (653, vv. 4-5) o “Esto *cantaba un pastor*” (818, v. 41)⁷. Nuevamente, se denotan retazos bucólicos que podrían encuadrar este tipo de composiciones en el género pastoril.

La eliminación o la reducción drástica del epíteto renacentista es otra de las características de la bucólica quevedesca, que, en este caso, podría extenderse a otros autores como Góngora o Lope, aunque en menor medida. Quevedo anula un procedimiento inherente a la poesía pastoril y lo sustituye por el concepto. De hecho, en su lírica amorosa Pozuelo Yvancos (1979: 249) reconoce un “procedimiento habitual repetido hasta la saciedad”, que consiste en la “eliminación de epítetos”. Así, en los sonetos pastoriles quevedescos el *cabello dorado* de la pastora se sustituye por las *ondas ricas y rizadas del rey Midas* (573, v. 1); el *crystal sonoro*, por el *crystal riendo* (575, v. 8); el *monte blanco* o *nevado*, por un *monte que envejece enero* (577, v. 1); y ya no se derraman lágrimas por los *rojos labios* de la amada, sino que *se ofrecen en sacrificio al claustro de rubíes* (558, v. 11). Además, el estilo sencillo que correspondería a la bucólica clásica se ve trastocado por la apabullante irrupción del petrarquismo, rompiendo el decoro inicial y permitiendo un estilo grave, que se consolidará durante el siglo XVI: “And towards the end of the century Petrarchism has won” (Kegel-Brinkgreve, 1990: 371).

En el apartado siguiente, dedicado a la delimitación y al análisis de los 23 sonetos pastoriles de la musa *Euterpe*, se profundizará en el análisis de estas características que ahora adelanto de modo muy sintético.

2. LOS SONETOS PASTORILES: DELIMITACIÓN Y ANÁLISIS

Los sonetos pastoriles de *Euterpe* suponen la sección editorial más fiable dentro de esta musa, ya que parece que cuentan con la revisión y ordenación del propio Quevedo, a juzgar por las palabras que aparecen en la edición de Aldrete (1670): “Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*” (Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, p. 11). Además, es conocido que el autor pudo haber organizado su poesía en torno a agrupaciones coherentes a lo largo de su vida. Así sucede con *Canta sola a Lisi*, sección segunda de la musa *Erato*; el *Heráclito cristiano*; y, de forma más cercana a esta edición de 1670, las silvas de *Calíope* o los sonetos sacros de la musa *Urania*⁸.

7 Las menciones y los números entre paréntesis de los poemas de Quevedo corresponden a la edición de Rey y Alonso Veloso (2021). La cursiva es mía. Parada Juncal (2022) delimita y explica un posible corpus pastoril quevedesco más allá de los 23 sonetos de *Euterpe*.

8 Crosby (1966: 113-114) afirma que la similitud entre los sonetos pastoriles y los sacros no evidencia la labor editorial de Aldrete, sino la de González de Salas, ya que propone que el sobrino de Quevedo únicamente se limitó a entregar a la imprenta unos papeles que Salas había ordenado. Esta idea es compartida por otros estudiosos, como Bleuca (1969: I, XIII-XIV) o Arellano (2001). Por otro lado, Rey (1994, 1999: 23-25, 33-38 y 2000), Fernández Mosquera (1999: 347), Cacho (2001) y Sepúlveda (2004 y 2007) defienden la labor editorial directa del propio Quevedo, al no hallar datos que demuestren lo contrario. Tobar (2013) ofrece un punto medio, reconociendo una intensa intervención de Salas sumada a la intención inicial de Quevedo.

A continuación, ofrezco una lista ordenada de los primeros versos de los 23 sonetos pastoriles: “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa” (558), “Este cordero, Lisis, que tus hierros” (559), “Pues eres sol, aprende a ser ausente” (560), “Fuente risueña y pura –que a ser río” (561), “Pues ya tiene la encina en los tizones” (562), “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta” (563), “¿Ves gemir sus afrentas al vencido” (564), “Amor, prevén el arco y la saeta” (565), “¿No ves, piramidal y sin sosiego” (566), “Ya viste que acusaban los sembrados” (567), “Estábase la efesia cazadora” (568), “Dichoso tú, que naces sin testigo” (569), “O ya descansas, Guadiana, ociosas” (570), “Tú, princesa bellísima del día” (571), “Ondeada el oro en hebras proceloso” (572), “Rizas en ondas ricas del rey Midas” (573), “En este sitio donde mayo cierra” (574), “Esta fuente me habla, mas no entiendo” (575), “Esta yedra anudada que camina” (576), “Miro este monte que envejece enero” (577), “¿Castigas en la águila el delito” (578), “Las rosas que no cortas te dan quejas” (579) y “Lisi, en la sombra no hallarás frescura” (580).

No obstante, parece que estos sonetos –hoy catalogables como bucólicos– fueron reelaborados a partir de un estadio textual primigenio que no se acomodaba del todo a las características del género pastoril. Solamente los versos de dos de ellos albergan una referencia concreta al oficio de los personajes: “Coridón, pastor ausente” (564, v. 10) y “zagala mía” (571, v. 8). Con respecto a los poemas restantes, en algunos de ellos se habla de pastores en el epígrafe de las composiciones⁹. Así sucede en los siguientes casos: “Alexi, pastor” (566), “la vista de su pastora” (567), “Habiendo llamado a su zagala Aurora” (571), “ausencias de su pastor” (572) y “la fuente donde solía mirarse su pastora” (574). El hecho de que el autor de los títulos se haya preocupado en subrayar la condición de sus personajes en el epígrafe de estos poemas podría indicar una intención pastoril posterior al momento de concebirlos, tal y como propone Candelas (2003: 297). Además, Fernández Mosquera (1999: 335) aprecia una notable similitud entre los poemas dedicados a Lisi de *El Parnaso español* y los que aparecen en esta sección, lo que podría evidenciar que el artificio bucólico que ambienta estas composiciones responde a una revisión posterior del texto. En síntesis, primero se elaboraría el poema amoroso y luego se le añadiría el decorado pastoril. El poema “Ya viste que acusaban los sembrados” (567) podría justificar esta tesis. La peculiaridad de este soneto es que es uno de los ocho únicos poemas autógrafos de Quevedo que se conservan¹⁰. Las enmiendas del propio autor podrían evidenciar que su poesía pastoril se organiza en un estadio textual posterior a su producción, ya que está muy relacionado con los poemas de la musa IV, *Erato*. En una versión primitiva este poema hacía una alusión a Lisi, la amada de Quevedo en su cancionero *Canta sola a Lisi*: “en los tuyos, oh Lisi, hermosa y dura” (Crosby, 1967: 24, v. 11)¹¹. Sin embargo, parece que Quevedo se retracta de su intención inicial: elimina la alusión a Lisi e indica

9 La autoría de los epígrafes quevedescos se trata de un debate controvertido. Sobre la falsa creencia de que Quevedo no escribía epígrafes y su contextualización durante la primera mitad del siglo XVII, véanse Cacho (2001: 246-260), Alonso Veloso (2012) y Ruiz Pérez (2024).

10 Remito al capítulo de Crosby (1967: 15-42) titulado “La creación poética en ocho poemas autógrafos”. El código se conserva en la British Library (Add. Ms. 12108).

11 De hecho, Blecua (1969: I, 673-674) incluye este poema en las composiciones dedicadas a Lisi y lo fecha “hacia 1634, como los demás autógrafos del mismo código”.

en el epígrafe la presencia de un labrador y de una pastora, acercando esta composición a la literatura bucólica. Al respecto, Crosby (1967: 37-38) aclara:

A diferencia de la mayor parte de los poemas examinados en estas páginas, las modificaciones que hizo Quevedo en este soneto no atañen tanto a dificultades de expresión y estilo, como a su tema e ideas. Nos enseñan que en ocasiones los temas y las ideas todavía no estaban determinados en el ánimo del poeta al disponerse a redactar el poema, y en qué modo pudo cambiarlos radicalmente conforme iba escribiendo.

Por lo tanto, parece que existen argumentos suficientes para pensar que la literatura bucólica de Quevedo —o, al menos, este grupo de sonetos pastoriles— se adscribió a la corriente pastoril de forma posterior a su concepción.

Acerca de la disposición en los sonetos pastoriles, Candelas (2003: 290-291) reconoce que también se han ordenado *a posteriori*, uno de los mecanismos predilectos de Quevedo¹². Así, pueden advertirse algunas parejas de sonetos, cuyo emplazamiento correlativo se debe a su semejanza temática: “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta” (563) y “¿Ves gemir sus afrentas al vencido” (564), con estructura afín y similitud temática en cuanto a la lucha de los toros celosos; “¿No ves, piramidal y sin sosiego” (566) y “Ya viste que acusaban los sembrados” (567), sendas comparaciones del amor con el fuego y la tormenta; “Dichoso tú, que naces sin testigo” (569) y “O ya descansas, Guadiana, ociosas” (570), sonetos en los que se mencionan los ríos Nilo y Guadiana; o “En este sitio donde mayo cierra” (574) y “Esta fuente me habla, mas no entiendo” (575), con el escenario bucólico de la fuente como vínculo. Todo parece indicar que en el momento de su nacimiento los sonetos pastoriles de Quevedo no fueron engendrados con el objetivo de confeccionar una unidad argumental homogénea; sin embargo, en un estadio posterior a su redacción y por motivos que se desconocen (quizá porque aún no había tratado en profundidad esta materia o porque no tenía en mente agrupar estas composiciones en una musa pastoril), sí se preocupó por reunir algunos poemas bucólicos.

De esta manera, propongo un análisis literario de los 23 sonetos pastoriles siguiendo el orden que presuntamente se le atribuye a Quevedo y respetando la supuesta voluntad del autor¹³. En él apenas profundizo en las fuentes ni en la tradición literaria, puesto que un estudio minucioso de esta parcela poética dilataría en exceso el examen inicial de este corpus¹⁴.

12 Esta propuesta de clasificación es repetida en otras colecciones, como las silvas (Ettinghausen, 1972 y Candelas, 1997: 77-88), *Canta sola a Lisi* (Fernández Mosquera, 1999: 15-54) o los sonetos sacros de *Urania* (Vallejo, 2017: 68-70).

13 Siguiendo a Candelas (2003: 291-293), estos sonetos pastoriles podrían estudiarse a partir de su estructura interna; esto es, clasificando las composiciones en dos grupos bien delimitados y casi simétricos en cuanto al número de composiciones. Así, pueden diferenciarse dos posibilidades en cuanto a su *dispositio*: los sonetos comparativos (doce poemas), en los que “sobresale la repetición del esquema comparativo, bien a través de un *exemplum* específico, bien a través de una comparación de orden retórico” (2003: 291) y los sonetos descriptivos (once poemas): “Otra opción compositora, frecuente en estos sonetos pastoriles, se halla en el desarrollo ingenioso de una anécdota, una escena o una situación o circunstancia de la pastora —o lo que pueda ser— amada” (2003: 293).

14 Dejo abierto este campo de investigación a futuros trabajos. En ocasiones, la tradición pastoril quevedesca se asimila muy bien a los preceptos amorosos-petrarquistas, ya estudiados por Fernández Mosquera

Así, el primero de ellos se trata de “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa” (558). El epígrafe sintetiza la idea principal: “A Lísida, pidiéndole unas flores que tenía en la mano y persuadiéndola imite a una fuente”. Desde el comienzo se puede apreciar cómo la voz poética se limita a describir en verso el rechazo de la zagala, empleando el *exemplum* de la fuente.

El inicio del poema es recurrente en estas composiciones, apelando a la pastora y explicando de forma sucinta el sentido general del poema: “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa, / imita las costumbres desta fuente” (vv. 1-2). A través del apóstrofe, el enunciador interpela a la zagala y le ruega que actúe como una fuente; es decir, que escape de su amor, pero que le tenga presente: “que huye de la orilla eternamente / y siempre la fecunda generosa” (vv. 3-4). El pastor acepta el rechazo de su amada, pero le pide que, al menos, se acuerde de él, tal y como hace el agua de la fuente. El segundo cuarteto reafirma estas ideas. El agua huye, mientras la voz poética rompe a llorar por la ausencia de la dama: “Huye de mí cortés, y, desdeñosa, / sígate de mis ojos la corriente” (vv. 5-6). El adjetivo *cortés* reafirma el carácter de Lísida: si bien se trata de una mujer comedida y correcta en su forma de actuar, su desdén se acentúa en relación con la tópica amatoria del amor cortés provenzal¹⁵. Inmediatamente, el pastor estalla en llanto y sus lágrimas se comparan con la corriente que sale de la fuente, en una imagen petrarquista. Sin embargo, al final del segundo cuarteto le pide unas flores para conservar un recuerdo de su amada, en consonancia con los tópicos regalos amorosos de la lírica bucólica: “y aunque de paso tanto fuego ardiente / merézcate una yerba y una rosa” (vv. 7-8). El pastor es consciente de la fugacidad de las plantas, pero desea poseer un recuerdo, aunque sea efímero, de su pastora. La metáfora del amante como *fuego ardiente* también posee reminiscencias petrarquistas.

Los tercetos actualizan el sentimiento amoroso de un pastor que padece el desdén de Lísida: “Pues mi pena ocasionas, pues te ríes / del congojoso llanto que derramo / en sacrificio al claustro de rubíes” (vv. 9-11). La crueldad de la dama se hace patente con su risa, mediante la cual se mofa de las lágrimas del enunciador. Además, el verso undécimo acentúa la expresión conceptista: la pastora es concebida como una *donna angelicata*, ante quien el amante sacrifica sus lágrimas. Sin embargo, la ofrenda es insignificante ante el “claustro de rubíes” de Lísida; es decir, su boca roja, que, a través de una metáfora cromática, se burla de la voz poética esbozando una sonrisa. El último terceto funciona a modo de conclusión y recuerda la imagen de la fuente. El pastor se disculpa ante su zagala: “perdona lo que soy por lo que amo” (v. 12), para, finalmente, rogarle que, al igual que la fuente lleva el agua consigo, ella guarde el recuerdo de su amor: “y cuando, desdeñosa, te desvíes, / llévate allá la voz con que te llamo” (vv. 13-14).

ra (1999) y Rey y Alonso Veloso (2011-2013). Manero (1990) sintetiza muy bien las principales imágenes de esta corriente literaria y Ramajo (2022) hace lo propio con la herencia clásica.

15 El gusto por los atributos cortesanos lo ejemplifica Castiglione (*Il Cortegiano* I, 26), en relación con la noción de *sprezzatura*. Green (1955) dedica un ensayo al amor cortés en Quevedo.

El segundo soneto pastoril es “Este cordero, Lisis, que tus hierros” (559). Desde el epígrafe se presenta una escena costumbrista del ámbito bucólico; la voz poética le muestra un perro a su pastora, Melampo, que ha conseguido rescatar al cordero de la zagala de las fauces de un lobo: “A Lisis, presentándole un perro que había quitado un cordero de los mismos dientes del lobo”¹⁶.

El primer cuarteto introduce a la pastora a través de un apóstrofe y se produce la comparación: la voz poética se identifica con el cordero, pues, al igual que el animal, los metafóricos hierros de la pastora han grabado en su alma la inmortalidad de su amor. En estos versos puede apreciarse una de las características prototípicas del conceptismo quevedesco: el empleo de un vocabulario común y agreste (el hierro para marcar el ganado) para expresar asuntos graves, en este caso, la inmortalidad del amor a través de una imagen neoplatónica: “Este cordero, Lisis, que tus hierros / sobrescribieron como al alma mía” (vv. 1-2). En los dos versos siguientes explica el asunto principal del poema: “estando ayer recién nacido el día, / de un lobo le cobraron mis dos perros” (vv. 3-4). El cordero ha sido rescatado con vida por los perros del pastor. A continuación, la voz poética describe la heroica acción de Melampo, que logra recuperar al malogrado cordero: “En el denso teatro destes cerros, / Melampo aventajó su valentía” (vv. 5-6). Cabría destacar la escenificación de la situación, que remite al género teatral y que recuerda al tópico del *theatrum mundi*. Además, se menciona al perro como símbolo de la fidelidad pastoril y de la valentía a la hora de defender el ganado. El segundo cuarteto remata recordando otra hazaña del animal: “ya le viste otra vez, con osadía, / defender a tus voces los becerros” (vv. 7-8).

En los tercetos se actualiza la voz del enunciador poético, que, mediante la dilogía de la palabra *ganado*, se entrega totalmente a la pastora: “Conoce que soy tuyo en tu ganado” (v. 9)¹⁷. A continuación, el conector *pues* realza la comparación entre el pastor y su reses: “pues, por guardarle, desamparo el mío, / y en mi pérdida estimo su cuidado” (vv. 10-11)¹⁸. El pastor se preocupa tanto por Lisis que hasta cuida de su rebaño, lo que provoca que desatienda al suyo. La antítesis entre el *ganado* y la *pérdida* refuerza una comparación en la que salen perdiendo tanto el pastor como su rebaño. El último terceto funciona a modo de conclusión. La voz poética le ofrece a Lisis a Melampo y le pide que no rechace al perro, como ya ha hecho con él: “Pues te sirven sus dientes y su brío, / recíbele: no pierda, desdeñado, / lo que él merece porque yo le envío” (vv. 12-14). El pastor demuestra estar enamorado de la zagala, pues le entrega a su perro más noble con tal de garantizar la protección del rebaño de Lisis. Además,

16 Iventosch (1975: 92-97) reconoce la importancia de este animal en la lírica pastoril, dedicando un apartado de su estudio a los “Perros de pastor”.

17 Esta idea dilógica también aparece en algún soneto perteneciente al ciclo de los mansos de Lope de Vega, como “Querido manso mío, que venistes”: “yo soy vuestro pastor y vos mi dueño; / vos mi ganado, y yo vuestro perdido” (vv. 13-14). Para más datos, véase Larsen (1997).

18 Sobre la importancia de los conectores estructurales en estos sonetos quevedescos, puede verse Parada Juncal (2023b). Roig Miranda (1989: 277) expone la idea de que “Quevedo marque fortement le nouveau mouvement au début du premier tercet par ‘así’, ‘tal’ ou ‘pues’”.

se consuela sabiendo que, al menos, Melampo sí estará cerca de la pastora, cuidándola como lo haría él.

Otro poema dentro de esta sección es “Pues eres sol, aprende a ser ausente” (560). El epígrafe ofrece datos de interés a propósito de su interpretación y su disposición comparativa: “A Aminta, que imite al sol en dejarle consuelo cuando se ausenta”.

El primer cuarteto enmarca la comparación. La voz poética identifica a Aminta con el astro, pero la analogía es recíproca: “Pues eres sol, aprende a ser ausente / del sol, que aprende en ti luz y alegría” (vv. 1-2). El verbo *aprender* y el sustantivo *sol*, que se repiten en apenas dos versos de forma intencionada mediante la figura retórica de la antanaclasis, encuadran la idea principal de la comparación: Aminta debe imitar al sol y aprender a ser ausente como él; y el astro, a través de una hipérbole que apunta al carácter jovial de la pastora, tiene que imitar de ella su alegría y lozanía. Además, el encabalgamiento abrupto entre los dos versos (“ausente / del sol”) subraya esa intermitencia de la estrella, que ha de emular Aminta. Después se establece una interrogación retórica a través de dos metáforas que evidencian la llegada de la noche: “¿no viste ayer agonizar el día / y apagar en el mar el oro ardiente?” (vv. 3-4). El día se extingue entre sus últimos estertores y da lugar a la noche, mientras los rayos de sol se evaporan en el mar como si en él se estuviese fraguando el oro. El segundo cuarteto acentúa la imagen negativa de la noche a través de un léxico lúgubre: “Luego se ennegreció, mustio y doliente, / el aire adormecido en sombra fría” (vv. 5-6). Pero la noche aún alberga una faceta positiva, en parte, gracias a la luz que emana de las estrellas: “luego la noche, en cuanta luz ardía, / tantos consuelos encendió al Oriente” (vv. 7-8). Es decir, pese a que la oscuridad se cierne sobre la escena, todavía queda un resquicio de luz, representado de forma metafórica por el Oriente, lugar por el que sale el sol, que alumbra de esperanza a la noche. La estructura bimembre representada por la anáfora *luego* contrapone dos visiones opuestas de la noche: la negativa, que incide en una oscuridad total (vv. 5-6); y la positiva, que señala la presencia eterna del astro y de la luz (vv. 7-8).

En los tercetos la descripción de la naturaleza astral se traslada a Aminta, quien debe imitar al sol y, en su ausencia, mostrar algo de luz, alguna esperanza a la voz poética. Sin embargo, ella no alumbra las ilusiones del pastor, sino que hace lo propio con las de otro zagal, Silvio, abandonando al locutor poético en una metafórica y constante oscuridad: “Naces, Aminta, a Silvio del ocaso / en que me dejas sepultado y ciego; / sígote obscuro con dudoso paso” (vv. 9-11)¹⁹. Aminta se presenta radiante como el sol ante Silvio, pero deja entre tinieblas amorosas al enunciador lírico, quien persevera en su desdicha y no reniega de la zagala, pese al desdén de esta para con él. En el último terceto tiene lugar el ruego del pastor: la voz poética pide a Aminta

19 El verso undécimo está anotado presumiblemente por González de Salas, quien indica al margen su fuente principal: “Virg. Ibant obscuri sola sub nocte” (Quevedo, 1670: 13). El erudito conecta estas ideas con las de Virgilio (A. VI, 268); no obstante, aunque las reminiscencias parecen lógicas, tampoco se puede descartar la presencia de Petrarca (*Canzoniere* CXXVI, v. 22): “a quel dubbioso passo”, a partir de un sintagma recurrente en la poesía del autor aurisecular: “con pie dudoso ciegos pasos guío” (289, v. 2), “Oh tú, que con dudosos pasos mides” (557, v. 1), “¿Quién, cuando con dudoso pie y incierto” (597, v. 9) o “Dudosos pies por ciega noche llevo” (681, v. 5).

que le conceda, al menos, la visión. Le suplica que le alumbre, pues se está abrasando en llamas amorosas debido a su ausencia: “Concédele a mi noche y a mi ruego, / del fuego de tu sol en que me abraso, / estrellas, desperdicios de tu fuego” (vv. 12-14). La importancia imperiosa de la vista se adhiere al ideario neoplatónico y la imagen del amante ardiendo en llamas corresponde a los postulados petrarquistas; no obstante, Quevedo reinterpreta el tópico de una manera novedosa: el amante no desea que Aminta le corresponda, solo quiere que le conceda la posibilidad de poder verla, mientras, en una vorágine ígnea, ambos arden: uno, de amor; la otra, por su condición de estrella²⁰.

El siguiente soneto que será analizado es “Fuente risueña y pura – que a ser río” (561). Aquí se vuelve a abordar el motivo de la fuente, quizá el tópico más repetido en la poesía quevedesca de corte bucólico, pues permite mostrar imágenes que evocan los contrarios petrarquistas entre el agua y el fuego. El epígrafe, “A una fuente en que salió a mirarse Lísida”, no proporciona muchos datos, pero ayuda a comprender el conjunto de la composición.

El primer cuarteto expone la escena natural con la mención de la fuente, cuyo caudal aumenta debido a las lágrimas del amante, en una imagen que Quevedo reiterará en otros poemas: “Fuente risueña y pura – que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes, / pues te precipitas y descienes / de los ojos que en lágrimas te envío –” (vv. 1-4)²¹. Entre los versos primero y segundo destaca el recurso del encabalgamiento, una figura habitual cuando se alude a una fuente, a un río o a una corriente, pues refleja de forma visual el movimiento del agua. Además, se incide en el tópico petrarquista de las lágrimas que van a parar al agua, que se repetirá en composiciones venideras. En este caso, la fuente *aprende* a ser río, que nace en *las dos urnas* (los ojos) de la voz poética y descende transportando su llanto. En el segundo cuarteto reaparecen más imágenes petrarquistas, como la contraposición entre el fuego del amante y el frío de la amada o las lágrimas acrecentando el caudal de la fuente: “si en mentido cristal te prende el frío, / en mi llanto por Lísida te enciendes / y, siempre ingrata, a mi dolor atiendes, / siendo el caudal con que te aumentas mío” (vv. 5-8). El cristal es *mentido*, pues el agua corresponde a las lágrimas del amante. Sin embargo, se enfría debido al desdén de la dama; es preciso que Lísida se encienda a través del llanto de la voz poética, que simboliza su fuego amoroso. La amada atiende al dolor del amante, pues el llanto que hace crecer la fuente se debe a sus lágrimas.

En los tercetos se vuelve a contrastar la imagen de la dama con la del enamorado y el poema se cierra con una alusión al mar embravecido, cuyas aguas turbulentas se trasladan a la fuente para mostrar el desdén de Lísida: “tú de su imagen eres siempre avara, / yo prodigo de llanto a tus corrientes, / y a Lísida de la alma y fe más rara” (vv. 9-11). La voz poética se dirige al agua de la fuente. Es *avara*, porque no le permite

20 Para un estudio completo de este motivo neoplatónico, véase Fernández Rodríguez (2019).

21 Compárese la referencia a la fuente en el inicio de este poema con la de la silva pastoril “Aquí la vez postrera”: “fuente clara y pura” (649, v. 2). Tobar (2012: 55-56 y 63) explicita algunas concomitancias entre estas y otras composiciones en relación con la fuente.

ver la imagen de su amada; en cambio, él aumenta las corrientes del agua con su llanto. Se contraponen aquí dos ideas: la generosidad amorosa frente a la avaricia desdeñosa. Además, el enunciador, aparte de acrecentar el caudal de la fuente, se muestra entregado a Lísida, como un completo devoto de ella. Se reitera el tópico de la *donna angelicata* cuando el agua es la protagonista, como ocurría en el primer soneto, mediante una supuesta religión en la que Lísida es la diosa suprema. En el último terceto se produce una hipérbole que incide en la crueldad de la dama. La inclemencia con la que se comporta el agua de la fuente parece propia de un mar; en este caso, la fuente imita la crudeza marina para mostrar el desdén de la amada, a quien refleja en sus aguas: “Amargos, sordos, turbios, inclementes / juzgué los mares, no la amena y clara / agua risueña y dulce de las fuentes” (vv. 12-14). La voz poética recurre a la ironía a través de la acumulación de adjetivos calificativos en la clausura del poema para evidenciar que la fuente no es paradigma de un *locus amoenus*, sino que, al igual que el mar, revela el desprecio de Lísida a través de sus turbulentas aguas.

Un nuevo soneto que merece comentario es “Pues ya tiene la encina en los tizones” (562). El elemento de la naturaleza objeto de comparación es la estación invernal, cuyo frío se equipara al desdén de Lisi, como se indica en el epígrafe: “Con ejemplo del invierno, imagina si será admitido su fuego del yelo de Lisi”. Candelas (2003: 295) señala las *Geórgicas* como fuente principal de este poema, en contraposición a las *Bucólicas*, destacando “la profunda contaminación que ciertos pasajes de las *Geórgicas* han extendido en el mundo literario pastoril”. Además, en los cuartetos aparecen numerosas referencias mitológicas, cuyo objetivo es ofrecer una imagen invernal que sirva como analogía a la frialdad de Lisi. El conector *pues*, que se repite al inicio de ambas estrofas, preludia una estructura comparativa que no se establecerá hasta el primer terceto.

En el primer cuarteto la alusión al invierno se da en dos direcciones. En primer lugar, el conjunto de personas que se juntan alrededor del fuego para calentarse mientras arde la encina, en una imagen costumbrista con diversas sinécdoques (*tizones, hoja y fruto*): “Pues ya tiene la encina en los tizones / más séquito que tuvo en hoja y fruto” (vv. 1-2). El valor del árbol no se mide por el fruto que ofrece, sino por la leña con la que se calientan las personas. Los versos siguientes mencionan al gigante Orión, símbolo por excelencia de la estación invernal, ya que aparece cuando se oculta la constelación de Escorpio: “y el nubloso Orión manchó con luto / las otro tiempo cárdenas regiones” (vv. 3-4). En el segundo cuarteto se sigue aludiendo a la astronomía, en este caso, a la historia mitológica de Calisto y su hijo Arcas, representada en el poema por *Arturo* y la alusión a los *Triones*. Nuevamente, las constelaciones son un símbolo del invierno y del frío septentrional, época en la que el sol brilla menos: “pues perezoso Arturo y los Triones / dispensan breve el sol, y poco enjuto” (vv. 5-6)²². Los versos siguientes establecen, a través de una metáfora gélida, la presencia dominante de la estación invernal: “y con imperio cano y absoluto / labra el yelo las aguas en prisiones” (vv.

22 La mención a los Triones procede de la cultura romana, cuando apodan “el Carro” a estas constelaciones, debido a su similitud con los carros tirados por los bueyes (‘trío’); sobre este asunto, véase García-Hernández (2022).

7-8). La gama cromática blanca evoca la presencia invernal, de la que se sirve el hielo, como si de un instrumento agrícola se tratara, para congelar el líquido.

En los tercetos la escena invernal se traslada a Lisi, pues su desdén es tan frío como esta estación. Sin embargo, gracias al invierno, en el que se busca el calor, cabe la posibilidad de que el fuego amoroso del amante sea bien recibido por la gélida dama. De esta manera, aparece una nota esperanzadora que posibilita un hipotético final feliz: “hoy que se busca en el calor la vida, / gracias al dueño invierno, amante ciego, / a quien desprecia Amor y Lisi olvida, / al yelo hermoso de su pecho llevo / mi corazón, por ver si, agradecida, / se regala su nieve con mi fuego” (vv. 9-14). La antítesis entre el fuego amoroso y la glacial actitud de la amada se exagera a través de la temperatura. La voz poética le muestra su amor, que arde en llamas a través de su corazón, pero se topa con el frío pecho de la dama. No obstante, el amante no se rinde y persevera en su tentativa. Se vuelve a incidir en la idea petrarquista de que el amante es fuego que arde en llamas amorosas, mientras el desdén de Lisi se representa mediante imágenes frías.

El soneto “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta” (563) forma un ciclo argumentativo con el siguiente “¿Ves gemir sus afrentas al vencido” (564), pues ambos muestran el poder totalizador del amor, causante de una disputa entre dos toros celosos por enamorar a una novilla. La fuente principal de las dos composiciones es un pasaje de las *Geórgicas* (Verg., G. III, 209-244). Así se indica en el epígrafe del soneto “¿Ves gemir sus afrentas al vencido”, en la edición de 1670: “es imitación de Virgilio en las *Geórgicas*” (Quevedo, 1670: 15)²³. La principal diferencia entre ambas composiciones radica en el tipo de dolor que sufre el toro vencido: si en el primer soneto el animal padece las secuelas físicas del combate, en el segundo sufre las desdichas emocionales por haber sido afrentado por su rival. Se produce de esta manera una progresión coherente con los acontecimientos: del dolor de la batalla se pasa a un sufrimiento espiritual, mucho más desgarrador²⁴.

El epígrafe del poema “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta” (563) explica la comparación que tiene lugar entre los toros y los personajes: “Con la comparación de dos toros, pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos”. Los cuartetos configuran una estructura paralelística reforzada por la anáfora *¿Ves... No ves?*, muy similar a la del poema “¿Ves gemir sus afrentas al vencido”. La *evidentia* confiere vitalidad a la escena descrita, pues a partir de la mirada femenina se advierte la pelea entre los toros: “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta / crecer el suelo y acortarse el día / en la celosa y dura valentía / de aquellos toros que el amor violenta?” (vv. 1-4). El amor provoca que dos animales se batan en duelo por enamorar a la novilla. El léxico bélico evoca la crueldad de la batalla y recuerda a las descripciones que hacía

23 No obstante, habría que considerar una influencia múltiple, ya que Herreros Tabernero (1998: 285-294) advierte el impacto de este pasaje virgiliano en otros escritores españoles de los siglos XVII y XVII, como Juan de Mal Lara o Alonso de Acevedo. Así, cabría proponer una relación bidireccional que no resulta contradictoria, sino complementaria: la romana, representada por Virgilio; y la española, encarnada por los mencionados epígonos del poeta romano. Sobre la imitación múltiple en Quevedo, véase Tobar (1999: 326).

24 Parada Juncal (2023c) expone esta idea en relación con la fuente virgiliana.

Virgilio: *lid sangrienta, celosa y dura valentía, el amor violenta*. Además, la imagen del verso segundo procede de Estacio, como se indica en una nota al margen en la *princeps*: “*Staius, lib. 5, Theb: Tellus iam pulvere primo crescit*” (Quevedo, 1670: 14). El segundo cuarteto incide en un vocabulario cruento que se desprende de una lucha encarnizada: *sangre, humo* o *tenaz porfía*. A diferencia de lo que ocurrirá en el soneto siguiente, en los cuartetos no se menciona la afrenta del toro vencido, sino que se describen las consecuencias físicas de la batalla: “¿No ves la sangre que el manchado alienta, / el humo que de la ancha frente envía / el toro negro, y la tenaz porfía / en que el amante corazón ostenta?” (vv. 5-8).

En los tercetos la voz poética actualiza la cuestión y realiza la comparación mediante el uso del conector *pues*. El enunciador animaliza la acción, pero personifica a los protagonistas: muestra una batalla entre dos toros que, en realidad, son dos pastores tratando de cautivar a Lisi. El amante interpela a la dama y le realiza una pregunta retórica de clara raigambre petrarquista: “Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras / que, cuando Amor enjuga mis entrañas / y mis venas, volcán, reviente en iras?” (vv. 9-11). El Amor está secando las entrañas de ese toro mientras la pasión amorosa del pastor entra en erupción como un volcán en llamas. Quevedo, a través de las entrañas y las venas del pastor-toro, emplea una imagen petrarquista en la que el fuego amoroso es el protagonista absoluto: mientras el dios reseca el interior del amante, el sentimiento amoroso estalla como un volcán en llamas pasionales, que arden en deseos por la zagala. La violencia de la acción se ve refrendada por el sintagma *en iras*: la brutal lucha entre los dos toros es representada a través de la acción del volcán, que expulsa de forma airada la pasión amorosa del amante. El último terceto recuerda la analogía taurina que estructura todo el poema por medio de una nueva interrogación retórica: “Son los toros capaces de sus sañas, / ¿y no permites, cuando a Bato miras, / que yo ensordezca en llanto las montañas?” (vv. 12-14). Aparece el pastor rival, Bato, de quien se cela la voz poética cuando su zagala lo contempla. Además, el dolor es tan grande que, a través de las lágrimas del pastor enunciador, las montañas ensordecen, por medio de una sinestesia fundamentada en una naturaleza cómplice y personificada²⁵. Esta hipérbole, con claras referencias órficas, apunta hacia un nuevo tipo de sufrimiento: del dolor físico de la batalla se pasa al dolor emocional, espiritual, al comprobar que Lisi corresponde a Bato. Esta progresión en el sufrimiento taurino evidencia la evolución que se plasmará en el soneto siguiente.

Como se ha adelantado, “¿Ves gemir sus afrentas al vencido” (564) formaría un binomio argumental con el poema precedente. El análisis de la composición debe considerarse en relación con el soneto anterior: si en el primero se hace alusión al dolor físico del toro, este versará sobre la aflicción espiritual. A través de la interrogación retórica y la anáfora del verbo *ver* se alcanza cierta unidad argumentativa entre ambas composiciones; no obstante, el léxico se adapta a la gradación mencionada. Del dolor físico que padece el toro se pasa a un dolor anímico, que el animal busca reparar a través de una venganza contra su adversario: *gemir sus afrentas, ausente y afrentado, de*

25 Acerca de la armoniosa estructura de este soneto —y, por lo tanto, del siguiente—, véase Pozuelo Yvancos (2016: 297-298), quien también lo analiza.

sus celos todo el monte herido, ensayar venganzas, ímpetu armado y sabe sentir ser desdeñado. El léxico abstracto corrobora el dolor emocional de un toro que no siente ya las heridas externas, sino que padece una afrenta congojosa. Es en los cuartetos donde Quevedo imita el episodio virgiliano: “¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro, y que tiene, ausente y afrentado, / menos pacido el soto que escarbado, / y de sus celos todo el monte herido? / ¿Vesle ensayar venganzas con bramido, / y en el viento gastar ímpetu armado? / ¿Ves que sabe sentir ser desdeñado, / y que su vaca tenga otro marido?” (vv. 1-8).

Como suele ser habitual, la *dispositio* varía en los tercetos debido al conector *pues*, que señala la analogía de Flor, su pastora, con la novilla, tan recurrente en los tercetos quevedescos. El pastor apela a su interlocutora a través de un apóstrofe: “Pues considera, Flor, la pena mía” (v. 9). Le pide que se compadezca de su dolor frente al de Coridón, pastor con el que se disputa el amor de la zagala, que parece que ni siquiera está presente en la escena: “cuando por Coridón, pastor ausente, / desprecias en mi amor mi compañía” (vv. 10-11). El último terceto actúa de forma conclusiva y refuerza la comparación de Flor con la novilla, que se ofrece al toro vencedor de la lid, en este caso, Coridón: “Ofrecióse la vaca al más valiente, / y con razón premió la valentía” (vv. 12-13). El último verso es un canto resignado y doloroso en el que el enunciador se queja por el despecho que sufre por parte de la pastora: “tú me desprecias, Flor, injustamente” (v. 14). Esto es, pese a que el pastor ha perdido la batalla, su amor por Flor es superior al de Coridón, que ni siquiera está presente en la escena; de ahí el *injustamente* final, pues, pese a que su rival ha vencido y de manera legítima es merecedor de la zagala, no la ama tanto como él.

El siguiente poema es “Amor, prevén el arco y la saeta” (565). En él se presenta de forma transmutada el episodio mitológico protagonizado por Júpiter y Europa. En este caso, la voz poética le pide al dios Amor que emplee con Lisi las mismas flechas con las que hirió al padre de los dioses para que se enamore de la princesa, aunque este hecho no sucede realmente en la fábula ovidiana. Como acostumbra, el epígrafe sostiene el argumento principal: “Aconseja al Amor que, para vencer el desdén de Lisi, deje las flechas comunes y tome las con que hirió a Júpiter para que se enamore de Europa”.

El primer cuarteto, a través del apóstrofe a Cupido, menciona el suceso mitológico cuyos protagonistas son Jove y Europa. La voz poética le ruega que prepare el mismo arco y las mismas flechas con las que logró prender la llama amorosa en el corazón de Júpiter, pues solo así logrará vencer el desdén de su amada: “Amor, prevén el arco y la saeta / que enseñó a navegar y dar amante / al rayo, cuando Jove fulminante, / bruta deidad, bramó llama secreta” (vv. 1-4). Esa saeta enseñó *al rayo* (metonimia conocida por Júpiter) *a navegar*, pues, transformado en toro, rapta a Europa y huye con ella por vía marina. Además, en tanto que toro, se define al dios como una *bruta deidad*, que brama, al igual que los animales, la *llama secreta* del sentimiento amoroso. En el segundo cuarteto se introduce a la amada del enunciador, Lisi, cuyo desdén es tan grande que la voz poética insiste en que Cupido debe emplear sus mejores saetas con ella: “La vulgar cuerda que tu mano aprieta / para el pecho de Lisi no es bastante:

/ otra cosa más dura que el diamante / dudo que la vitoria te prometa” (vv. 5-8). Si el dios Amor emplea los artilugios convencionales, perderá el tiempo, pues esos instrumentos son insuficientes para enamorar a Lisi. La hipérbole enfatiza la esquivez de la amada y el amante duda de que pueda lograr enamorarla.

El primer terceto ensalza las virtudes físicas de Lisi, superiores a las de Europa: “Prevén toda la fuerza al pecho helado, / pues menos gloria, en menos hermosura, / te fue bajar al Sol del cielo al prado” (vv. 9-11). Es decir, la conquista de Júpiter convertido en toro es superflua si se equipara a una hipotética victoria del amante para con Lisi, que, además, es mucho más bella que Europa. Vuelve a utilizarse la hipérbole encomiástica, pues si las flechas del dios Amor triunfan, su hazaña sería mucho mayor que en el episodio mitológico. En el último terceto se incide en la misma idea, ya que la voz poética sigue rogándole al dios Amor: “Y pues de ti no supo estar segura / tu madre, no permitas, despreciado, / que tu poder desmienta Lisis dura” (vv. 12-14). Vuelve a aparecer, aunque de forma velada, otro episodio mitológico: la madre del dios, Venus, tampoco puede *estar segura* (‘ponerse a salvo’) de la pasión amorosa. La voz poética podría aludir a la aventura extramatrimonial que la divinidad experimenta con Marte, engañando a su marido Vulcano.

Un soneto novedoso en lo que a temática pastoril se refiere es el que comienza “¿No ves, piramidal y sin sosiego” (566). En él se realiza una comparación de clara raigambre petrarquista: el amor como fuego, pero este poema se escapa en cierta manera de los cánones establecidos en la bucólica quevedesca. La voz poética no se queja del desdén de la amada como suele ser habitual en estas composiciones, sino que instruye a otro pastor, Alexi, mediante la analogía del amor y las llamas²⁶. Así, puede leerse en el epígrafe: “Con el ejemplo del fuego enseña a Alexi, pastor, cómo se ha de resistir al amor en su principio”. Desde el título del poema se apunta hacia tres cuestiones principales: la comparación del fuego con el amor, el oficio de Alexi y su condición de interlocutor moral. Además, Pozuelo Yvancos señala una gran similitud entre este soneto y unos versos del poeta árabe Ibn Hazm de Córdoba (2007: 158): “¿No ves la candela? Recién encendida, / cuando empieza a lucir, la apaga un soplo. / Pero, cuando prenden en ella llama y fuego, / tu mismo soplo la aviva y la propaga” (vv. 7-10). Sin embargo, el estudioso español aboga por una influencia indirecta, pues duda de que Quevedo haya leído de forma directa al autor árabe²⁷.

El poema se inicia con dos interrogaciones retóricas en los cuartetos, distribuidas de forma paralelística a través de la misma anáfora, que potencia la técnica de la *evidentia* a través del verbo *videndi*: ¿No ves... No ves? La voz poética apela a Alexi y le pregunta si no está observando cómo la llama arde en la vela; sin embargo, es consciente de que, con un mero soplo, ese fuego amoroso se apagará para siempre: “¿No ves, piramidal y sin sosiego, / en esta vela arder inquieta llama, / y cuán pequeño soplo la derrama /

26 Las premisas de esta composición acercarían este texto bucólico a la materia moral. Según Candelas (2003: 298), este soneto, junto al 572, son los más originales desde el punto de vista enunciativo. Fue comentado en la antología de Schwartz y Arellano (1998: 153 y 755-756).

27 Pozuelo Yvancos (1979: 175) defiende una idea que desarrolla a lo largo de su libro: el amor como macroestructura semántica delimitada en un sistema diacrónico de tópica cultural.

en cadáver de luz, en humo ciego?" (vv. 1-4)²⁸. El fuerte hipérbaton de los dos primeros versos ("¿No ves en esta vela arder [una] inquieta llama piramidal y sin sosiego") espolea una antítesis entre la potencia del fuego de la vela y el *pequeño soplo* que sirve para reducir la llama a mero humo, a un *cadáver de luz*, simbolizando de esta manera lo efímero del amor. El cuarteto siguiente reitera las metáforas ígneas; el soplo inflama el fuego amoroso, que se muestra fuerte y vigoroso, mientras extingue la débil chispa de la centella: "¿No ves, sonoro y animoso, el fuego / arder voraz en una y otra rama, / a quien, ya poderoso, el soplo inflama / que a la centella dio la muerte luego?" (vv. 4-8)²⁹. Vuelve a destacar la figura de la antítesis: el fuego amoroso, fortísimo y capaz de abrasar ramas y bosques, puede verse consumido a cenizas de un momento a otro.

En el primer terceto se materializa la comparación del amor con el fuego a través del apóstrofe a Alexi, precedido del conector *ansí*: "Ansí pequeño amor recién nacido / muere, Alexi, con poca resistencia, / y le apaga una ausencia y un olvido" (vv. 9-11). El amor es como la llama, que arde y parece incombustible, hasta que un mero soplo la fulmina para siempre. El terceto final posee reminiscencias virgilianas y exagera ese sufrimiento provocado por el amor. Como se ha visto en el primer terceto, el dolor amoroso, cuando es pequeño, se puede mitigar y olvidar de forma sencilla ("una ausencia y un olvido"). Sin embargo, cuando este sentimiento es desmesurado, no es tan fácil extinguir su fuego: "mas, si crece en las venas su dolencia, / vence con lo que pudo ser vencido / y vuelve en alimento la violencia" (vv. 12-14). El amor crece en las venas de la persona amada y se instala en el cuerpo del amante. La políptoton del verbo *vencer* que se repite en el verso decimotercero reafirma que el amante ha sucumbido ante la potencia de la llama amorosa. El verso final recuerda el episodio entre Dido y Eneas, cuando la reina de Cartago alimenta la herida amorosa que le ha suscitado el troyano (Verg., A. IV, 1-2)³⁰. De esta manera, la pasión amorosa se transforma en alimento, como único medio de subsistencia de la persona amante. Este poema es novedoso en cuanto a la disposición y a la enunciación lírica, pues, a través de una analogía petrarquista (el amor como fuego) y de un *exemplum* mitológico (los amores entre Dido y Eneas), la voz poética alecciona a Alexi sobre los inconvenientes del amor, un hecho infrecuente en la poesía pastoril de Quevedo.

El poema "Ya viste que acusaban los sembrados" (567) ya ha sido mencionado en la introducción a los sonetos pastoriles como una de las escasas composiciones que se conservan manuscritas. Además, también se ha comentado que este poema presenta algunas enmiendas por parte del propio autor que podrían evidenciar que la bucólica quevedesca se organiza en un estadio textual posterior a su producción y está

28 La forma triangular de la vela recuerda a la comparación que el propio Quevedo realiza a propósito del monte Vesubio: "jardín piramidal fuiste y luciente" (184, v. 6). Asimismo, las interrogaciones retóricas en torno a la figura de la *evidentia* facilitan su relación con los sonetos pastoriles de los toros, comentados con anterioridad. El verbo *derramar* es típico en la lírica amorosa quevedesca, vinculado al fuego: "Del volcán que en mis venas se derrama" (204, v. 12) o "que en amoroso incendio se derrama" (298, v. 11).

29 Los dos cuartetos también guardan relación con los del soneto quevedesco "La lumbre, que murió de convencida" (191, vv. 1-8), que versan sobre cómo una dama apagó con su soplido una bujía.

30 La relación entre el sentimiento amoroso y la interioridad poética, representada por las entrañas y las venas, es recurrente en Quevedo (280, vv. 5-7; 294, vv. 1-4, etc.), como demuestra Levisi (1973).

muy relacionada con los poemas de la musa IV, *Erato*. La estructura es la habitual: en los cuartetos se presenta el elemento de la naturaleza que será objeto de comparación en los tercetos; en este caso, una tormenta que se equipara a la vista de la amada. El epígrafe corrobora esta tesis: “Dice que, como el labrador teme al agua cuando viene con truenos, habiéndola deseado, así es la vista de su pastora”.

El primer cuarteto muestra la imagen de la naturaleza a través de la personificación de la tierra. Los campos yermos desean la llegada de la lluvia, pero, a su vez, temen a la tormenta que acompaña el agua: “Ya viste que acusaban los sembrados / secos las nubes y las lluvias; luego / viste en la tempestad temer el riego / los surcos, con el rayo amenazados” (vv. 1-4). La clave interpretativa reside en la dilogía del verbo *acusaban*; es decir, *los sembrados secos* ‘echan en falta’ *las nubes y las lluvias*, debido a que la tierra necesita agua para volverse fértil; pero también *acusan*, ‘señalan’, a las nubes y las lluvias por traer la tempestad, que amenaza con su rayo la mínima estabilidad de la seca tierra. El segundo cuarteto acentúa el temor del campo ante la llegada de la tempestad, pues prefiere la sequedad antes que la tormenta: “Más quieren verse secos que abrasados, / viendo que al agua la acompaña el fuego” (vv. 5-6). El *fuego* actúa como metonimia de la tormenta, figura que se enfatiza en los versos siguientes a través de dos sinestesias insertadas en un fuerte hipébaton: “y el relámpago y trueno sordo y ciego; / y, mustio, el campo teme los nublados” (vv. 7-8). El marcado polisíndeton, a través de la conjunción copulativa, acentúa la velocidad con la que la tormenta alcanza los sembrados; no obstante, los adjetivos empleados (*sordo* y *ciego*) generan dudas con respecto al sustantivo correspondiente. *A priori*, podría pensarse que acompañan a *trueno*, pero parece una interpretación dudosa, porque si bien este fenómeno atmosférico es *ciego* (ya que no se puede ver), su sonoridad también resulta evidente, por lo que no se entendería esa supuesta sordera. Así, propongo asociar *ciego* a *relámpago* y *sordo* a *trueno*, pues calificarían de forma corriente los atributos inherentes al temporal. También podría justificarse el caso contrario: *relámpago sordo* y *trueno ciego*, si se interpreta que Quevedo, a partir de una hipálage en oxímoron, intercambia las sensaciones habituales de ambos fenómenos. En cualquier caso, estos adjetivos parecen referirse no a las cualidades de los sustantivos, sino a sus efectos climáticos.

En los tercetos aparece la analogía: la voz poética desea ver en la vista de su amada un remanso de paz y tranquilidad; sin embargo, ve en sus ojos la misma tormenta que está asolando el campo: “No de otra suerte temen la hermosura / que en los tuyos mis ojos codiciaron, / anhelando la luz serena y pura” (vv. 9-11). Los ojos del amante *codician*, como si de un tesoro se tratase, una *vista serena y pura* en la mirada de su pastora; sin embargo, encuentran una tormenta que fulmina sus sentidos y que enciende en ellos una llama amorosa: “pues, luego que se abrieron, fulminaron / y, amedrentando el gozo a mi ventura, / encendieron en mí cuanto miraron” (vv. 12-14). La amada abre los ojos y, como si de una tormenta se tratase, perturba la tranquilidad y la suerte de la voz poética, dejando encendida una chispa amorosa. Nuevamente, aparece la idea de la llama abrasadora como representación del sentimiento amoroso.

Otro célebre poema dentro de esta sección es “Estábase la efesia cazadora” (568). Ha sido incluido en algunas antologías de la poesía de Quevedo, como la de Crosby (1981: 76-79), en sus dos versiones (*Flores y Tres musas*), o la de Schwartz y Arellano (1998: 154-155 y 756-757). Quizá su importancia radica en que es el único de los sonetos pastoriles que se puede datar, ya que se imprime en las *Flores de poetas ilustres* (1605), una colección de diversos autores publicada en Valladolid por Pedro Espinosa. Necesariamente, este soneto debe ser anterior a esa fecha; incluso se podría precisar más y decir que es anterior a 1603, cuando se otorga licencia y privilegio, y se aprueba de forma legal dicha compilación³¹. Además, se puede apreciar cómo Quevedo lima y retoca sus composiciones hasta que alcanzan su culmen poético, pues existen algunas variantes significativas entre la versión de *Flores* (1605) y la final de *Las tres musas*, según Blecua (1969: I, 518-519). Desde el punto de vista textual, es el único soneto cuyo contenido es exclusivamente mitológico, desde el primer verso hasta el decimocuarto. En este caso, se establece de forma directa una analogía a través del empleo de la fábula mitológica de Diana y Acteón³². La voz poética se sirve de este episodio para realizar una comparación de lo perjudicial que le resulta al amante el sentido de la vista. Esta idea está presente desde el epígrafe: “Significa el mal que entra a la alma por los ojos, con la fábula de Acteón”, por lo que se podría etiquetar esta composición como paradigma del neoplatonismo en la lírica pastoril quevedesca.

El primer cuarteto del poema encuadra la acción que desencadena la trágica historia: el baño de Diana durante los meses estivales. Se menciona a la diosa a través de un epíteto que evidencia su lugar de procedencia: *efesia cazadora*. Después, el cultismo *aljófar* apunta hacia la calidez de la escena; la diosa está sudando y por eso se toma un baño: “dando en aljófar el sudor al baño” (v. 2)³³. La temperatura aumenta cuando se alude al tiempo: “cuando en rabiosa luz se abrasa el año, / y la vida en incendios se evapora” (vv. 3-4). La estructura en quiasmo focaliza la intensidad climática a través de los verbos *abrasar* y *evaporar*: la vida se esfuma como el vapor del baño de Diana. En el segundo cuarteto comienzan a aparecer los inconvenientes ocasionados por la vista. En primer lugar, se equipara a Diana con Narciso: “De sí, Narciso y ninfa, se enamora” (v. 5). Diana es a la vez Narciso y ninfa, por estar enamorada de sí misma y ser deidad femenina en contacto con el agua. Inmediatamente, y de forma accidental, irrumpe en escena Acteón, focalizando la acción en el sentido de la vista e interrumpiendo el baño de las divinidades. Esto provoca que las ninfas, con el objetivo de evitar el agravio, intenten proteger a Diana: “mas viendo, conducido de su engaño, / que se acerca Acteón, temiendo el daño, / fueron las ninfas velo a su señora” (vv. 6-8). Al igual que sucedía en el relato de Ovidio, el séquito de Diana forma una cortina para ocultar a su señora.

31 Para un estudio de las *Flores*, remito a Villar (1994) y Molina (2003). Alonso Veloso y Candelas (2007) señalan los poemas quevedescos incluidos en esta antología.

32 Cristóbal López (2000: 38) documenta la posibilidad del soneto monográfico en los Siglos de Oro españoles. Para este episodio mitológico, bien estudiado por Schwartz (1992), la fuente principal es Ovidio (*Met.* III, 138-253).

33 El *aljófar* como sudor y no como gotas de agua es una imagen que recreará Góngora en el *Polifemo*: “polvo el cabello, húmidas centellas, / si no ardientes aljófares, sudando” (vv. 187-188).

El primer terceto versa sobre los intentos de las ninfas de cegar a Acteón: “Con la arena intentaron el cegalle” (v. 9), pero ya es demasiado tarde, pues el cazador ha contemplado a Diana desnuda: “mas luego que de Amor miró el trofeo, / cegó más noblemente con su talle” (vv. 10-11). En este punto comienza a alejarse Quevedo del magisterio ovidiano, en el que las ninfas echan agua a Acteón para impedir que observe a la diosa desnuda, en lugar de la arena que lanzan en el poema quevedesco. Sin embargo, la ceguera noble no es la que le provocan las ninfas arrojándole arena, sino la suscitada por la deslumbrante belleza de Diana, cuyo tamaño es enorme en comparación con las ninfas y Acteón no puede evitar mirarla. El último terceto explica la conversión del cazador en ciervo: “Su frente endureció con arco feo” (v. 12), a través de una imagen conceptista en la que los cuernos del animal evocan mediante el adjetivo *feo* la condición de los cornudos. No obstante, en los dos últimos versos se produce el giro quevedesco. El poeta madrileño se distancia de la fuente clásica para incidir en la estética neoplatónica, pues, antes de que los perros lo alcanzasen, Acteón ya había muerto metafóricamente al contemplar la hermosura de la diosa: “sus perros intentaron el matalle, / y adelantóse a todos su deseo” (vv. 13-14). Aparece el sobrepujamiento de la dama a través de la vista, que obnubila los sentidos del amante y le provoca un éxtasis inefable.

El poema “Dichoso tú, que naces sin testigo” (569) vuelve a formar un binomio argumental con el siguiente: “O ya descansas, Guadiñana, ociosas” (570). En este caso, el eje temático lo representan las lágrimas del amante, que acaudalan el grosor del río Nilo. Resulta importante mencionar el epígrafe, pues evidencia una creencia popular en cuanto a río africano: “Dice que, como el Nilo guarda su origen, encumbre también él de su amor la causa; y crece así también su llanto con el fuego que le abrasa”³⁴.

El primer cuarteto consiste en una alabanza al Nilo. Los dos primeros versos exponen el convencimiento ya mencionado de que el nacimiento del río era una incógnita: “Dichoso tú, que naces sin testigo / y de progenitores ignorados” (vv. 1-2). El río es *dichoso*, en tanto que libre, pues la creencia popular suponía su lugar de nacimiento en un emplazamiento completamente desconocido; de ahí que nazca *sin testigo* o que sea *de progenitores ignorado*. Tras la apelación posterior, *¡oh Nilo!*, se alude a las virtudes del río, capaz de regar los campos de sus márgenes y de formar nubes debido a la evaporación de sus aguas: “¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados, / ya fertilizas troncos y ya trigo” (vv. 3-4). El marcado polisíndeton evoca el fluir del río y presenta la imagen calurosa de las nubes que se forman tras la evaporación de sus aguas, que se instaurará en el cuarteto siguiente. La segunda estrofa ofrece una antítesis meteorológica entre las altas temperaturas que enmarcan las riberas del Nilo y sus aguas, que refrescan la atmósfera. Se simboliza de esta manera una imagen petrarquista: el fuego amoroso del amante que queda reducido a vapores debido al desdén de la amada. La metáfora astronómica del “rabioso Can” (v. 6) debe relacionarse con el mito de Orión y la estación estival. El perro del gigante bebe

34 Desde el título se apunta la idea de que el nacimiento del Nilo es una incógnita, convencimiento generalizado desde la tradición historiográfica de la Antigüedad, tal y como proponen Heródoto (*Hist.* II, 28), Plinio (*Nat.* V, 10, 51) y Lucano (*Bell.* X, 172-331).

sediento los vapores que emanan del Nilo y que bañan generosamente sus orillas, suavizando las temperaturas: “El humor que, sediento y enemigo, / bebe el rabioso Can a los sagrados / ríos le añade pródigo a tus vados” (vv. 5-7). Las secas riberas del río se refrescan con el enorme caudal de agua que transporta; de ahí la imagen zodiacal del último verso: “siendo Acuario el León para contigo” (v. 8), pues la estación más cálida, correspondiente al signo Leo, es vencida por el poder refrigerador de Acuario (obsérvese la dilogía: ‘signo zodiacal’ y ‘depósito de agua’). Así, se transmite la victoria de la amada frente al fuego amoroso del amante, que se ejemplificará a través de la comparación en los tercetos.

En el primero se identifica a la pastora bajo el nombre de Lisis, a quien la voz poética confiesa que el origen de su llanto es igual de incierto que el del río: “No de otra suerte, Lisis, acontece / a las undosas urnas de mis ojos, / cuyo ignorado origen se enmudece” (vv. 9-11). El amante no es capaz de explicarle a su amada que el motivo por el que llora es su desdén, por eso sus lágrimas se identifican con el Nilo: ambos tienen un nacimiento desconocido que *se enmudece*, es decir, que no se muestra. El último terceto cierra el poema recuperando el abrasante calor a través de la misma estrella y la exposición de motivos petrarquistas, como el de las lágrimas acaudalando un río o el de la frialdad de la amada: “Pues cuanto el Sirio de tus lazos rojos / arde en bochornos de oro crespo, crece / más su raudal, tu yelo y mis enojos” (vv. 12-14). El *Sirio* alude a la estrella del verso sexto, el Can Mayor, y se vuelve a incidir en la imagen abrasadora. Esa estrella se identifica con los *lazos rojos* de la amada; esto es, su cabello, que se ha teñido de tintes rojizos mediante una metáfora petrarquista: “arde en bochornos de oro crespo” (v. 13). El pelo de Lisis, que ocasiona la perdición del enamorado, es comparado con los rayos del astro. El verso final sintetiza la situación amorosa: “crece / más su raudal”, a través de un encabalgamiento que enfatiza la subida del río, debido a las lágrimas vertidas por el amante; “tu yelo” (‘el rechazo de Lisis’); “y mis enojos”, pues la amada no corresponde a su amor.

En el soneto “O ya descansas, Guadiana, ociosas” (570) continúan los meandros fluviales representados por el motivo de las lágrimas que acrecientan el caudal de los ríos. El epígrafe de la composición informa de la posible fuente: “Con la propiedad de Guadiana – de quien dice Plinio que *saepius nasci gaudet* – compara la disimulación de sus lágrimas”. Una vez más, Quevedo recurre a la historiografía latina, concretamente, a un pasaje de Plinio (*Nat. III, 1, 6*), en el que se reconoce la capacidad del Guadiana para desaparecer en gargantas subterráneas y reaparecer en la superficie. Como en el caso anterior, el motivo vertebrador de la composición se identifica con la arbitrariedad del amor ausente, dado que al igual que el río las lágrimas del amante aparecen y desaparecen sin que la amada pueda contemplar su dolor.

El poema se organiza en los cuartetos a través de una estructura paralelística disyuntiva: *o... o*. Las diferentes anáforas apuntalan la idea de que existen dos posibilidades en torno al río Guadiana: que se pueda ver o que no. El primer cuarteto expone estas ideas: “O ya descansas, Guadiana, ociosas / tus corrientes en lagos que ennobleces, / o líquidas dilatas a tus peces / campañas en las lluvias procelosas” (vv. 1-4). El Guadiana puede desaparecer, haciendo descansar sus corrientes en

lagos subterráneos que, debido a su belleza, ennoblece (vv. 1-2); o puede aparecer, aumentando en *líquidas campañas* su caudal debido a la lluvia, para que los peces surquen sus aguas (vv. 3-4). Cabe destacar el violento apóstrofe del verso primero, para hacer protagonista al río de sus hazañas, así como el encabalgamiento “ociosas / tus corrientes” (vv. 1-2), que evidencia el fluir del Guadiana pese a que esté oculto. Los cultismos *líquida* y *procelosas* se relacionan con la situación física del río, que se torna más bello cuando se puede observar. El segundo cuarteto continúa con esta idea: “o en las grutas sedientas tenebrosas / los raudales undosos desapareces” (vv. 5-6). Se vuelve a incidir en la desaparición del Guadiana mediante la personificación de las grutas, sedientas por no poder beber del caudal del río. Los versos siguientes tratan sobre una nueva aparición: “y de nacer a España muchas veces / te alegras en las tumbas cavernosas” (vv. 7-8). El río, moribundo cuando no se ve, se alegra de volver a la superficie de España desde las profundidades, que son como tumbas en las que yace encerrado.

En los tercetos aparece la comparación de las lágrimas del amante con el río. Sus dos ojos imitan las corrientes del Guadiana, que a veces vierten lágrimas de dolor: “Émulos mis dos ojos a tus fuentes / ya corren, ya se esconden, ya se paran, / y nacen sin morir al llanto ardientes” (vv. 9-11). El cultismo *émulo* coadyuva a alcanzar una analogía con las aguas del río: los ojos del amante copian al Guadiana en su llanto, pues son lágrimas intermitentes. Esta inestabilidad se refuerza con la estructura trimembre del verso décimo, que, progresivamente, desciende en intensidad: “ya corren, ya se esconden, ya se paran”. El movimiento de las lágrimas se oculta y parece que se detiene al igual que el río. El último terceto cierra la composición sin solucionar el desequilibrio emocional del amante: “Ni mi prisión ni lágrimas se aclaran” (v. 12), ya que su metafórico encierro amoroso no encuentra acomodo a través de sus lágrimas, que aparecen y desaparecen como el río sin llegar a su destinataria. El verso siguiente realza la comparación: “todo soy semejante a tus corrientes” (v. 13) y el final apunta a la idea petrarquista de la muerte del amante: “que de su propio túmulo se amparan” (v. 14), pues el llanto nonato, como el Guadiana cuando se esconde, ocasiona su ruina, al no alcanzar sus lágrimas a la amada.

Otro soneto que merece comentario es “Tú, princesa bellísima del día” (571). En este poema el elemento compositivo de la aurora ayuda a crear una imagen dilógica (la aurora como luz que precede a la salida del sol y el nombre Aurora, la amada de la voz poética). El epígrafe juega con esta diferencia: “Habiendo llamado a su zagala Aurora, pide a la del cielo que se detenga para ver en ella el retrato de su misma zagala”.

El primer cuarteto comienza con un violento apóstrofe y con una invocación a la aurora: “Tú, princesa bellísima del día, / de las sombras nocturnas triunfadora” (vv. 1-2). Mediante la anástrofe del verso segundo se evidencia el triunfo de la aurora, que vence a la noche, pues es la primera luz de la mañana. Los versos siguientes inciden en sus cualidades favorables: “oro risueño y púrpura pintora, / del aire melancólico alegría” (vv. 3-4). En este sentido cobran vital importancia las reminiscencias homéricas, dado que las primeras luces del día se caracterizan de un modo muy similar a las descripciones que realiza el poeta griego en sus epopeyas más conocidas: “la Aurora

de rosados dedos”, “la Aurora de azafranado velo”, “la brillante Aurora”, “la Aurora temprana de dedos de rosa” o “la Aurora de hermosos cabellos” (Il. I, 477; VIII, 1; XI, 723. *Od.* II, 1; X, 144). Las tres metáforas conceden un talante positivo al nacer del día: el *oro risueño* evoca a los matices amarillentos del sol, que se ríen porque alumbran un nuevo amanecer; la *púrpura pintora* juega con la idea homérica de los rosáceos dedos de la aurora, que pinta de tonos el firmamento; por último, el alba es *alegría* del melancólico aire de la noche. El segundo cuarteto se articula en dos estructuras bimembres mediante la estructura *pues... pues*. Se vuelve a describir a la aurora, esta vez como embajadora solar, pues supone el preludio de la irrupción del astro sobre la tierra: “pues del sol que te sigue y que te envía / eres flagrante y rica embajadora” (vv. 5-6). La aurora es *flagrante y rica* debido a sus metafóricos vestidos ampulosos con los que viste el cielo y al color dorado del sol. Los versos siguientes suponen una hipérbole amorosa a través del sobrepujamiento de la amada. La voz poética llama a su pastora Aurora, no como homenaje a la luz solar, sino para engrandecer la belleza lumínica a partir del divino semblante de su dama: “pues por ennoblecerte llamé Aurora / la hermosa sin igual zagala mía” (vv. 7-8). Se intensifica la hermosura de la aurora gracias a que se le ha otorgado a la amada su mismo nombre, pues es mucho más hermosa que esta luz.

En los tercetos la voz poética continúa dirigiéndose al amanecer, pero el contenido de sus pláticas varía: ya no se congratula de su presencia, sino que a través de ella evoca el recuerdo de su amada, que le es totalmente desdeñosa: “ya que la noche me privó de vella, / y esquivaba mis dos ojos, piadosa, / entretenme su imagen en tu estrella” (vv. 9-11)³⁵. El amante reconoce que la llegada de la noche le impidió ver a su amada, quien además esquivaba su mirada. Le ruega a la aurora que se apiade de su situación y que, pues se llaman de la misma forma, refleje en ella el retrato de su pastora: *entretenme su imagen en tu estrella*. En el último terceto llega al punto de solicitarle a la aurora que no deje salir al sol, pues, si la estrella surgiese, ya no podría contemplar el retrato de su amada: “Niégale al sol las horas; no envidiosa / su llama, que tus luces atropella, / esconde en ti su ardiente nieve y rosa” (vv. 12-14); esto es, los rayos solares borrarían la bella imagen de su amada, que reverbera en la aurora, acabando con su imagen celestial.

Ya se ha adelantado que el soneto “Ondeada el oro en hebras proceloso” (572) es uno de los más interesantes de la lírica pastoril quevedesca, pues se sustenta en un punto de vista enunciativo diferente que no se encuentra en ninguna otra composición bucólica. El propio epígrafe explica esta novedad: “A Fili, que, suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor”. Por primera y única vez en los 23 sonetos pastoriles, la acción es protagonizada por una pastora a quien la voz poética cede el testigo enunciativo en el último terceto para que trate en estilo directo sus desdichas amorosas. Las palabras de Candelas (2003: 298) son reveladoras: “No creo exagerar si admito este poema como el único caso en que una mujer declara su pena en estilo directo en un poema amoroso

35 El soneto quevedesco “Si quien ha de pintaros ha de veros” (189) versa sobre la imposibilidad de retratar la belleza femenina. Schwartz (1997) ofrece algunas explicaciones sobre este motivo en la musa *Erato*.

de Quevedo". El soneto versa sobre el desdén al que Fili es sometida por el pastor Batilo, ejemplificado a través del tópicos de la tórtola como amante doliente.

El primer cuarteto muestra el estado de Fili. Se halla desaliñada y llorando, debido a la enorme pena que padece: "Ondeá el oro en hebras proceloso; / corre el humor en perlas hilo a hilo; / juntó la pena al Tajo con el Nilo, / éste creciente, cuando aquél precioso" (vv. 1-4). Las metáforas, asentadas en la tradición petrarquista, describen la situación física y anímica de la pastora. A ellas se subordinan sendos tropos de segundo grado en relación metonímica de continente por contenido. Su cabello rubio (*oro*) ondea proceloso como una tormenta intempestiva y sus lágrimas (*perlas*) caen de sus ojos *hilo a hilo*. De esta manera, su dolor es capaz de juntar, mediante una hipérbole en quiasmo, a los ríos Tajo y Nilo, haciendo crecer al segundo y manteniendo hermoso al primero, en función de sus arenas auríferas, como su rostro bañado en lágrimas. El segundo cuarteto expone el motivo de su dolor, corroborando las imágenes vertidas en el primero: "Tal el cabello, tal el rostro hermoso / asiste en Fili al doloroso estilo" (vv. 5-6), mientras los versos siguientes explican por quién llora la pastora y cuál es la causa de su llanto: "cuando, por las ausencias de Batilo, / uno derrama rico, otro lloroso" (vv. 7-8). El verso octavo completa las dos correlaciones entre significados afines que ya se han explicitado con anterioridad: *oro*, *Tajo*, *precioso*, *cabello* y *rico*, por un lado; y *perlas*, *Nilo*, *creciente*, *rostro* y *lloroso*, por el otro. En suma, en los cuartetos se expone la escena amorosa: Fili, desaliñada y llorando, lamenta el desdén amoroso de Batilo.

En el primer terceto aparece el *exemplum* de la naturaleza, con quien Fili comparte su dolor. La pastora oye el llanto de una tórtola que acompaña su desdicha amorosa: "Oyó gemir con músico lamento / y mustia y ronca voz tórtola amante, / amancillando querelosa el viento" (vv. 9-11). La imagen de la tórtola ultrajando el viento con sus quejas es de una belleza inigualable, pues el dolor del animal se equipara al de Fili: ella se queja mediante el llanto debido a su condición de humana; la tórtola, en tanto que animal, mancilla la cola del viento mediante un canto desgarrador³⁶. En el último terceto se muestra una escena novedosa: el enunciador poético cede su voz a Fili, quien, en estilo directo, se dirige a la tórtola para recordarle que es imposible que padezca tanto como ella: "Dijo: 'Si imitas mi dolor constante, / eres lisonja dulce de mi acento; / si le compites, no es tu mal bastante'" (vv. 12-14). Las palabras de Fili deben interpretarse de forma acumulativa, pues pretenden hiperbolizar su cuita amorosa a través de una apelación directa al animal: si la tórtola solo intenta imitar su dolor, la queja del ave sonará necesariamente dulce, pues será un pálido reflejo de la de Fili; en cambio, si intenta competir y ganarle en su pena, el dolor del pájaro no bastará para superar la desdicha de la enamorada.

El siguiente poema es quizá el soneto pastoril más comentado de las 23 composiciones que constituyen este ciclo, seguramente, debido a las generosas palabras que Dámaso Alonso (1976: 512) le dedica en su estudio estilístico sobre la

36 A propósito del motivo de la tórtola en el Barroco, remito a Schwartz (2004: 104-124), quien añade más ejemplos de otros autores contemporáneos.

poesía de Quevedo. Su primer verso es “Rizas en ondas ricas del rey Midas” (573) y, como puede advertirse desde el comienzo, la composición se articula en torno a diversos juegos conceptistas que inciden en la belleza del rostro de la amada gracias a diferentes elementos de la naturaleza³⁷. El epígrafe ayuda a discernir esta propuesta, que vincula la composición al tópico de la *descriptio puellae*, que alcanza plena vigencia literaria en el Renacimiento: “A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes, y por el cuello”³⁸.

En el primer cuarteto se presenta una imagen cotidiana de Lisi. Se está atusando el pelo y, mientras lo hace, los claveles que decoran su cabellera arden de forma pasional. Es una imagen preciosista cuya metáfora se acentúa a partir de la mención al rey Midas, símbolo por excelencia de la avaricia: “Rizas en ondas ricas del rey Midas, / Lisi, el tacto precioso, cuanto avaro; / arden claveles en su cerco claro, / flagrante sangre, espléndidas heridas” (vv. 1-4)³⁹. El hipérbaton que atraviesa los dos primeros versos evoca esos ensortijados rizos dorados del cabello de Lisi. Además, la aliteración del fonema vibrante a lo largo de este cuarteto (*Rizas, ricas, rey, precioso, avaro, arden, cerco, claro, flagrante, sangre, heridas*) intensifica el concepto de los bucles del pelo de la amada. Ese cabello está decorado con unos claveles en los que pervive la pasión del enamorado, que no está presente en escena; aunque su sentimiento sí está representado por la sangre y las heridas del verso cuarto, que resplandecen como llamas amorosas en una estructura bimembre. El segundo cuarteto continúa con las imágenes refinadas y la descripción se traslada de forma progresiva del cabello al rostro: “Minas ardientes al jardín unidas / son milagro de amor, portentoso raro, / cuando Hibla matiza el mármol paro / y en su dureza flores ve encendidas” (vv. 5-8). El sintagma *minas ardientes* evoca el color rubio del pelo, que arde como el sol y el fuego. Ese *jardín* funciona como una metonimia de los claveles anteriormente mencionados. Todo ello es un *milagro de amor*, pues la preciosidad del pelo de Lisi se ve refrendada en las flores ardientes, un milagro extraño en toda regla. La mención al monte Hibla entronca con el descenso físico en la descripción de la amada, pues se pasa del cabello al cuello. Además, la referencia al mármol de Paros simboliza la blancura de su tez, que contrasta con esas *flores encendidas* que sonrojan sus mejillas.

En los tercetos se incide en la intensidad del color rojo de los claveles, cuyo tono encarnado se emplea para describir los labios de Lisi. En el primero se establece una lucha entre las flores y el cabello dorado de la amada: “Esos que en tu cabeza generosa / son cruenta hermosura, y son agravio / a la melena rica y vitoriosa” (vv. 9-11). Los claveles, a través del oxímoron *cruenta hermosura*, ofenden al cabello de Lisi, que es definido mediante adjetivos de cariz positivo que refuerzan el concepto del cabello

37 Fue glosado por Crosby (1981: 489-490), Schwartz y Arellano (1998: 165-166 y 765-766) y Pozuelo Yvancos (2016: 299-300).

38 Molho (1977: 172) y Cabello Porrás (1995: 35) analizan este tópico en relación con el poema.

39 La versión más extendida del mito es la de Ovidio (*Met.* XI, 85-193), quien explicita la desgracia del monarca frigio. Schwartz y Arellano (1998: 766) advierten que este episodio se utiliza en los Siglos de Oro con sentido moralizante. Así lo evidencia el propio Quevedo (*Virtud militante*, p. 553), censurando la avaricia del rey griego.

como oro: *cabeza generosa y melena rica y vitoriosa*. En el último terceto se retuercen los conceptos mediante la sonoridad y la intensidad rojiza de la gama cromática. Las flores del cabello son las protagonistas debido a su color: “dan al claustro de perlas, en tu labio, / elocuente rubí, púrpura hermosa: / ya sonoro clavel, ya coral sabio” (vv. 12-14). El *claustro de perlas* es metáfora por la boca de la amada, que encierra en ella los dientes. El color rojo de los claveles se ve reflejado en el *elocuente rubí* que representan los labios de Lisi; es *elocuente* porque a través de la boca la amada habla. Además, son del color de la *púrpura*, como si se tratase de la boca de una divinidad o de una princesa. El verso final vuelve a definir cómo son esos labios: *sonoro clavel* y *coral sabio*, pues son a su vez elocuentes, bellos y sabios. El vocablo principal, *labio*, sobre el que se focaliza la descripción de la amada, es caracterizado mediante cuatro aposiciones metafóricas: “elocuente rubí, púrpura hermosa, / ya sonoro clavel, ya coral sabio” (vv. 13-14). Cabe destacar una estructura paralelística en quiasmo, tanto en el verso decimotercero (adjetivo + sustantivo; sustantivo + adjetivo) como en el decimocuarto (conjunción distributiva + adjetivo + sustantivo; conjunción distributiva + sustantivo + adjetivo). Por último, la acumulación de cultismos al final de la composición engrandece la beldad de Lisi: *elocuente, púrpura* y *sonoro*.

En el soneto pastoril “En este sitio donde mayo cierra” (574) aparece nuevamente el elemento líquido: la fuente, a partir de la que se describe un recuerdo del amante con su querida Fílida, tal y como apunta el epígrafe: “Ausente, se lamenta mirando la fuente donde solía mirarse su pastora”. Para algunos críticos este poema bucólico, junto al que se analizará a continuación, son un ejemplo de la parquedad retórica de Quevedo, ya que apenas emplea epítetos o adjetivos que inciden en la belleza del entorno natural⁴⁰.

En los cuartetos la voz poética ubica la acción en un espacio montañoso y en un tiempo determinado: “En este sitio donde mayo cierra / cuanto con más fecunda luz florece, / tan parecido al cielo que parece / parte que de su globo cayó en tierra” (vv. 1-4)⁴¹. El mes de mayo funciona como una metonimia, pues representa a la estación primaveral, que parece encerrar todo lo que florece con su luz. Además, el lugar es muy parecido al cielo, tanto que semeja que parte del orbe cae en la tierra, a través de una hipérbole grandilocuente que equipara la escena con una hermosura similar a la del firmamento. En el segundo cuarteto la voz poética hace a las rocas de ese monte partícipes de su dolor: “testigos son las peñas de esta sierra / (hombros que al peso celestial ofrece) / del duro afán que el corazón padece, / en alta esclavitud, injusta guerra” (vv. 5-8). Las peñas se personifican y se vuelven testigos del dolor del amante. Además, en una imagen conceptista, esos peñascos son hombros que sujetan como el titán Atlante el peso de la bóveda celeste. Esos cerros son testigos de las desdichas

40 Pozuelo Yvancos (1979: 244) reconoce la falta de adjetivos en este poema, pues, a partir de los tercetos, cuando se describe la interacción entre Fílida y la fuente, no se halla ni uno.

41 El v. 4 (“parte que de su globo cayó en tierra”) es casi idéntico a otro perteneciente a una silva quevedesca de cariz pastoril: “parte del cielo que cayó en la tierra” (655, v. 6). La fuente parece bíblica: “y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra” (Ap. VI, 13).

sentimentales de la voz poética, puesto que, desde las alturas, observan cómo se bate en su interior una guerra amorosa.

En los tercetos la descripción de la escena natural evoluciona hacia una explicación de la batalla interna que está librando la voz poética. El amante observa la fuente, objeto de sus desdichas, pues en ella solía mirarse Fílida: “Miré la fuente donde ver solía / a Fílida, que en ella se miraba, / cuando por serla espejo no corría” (vv. 9-11). El agua de la fuente se detiene, para así servir de espejo a Fílida, quien, como una especie de Narciso, ve reflejada en ella su hermosura. En el último terceto se vuelve a reproducir el contrario petrarquista entre el fuego del amante y el helado rechazo de la amada: “Por imitar mi envidia, se abrasaba, / cuando en sus aguas mi atención ardía / y en dos incendios Fílida se helaba” (vv. 12-14). El agua de la fuente, emulando la envidia de la voz poética, se abrasa, debido al sentimiento amoroso que suscita la amada; sin embargo, en el último verso se produce la antítesis petrarquista que evidencia la esquivez de Fílida: los ojos del enunciador lírico arden en deseos amorosos, pero, pese a la presencia de ambos incendios, la amada se mantiene fría como un témpano, al no corresponder a los intereses de la voz poética. Sus ojos (*dos incendios*), no impiden que Fílida continúe helándose, a través de la metafórica imagen del gélido desdén amoroso.

Independientemente de su parecido temático, el poema “Esta fuente me habla, mas no entiendo” (575) es muy similar al anterior en el plano estilístico. En este caso, Quevedo exagera todavía más el aparato ornamental, eliminando todos los adjetivos de la composición. La agudeza retórica se alcanza a través de la expresión conceptista, no mediante la mera acumulación de epítetos que caracterizan ciertos elementos de la naturaleza. Resulta curioso el epígrafe, “A una fuente, donde solía llorar los desdenes de Fili”, que incurre en un posible error, bien del autor, bien del editor, dado que en el verso cuarto del soneto se menciona a la pastora bajo el nombre de Flori. Se produce una confusión entre el antropónimo que aparece escrito en el poema y el que consta en el rótulo, aunque tal discrepancia carece de relieve interpretativo alguno.

Desde el primer cuarteto se menciona a la fuente como motivo importante en la composición. El manantial se comporta como un personaje más a través de una personificación. Tiene la facultad del habla y es capaz de alardear de las cuitas amorosas de la voz poética: “Esta fuente me habla, mas no entiendo / su lenguaje ni sé lo que razona; / sé que habla de amor y que blasona / de verme, a su pesar, por Flori ardiendo” (vv. 1-4). Resulta interesante remarcar el encabalgamiento entre el verso primero y el segundo, pues refuerza el concepto del agua que fluye mientras dialoga con el amante. La fuente se comunica a través del correr del agua y se vanagloria de la desdicha de la voz poética, que arde en deseos amorosos por Flori, apareciendo de nuevo los opuestos petrarquistas. El segundo cuarteto incide en esta idea amorosa. El llanto del enunciador acaudala la fuente, en otro motivo de raigambre petrarquista, como ya se ha indicado en más de una composición. Las lágrimas del amante, transportadas por la corriente, suscitan la risa de la fuente: “Mi llanto, con que crece, bien le entiendo, / pues mi dolor y mi pasión pregona; / mis lágrimas el prado las corona; / vase con ellas

el cristal riendo” (vv. 5-8). El llanto actúa como pregonero de su infortunio y el prado se compadece de él, pues sus lloros también bañan sus hierbas.

En los tercetos la voz poética interioriza su situación a través de la escena que se acaba de describir. Reconoce que su malogrado corazón no recibe la ayuda de sus ojos, pues sus lágrimas, en lugar de apagar su fuego, van directas a la fuente: “Poco mi corazón debe a mis ojos, / pues dan agua al agua y se la niegan / al fuego que consume mis despojos” (vv. 9-11). Su fuego amoroso lo va consumiendo poco a poco sin que sus ojos, a través del llanto, le pongan remedio. La figura del equívoco incide en el elemento acuoso: “dan agua al agua” (‘los ojos lloran y las lágrimas caen al agua’), que simboliza el desdén de la amada en antítesis con el *fuego que consume* al enunciador. En el último terceto se hiperboliza el dolor amoroso del amante mediante una imagen sorprendente, pues se inunda lo anegado mientras el fuego sigue calcinando su abrasado corazón: “Si no lo ven, porque, llorando, ciegan, / oigan lo que no ven a mis enojos: / déjanme arder, y la agua misma anegan” (vv. 12-14). Las lágrimas caen como un torrente de los ojos de la voz poética; sin embargo, el amante propone una solución a través de una sinestesia: esos ojos deben oír, en lugar de ver, pues el llanto ha cegado su visión. Pese a esto, la conclusión sigue siendo la misma y el amante no logra una solución a su desdicha. Esos ojos no apagan el incendio de su amor y, de tanto llanto, han inundado la misma agua de la fuente; se cristaliza un amor desgarrador a través de una imagen conceptista.

El soneto “Esta yedra anudada que camina” (576) es un ejemplo paradigmático de un motivo relacionado con la poesía de corte bucólico: la inquebrantable pareja amorosa de la vid y el olmo o la hiedra y el álamo, tópico vigente desde la Antigüedad clásica⁴². Quevedo emplea este motivo en composiciones de índole moral, amorosa y también burlesca. En este caso, se mantiene dentro del canon preestablecido, pues de forma general este tópico se utiliza para refrendar la destrucción del árbol debido a la actuación amorosa de la yedra. El epígrafe adelanta cuál será la analogía que constituirá este poema: “Compara a la yedra su amor, que causa parecidos efectos, adornando al árbol por donde sube, y destruyéndole”.

En el primer cuarteto se muestra la imagen de la planta que se enrosca en el árbol: “Esta yedra anudada que camina / y en verde labirinto comprehende / la estatura del álamo que ofende, / pues cuanto le acaricia le arruina” (vv. 1-4). La hiedra es definida a través de imágenes geométricas que evocan sus formas onduladas: es como un laberinto debido a la apariencia *anudada* de sus parras y *camina* (‘se retuerce’) de forma caótica, semejante a una maraña. Esa planta trepadora *comprehende*, es decir, abraza “la estatura del álamo”, que se siente ofendido, porque, si bien es cierto que el abrazo le agrada, es consciente de que la hiedra logrará destruirlo. El segundo cuarteto incide en la acción de la planta, que, pese a parecer satisfactoria, provoca la ruina del árbol: “si es abrazo o prisión, no determina / la vista, que al frondoso halago atiende” (vv. 5-6). El sentido de la vista no es capaz de determinar si el abrazo de la hiedra es

42 Cito solo a algunos estudiosos modernos que han indagado en esta pareja literaria, como Egido (1982), Rodríguez Alfageme (1986) u Orobítz (1999), entre otros.

cárcel o es un gesto cariñoso. Además, aparece la reminiscencia cortés y petrarquista de la cárcel de amor, que se ve reforzada mediante la alusión al *labirinto* del verso segundo: la planta pasa a reflejar una prisión amorosa que confina al álamo. Los versos siguientes, a través del condicional *si*, reflejan la duda del tronco: “el tronco solo, si es favor, entiende, / o cárcel que le esconde y que le inclina” (vv. 7-8). El escepticismo del árbol radica entre la fluctuación ante un abrazo que parece favorable, pero que, en el fondo, resulta letal, pues simboliza una cárcel que lo aprisiona y desmorona poco a poco. Además, el violento hipérbaton de los cuartetos justifica ese metafórico laberinto o maraña vegetal que entrañan la yedra y el álamo.

En los tercetos se inserta la comparación con Lisi: la voz poética desearía ser un álamo y que Lisi lo destruyese con tal de sentir su abrazo: “¡Ay, Lisi!, quien me viere enriquecido / con alta adoración de tu hermosura / y de tan nobles penas asistido, / pregunte a mi pasión y a mi ventura, / y sabrá que es prisión de mi sentido / lo que juzga blasón de mi locura” (vv. 9-14). El amante se dirige a quienes juzgan su decisión, pues él considera la acción de la dama de forma positiva: *enriquecido*, *adoración*, etc. De hecho, el oxímoron *nobles penas* enmarca una escena paradójica en la que la voz poética goza del sufrimiento que le provoca su amada. Como la hiedra, ella se ha adueñado del sentimiento del amante, pero él, a diferencia del álamo, disfruta de esa sensación: *pasión*, *ventura*. Los dos versos finales ratifican que la situación de la voz poética es totalmente premeditada. Se apunta hacia aquellos que censuran y catalogan al enunciador como un loco, pues él es consciente de que está encerrado en una cárcel amorosa de la que no puede escapar; sin embargo, parece que le agrada la actuación de la hiedra, que apenas se describe de forma negativa.

En el poema “Miro este monte que envejece enero” (577) la analogía se establece a través de una imagen fría y nevada; esto es, las blancas cumbres de un monte que la voz poética compara ya en el epígrafe con el gélido desdén de su amada: “Dice que el sol templó la nieve de los Alpes, y los ojos de Lisi no templan el yelo de sus desdenes”.

Los cuartetos mencionan el elemento de la naturaleza con el que se comparará a la amada. En este caso, la blanca cima de un monte, a través de una imagen nival, proporciona un clima frío y desagradable a la escena: “Miro este monte que envejece enero, / y cana miro caducar con nieve / su cumbre que, aterido, obscuro y breve, / la mira el sol, que la pintó primero” (vv. 1-4). Una vez más, en el primer verso se puede ver una de las características de la bucólica del siglo xvii que Quevedo explota sobremanera: la sustitución del epíteto renacentista por el concepto barroco. Los elementos de la naturaleza suelen invitar al epíteto; no obstante, en su búsqueda de originalidad estilística, Quevedo los elimina para favorecer una imagen conceptista: su monte no es blanco, sino que *envejece enero*; es decir, se denota una cualidad física del monte a través de una etopeya relativa a su edad. La metáfora de los versos segundo y tercero resulta menos sorprendente: la cumbre del monte se identifica con las canas, en tanto que su cima está nevada. Ahora se incide en el carácter humano del monte a través de una prosopopeya, que se refuerza con tres adjetivos negativos que, más que describir de forma física al monte, parece que especifican su condición humana: *aterido*, *obscuro* y *breve*. Esa cima la observa el sol, *que la pintó primero*, pues el astro, como

un pintor, colorea la montaña de diversos tonos cromáticos; sin embargo, la estación invernal provoca que la oscuridad y el frío se ciernan sobre la cumbre, blanca porque los rayos solares no pueden fundir su nieve. El segundo cuarteto muestra la imagen del deshielo. Ese monte puede ofrecer su hielo o bebérselo, en alusión metafórica al proceso de fusión o de evaporación del agua: “Veo que en muchas partes, lisonjero, / o regala sus yelos o los bebe” (vv. 5-6). El máximo beneficiario del deshielo es el río, definido a través de la imagen conceptista *músico cristal libre y parlero*, que agradece a las cumbres de este monte que le entreguen sus aguas: “que, agradecido a su piedad, se mueve / el músico cristal libre y parlero” (vv. 7-8).

En los tercetos aparece la comparación con Lisi a través del conector *mas*, una de las marcas prototípicas en las analogías pastoriles quevedescas. La cumbre de los Alpes se equipara al desdén al que la amada somete al enamorado: “Mas en los Alpes de tu pecho airado / no miro que tus ojos a los míos / regalen, siendo fuego, el yelo amado” (vv. 9-11). El monte le ha concedido al río su hielo en el segundo cuarteto, pero Lisi no le otorga su amor a una voz poética que, pese a ser fuego, no es capaz de derretir la nieve del indiferente pecho de su amada. Vuelven a utilizarse los contrarios petrarquistas entre el hielo y el fuego, pero las llamas de los ojos del amante no son capaces de abrasar a Lisi. En el último terceto la voz poética incide en su condición de amante ardiendo en llamas que no derrite el hielo de Lisi: “Mi propia llama multiplica fríos, / y en mis cenizas mismas ardo helado” (vv. 12-13). El oxímoron *ardo helado*, de raigambre petrarquista, evidencia la situación de una voz poética que debe acercarse a la ingratitud de su dama para estar vinculado a ella. El verso final sentencia la desdicha del amante, que observa receloso cómo el río fue capaz de conseguir su objetivo con el hielo de la montaña, mientras que él no logra cautivar a Lisi: “invidiando la dicha de estos ríos” (v. 14).

El soneto “¿Castigas en la águila el delito” (578) es otro de los poemas novedosos dentro de este corpus pastoril. La composición posee una estructura original, pues se divide en cuatro interrogaciones retóricas que enmarcan de forma paralelística las diferentes estrofas que la constituyen. Además, cada una de ellas presenta diferentes posibilidades interpretativas, cuyo objetivo radica en averiguar por qué una dama disparó y mató un águila, como se propone en el epígrafe: “A una dama hermosa y tiradora del vuelo, que mató un águila con un tiro”. En este caso, la importancia del título que precede a la composición es absoluta, pues sin él apenas se podría discernir el significado del poema.

El primer cuarteto presenta la escena mitológica de Júpiter y Ganimedes. La voz poética pregunta de forma retórica a la dama si ha matado al águila debido a los celos de Juno, quien contempla envidiosa cómo su marido se enamora del joven del Ida y lo convierte en copero de los dioses: “¿Castigas en la águila el delito / de los celos de Juno vengadora, / porque en velocidad alta y sonora / llevó a Jove robado el catamito?” (vv. 1-4). Sin embargo, la rapidez del rapto de Júpiter (*velocidad alta y sonora*) no puede competir con la precisión en el disparo de la amada, quien es capaz de derribar al águila. La hipérbole de la dama que supera a la divinidad en su belleza o, como en este caso, en sus acciones, es típica en la poesía de corte petrarquista y en

la pastoral quevedesca. La alusión al *catamito* procede de la Antigua Roma y es una corrupción del étimo griego *ganymedes*, que en latín se empleaba para mostrar el deseo homosexual del hombre⁴³. El segundo cuarteto ofrece otra posibilidad interpretativa que entronca mejor con la tradición petrarquista. La voz poética pregunta si su amada acabó con la vida del águila porque el animal se había atrevido a mirarla: “¿O juzgaste su osar por infinito / en atrever sus ojos a tu aurora, / confiada en la vista vencedora, / con que miran al sol de hito en hito” (vv. 5-8). La creencia de que las águilas podían sostener los rayos del sol con su mirada se encuadra a la perfección con los postulados neoplatónicos en torno a la visualidad femenina. En este caso, el segundo argumento que propone el enunciador es que la dama abate al ave porque ha osado mirar de forma directa sus propios ojos, confundiéndolos seguramente con los rayos solares.

Los tercetos recogen sendas amenazas. La primera, dirigida a Júpiter: “¿O por que sepa Jove que en el cielo, / cuando Venus fulminas, de tu rayo / ni el suyo está seguro, ni su vuelo?” (vv. 9-11). Dispararle al águila supone una misma amenaza al rey de los dioses, pues la dama le discute su autoridad en el Olimpo, ya que ni el *rayo* (símbolo de Júpiter) ni su *vuelo* (en tanto que águila) pueden estar tranquilos ante esta advertencia. La segunda, en el último terceto, se dirige a César como metonimia de los gobernantes: “¿O a César amenazas con desmayo, / derramando su emblema por el suelo, / honrando los leones de Pelayo?” (vv. 12-14). La figura retórica evidencia la imagen de dos grupos sociales bien diferenciados: los césares por los gobernantes y los pelayos por los plebeyos. La caza del águila debe servir a modo de advertencia moralizante para los malos gobernantes, que tienen que acercarse más a las solicitudes de su pueblo si no quieren acabar como ella; cabe recordar que el águila era el símbolo principal de las legiones romanas. La originalidad de este poema reside en su final abierto y en la estructura cuatrimembre, cuyas partes están representadas en todos los casos por una estrofa independiente.

La penúltima composición bucólica es “Las rosas que no cortas te dan quejas” (579). Las abejas y las rosas forman una unidad indisoluble desde los albores de la tradición bucólica, por lo que no extraña que Quevedo dedique una composición a este motivo. El epígrafe, “A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas”, sintetiza los dos aspectos esenciales del poema: la amada convertida en la reina de una hipotética colmena sobre la que orbitan las abejas⁴⁴.

Con respecto al poema quevedesco, los cuartetos describen una imagen de la naturaleza. En el primero, se insiste en la personificación de las flores, que se quejan de la actitud de Lisis: “Las rosas que no cortas te dan quejas, / Lisis, de las que escoges por mejores; / las que pisas se quedan inferiores, / por guardar la señal que del pie dejas” (vv. 1-4). Por medio de un apóstrofe, la voz poética advierte que las rosas que Lisis no corta protestan, pues desean ser tocadas por la amada. Además, se sugiere que existe

43 Se trata de una variante etrusca procedente de Roma; su uso lo documenta Plauto (*Men. I, 2, 144*): “Ubi aquila Catameitum raperet aut ubi Venus Adoneum?”. Para esta interpretación, también puede verse el *Emblema IV* de Alciato.

44 Estos insectos poseen una tradición literaria sobresaliente bien estudiada por Lida (1963).

una jerarquía con las distintas clases de flores: las que Lisis corta, las que Lisis ignora y aquellas que Lisis pisa, que *quedan inferiores*, pues yacen debajo de su pie, aunque mantienen su silueta. Se personifica a las rosas, en tanto que amantes, que graban en su ser la señal de la dama. En el segundo cuarteto aparece el elemento animal, las abejas, que son burladas por la pastora: “Haces hermoso engaño a las abejas, / que cortejan solícitas tus flores; / llaman a su codicia tus colores: / su instinto burlas y su error festejas” (vv. 5-8)⁴⁵. La amada no solo se muestra ingrata con el amante, sino que hace lo propio con las abejas. Al arrancar las flores, Lisis provoca el engaño de los animales, que confunden las rosas con la belleza de la pastora; de ahí que se aluda a un *hermoso engaño*. Las abejas cercan a la zagala mientras, *codiciosas*, anhelan tanto a las flores como a la propia mujer, dado que se encuentra ataviada con los *colores* de las rosas que la rodean. El verso octavo, inserto en una estructura bimembre, incide en la idea petrarquista de la dama cruel, que se comporta de forma desdeñosa.

En los tercetos el enamorado solicita a Lisis que se apiade de las abejas, pues ya es suficientemente ingrata con él: “Ya que de mí tu condición no quiera / compadecerse, del enjambre hermoso / tenga piedad tu eterna primavera” (vv. 9-11). La voz poética ruega a la pastora que, al menos, tenga compasión del enjambre. La metáfora sensorial de la *eterna primavera* alude a Lisis rodeada de flores, pues sus vivos colores recuerdan a la estación florida. También podría vincularse con el Híbla siciliano, el monte de la eterna primavera, en el que conviven flores y abejas. Debido a esta caracterización, la amada debe corresponder a los animales, ya que, si representa a la primavera, ha de velar por la armonía entre flores e insectos. El terceto final presenta una nota positiva, en la que tanto el enjambre como el enunciador resultarían afortunados si Lisis correspondiese a sus súplicas: “Él será fortunado, yo dichoso, / si de tu pecho fabricase cera, / y la miel de tu rostro milagroso” (vv. 12-14). La felicidad del amante radica en la labor de las abejas. Si son capaces de crear una colmena, fabricar cera y producir miel, el amante se aprovechará de esos productos derivados de su amada. Es lo más cerca que podrá estar de ella, de su *pecho* (cera) y de su *rostro milagroso* (miel), pues en el aspecto afectivo lo ha rechazado.

El último de los 23 sonetos pastoriles es “Lisi, en la sombra no hallarás frescura” (580). Quevedo cierra esta agrupación mencionando el mito de Apolo y Dafne y haciendo una reflexión amorosa en torno a la figura de Lisi, que, como reza el epígrafe, descansa acostada sobre un laurel: “A Lisi, que, cansada de cazar en el estío, se recostó a la sombra de un laurel”⁴⁶. La voz poética juega con la metáfora petrarquista de los

45 La anécdota del engaño se reproduce fielmente en T. Tasso: “Mentre Madonna s'appoggiò pensosa”, quien reitera el “troppo bello error, troppo felice!” (v. 9) que padecen las abejas. No obstante, para Fucilla (1960: 208) la fuente principal de este poema es Groto, con su soneto “Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto”, opinión que matiza Ceribelli (2020: 210-211), señalando similitudes y divergencias entre ambas composiciones. Quevedo también expone el engaño que sufren las abejas en las endechas bucólicas “Estaba Amarilis” (628, vv. 49-60), estudiadas por Parada Juncal (2024).

46 El mito de Apolo y Dafne es uno de los más reproducidos en la literatura europea, a juzgar por los trabajos de Giraud (1968) y Barnard (1987). El episodio procede de Ovidio (*Met.* I, 452-583), aunque en España quizá el texto más conocido sea el soneto XIII de Garcilaso: “A Dafne ya los brazos le crecían”. El mito debió de ser del gusto de Quevedo, pues también lo reformula en dos sonetos burlescos: “Bermejazo plate-

ojos de la amada como rayos de sol, que, de forma hiperbólica, alumbran más que el propio astro.

La composición se abre con una apelación directa a la pastora, que recibe un consejo de la voz poética. Como se ha advertido en otras composiciones de esta sección, incluso en los sonetos de índole bucólico-amoroso Quevedo encuentra acomodo para la instrucción. Lisi es definida como un sol, debido al calor que emana de su cuerpo y que atrae a su amante, por eso no encuentra frescura en la sombra del árbol: “Lisi, en la sombra no hallarás frescura, / tú, que con dos ardientes luminas / a la sombra la traes caniculares / que dieran a los Alpes calenturas” (vv. 1-4). Los *dos ardientes luminas* son una metáfora neoplatónica de sus ojos, que, como dos soles, alumbran la estancia y la llenan del calor propio del período de la canícula. Otra vez, aparece la imagen de los Alpes como metáfora gélida; sin embargo, en esta ocasión el calor de Lisi es capaz de abrasar la nieve de la cordillera y de *darle calentura*. En el segundo cuarteto se menciona el mito de Apolo y Dafne: “Del antiguo recato y compostura / han olvidado a Dafne estos lugares, / pues de dos soles tuyos, singulares, / quien huyó de uno solo se asegura” (vv. 5-8). La ninfa, ya convertida en laurel, había olvidado su desafortunado suceso con el dios; sin embargo, ahora tiene que volver a sufrir la presencia no ya de un sol (Apolo), sino de dos (los ojos de Lisi).

En los tercetos la voz poética insiste en la imagen petrarquista de los ojos de la amada como dos soles: “Mas, viéndole en tus ojos dividido, / para poder estar en ti dos veces, / otras tantas le mira en ti vencido” (vv. 9-11). Apolo observa a Dafne a través de los dos ojos de Lisi, por eso está *dividido*; aunque el dios fracasa en ambas conquistas, pues Dafne se ha convertido en laurel y Lisi lo ignora, dejándolo *vencido*. El último terceto reitera la frustración de Apolo, que no ha sido capaz de enamorar a ninguna de las mujeres: “Y siente que, como ella, le aborreces, / pues a su sombra y tronco has retraído / los rayos que le niegas y le ofreces” (vv. 12-14). Al igual que la ninfa, la pastora rechaza a Apolo. La imagen final muestra el triunfo de Lisi con respecto al dios, pues ella sí ha conseguido instaurar en el laurel (en Dafne) la presencia solar, mientras que Apolo (simbolizado como el dios del sol) no lo ha logrado. Lisi duplica la presencia lumínica sobre el laurel (los dos soles de sus ojos) e incluso logra alumbrar al árbol, algo que Febo no ha sido capaz de hacer.

En definitiva, el análisis de los 23 sonetos pastoriles permite confirmar que esos retazos bucólicos en forma de tenues marcas proporcionan un ambiente adecuado para que la pastoral quevedesca florezca a lo largo de su lírica; aunque es preciso reconocer que la ambientación del espacio natural funciona como mero pretexto para alcanzar un artificio amoroso que recuerda a la poesía de corte petrarquista. La amada suele comportarse como una *femme fatale* que desdeña y se burla del sentimiento amoroso del amante, que, en cambio, se reconoce como un adorador de esta supuesta pastora. Los elementos de la naturaleza (fuentes, ríos, fuego, llamas, nieve, Alpes, tormenta, yedra, flores, toros, abejas, etc.), junto con algún pasaje mitológico de resonancias pastoriles,

ro de las cumbres” (384) y “Tras vos un alquimista va corriendo” (385), estudiados, entre otros, por Neira (1980) y Álvarez Barrientos (1984).

ofrecen un hibridismo palpable entre la tradición bucólica y la poesía italianizante, que proporciona cierta novedad a los versos quevedescos. Si a esto se le añade el artificio de su pluma conceptista en detrimento del obsoleto epíteto renacentista y la eliminación de algunos rasgos prototípicos de la pastoral clásica, como el canto, el instrumento y, en ocasiones, hasta la propia figura del pastor, se obtienen unas composiciones relativamente originales desde el punto de vista temático y retórico, capaces de distanciarse en cierta medida de la tradición renacentista anterior y de sus contemporáneos barrocos.

3. CONCLUSIONES

Como colofón a este estudio poético cabría incidir en la novedad que supone el análisis literario de los 23 sonetos pastoriles quevedescos, un ciclo poético que apenas había recibido atención crítica más allá de la mención de escasos poemas en algunas antologías aisladas, como las de Crosby (1981), Schwartz y Arellano (1998) o Pozuelo Yvancos (2016). A excepción del breve examen de Candelas (2003), la aproximación teórica a este corpus bucólico había sido muy exigua y diseminada. Con este artículo reivindicó un estudio homogéneo de una parcela poética de Quevedo olvidada por la crítica, pero que merecería una mayor atención, ya que parece que el autor madrileño sí se interesó, aunque fuese en menor medida, por el género pastoril.

Entrando en materia, ya se han repetido las características principales que hacen de la pastoral quevedesca un conjunto de poemas relativamente originales: la condensación de la materia pastoril en los personajes y el espacio; la eliminación de elementos inherentes a la bucólica clásica, como el canto, los instrumentos y, a veces, hasta los propios personajes; o la sustitución del epíteto renacentista por el concepto barroco, entre otras particularidades. Además, conviene recordar que el escritor aurisecular no se preocupa por reunir un corpus estrictamente pastoril y dedicarlo al completo a una de sus musas, *Euterpe*, en este caso. La poesía pastoril quevedesca, con independencia de estos 23 sonetos, aparece diseminada a lo largo de su Parnaso poético, adoptando formas diferentes. Así, se encuentran composiciones bucólicas en las musas *Erato*, *Euterpe*, *Calíope* y en una agrupación de poemas no publicados ni en *El Parnaso español* ni en *Las tres musas últimas*, que Alonso Veloso (2008) etiquetó como “la musa décima”. Parece que Quevedo, en un contexto de disolución del bucolismo, disuelve él también su no muy abundante producción pastoril, disgregando ideas sueltas que se suman a un corpus principal bastante exiguo y diseminado, hasta el punto de no merecer una musa específica en el diseño editorial de la poesía póstuma.

Esta investigación también permite aproximarse al modo de escribir de Quevedo. Parece que existen argumentos suficientes para demostrar que su pastoral nace en una segunda instancia, a expensas de una producción poética amorosa que el autor desvía de sus intenciones iniciales. En cuanto a los 23 sonetos pastoriles, se sabe que fueron ordenados *a posteriori*, una labor editorial que el autor repite en otros ciclos de su producción lírica y que evidencia su grado de implicación en la transmisión de su obra. La posición contigua de algunos poemas con temática similar (las fuentes, los

toros, el fuego, los ríos, etc.) ratifican una mano organizadora a la hora de clasificar las composiciones.

En definitiva, el análisis de los 23 sonetos pastoriles de Quevedo posibilita que germine el estudio de una rama de su producción poética que tradicionalmente ha sido olvidada por la crítica. Es cierto que no parece ser el género predilecto del escritor, pues la pastoral había florecido en Europa a lo largo del siglo XVI, encontrándose en el XVII ya obsoleta y en vías de agotamiento. Quizá el contexto de producción, el Barroco español, lo llevó a desencantarse de esta modalidad y prefirió otorgar preeminencia a otras más interesantes a su juicio, como la moral o la satírico-burlesca. Con independencia de este hecho, su condición de humanista le impidió renunciar a esta tradición clásica, lo que se tradujo en la escritura de algunos poemas de una bellísima factura bucólica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A. (1985): *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal.
- Alonso, D. (1976): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Alonso Veloso, M. J. (2008): "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la 'Musa décima'", *La Perinola*, 12, 269-334.
- Alonso Veloso, M. J. (2012): "Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría", *Revista de Literatura*, 74, 147, 93-138.
- Alonso Veloso, M. J y Candelas Colodrón, M. Á. (2007): "Los poemas de Quevedo incluidos en la primera parte de las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13, 2, 63-80.
- Álvarez Barrientos, J. (1984): "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario", *Revista de literatura*, 46, 57-72.
- Arellano, I. (2001): "La transmisión de la obra de Quevedo", *Anthropos*, Extra 6, 34-37.
- Barnard, M. E. (1987): *The Mith of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University.
- Blecua, J. M. (ed.) (1969): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. 1.
- Cabello Porras, G. (1995): *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería.
- Cacho Casal, R. (2001): "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43, 2, 245-300.
- Candelas Colodrón, M. Á. (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, M. Á. (2003): "'Gusto i tormento': los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo", en I. Báez y M. R. Pérez (eds.), *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidade de Vigo, 287-304.
- Castiglione, B. (2020): *Il libro del Cortegiano*, ed. G. Carnazzi, Milano, BUR.

- Ceribelli, A. (2020): *La literatura italiana en la obra de Quevedo* (Tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Cristóbal López, V. (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Cristóbal López, V. (2000): "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Literarios*, 18, 29-76.
- Crosby, J. O. (1966): "La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro de Aldrete", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, vol. I, 111-123.
- Crosby, J. O. (1967): *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia.
- Crosby, J. O. (ed.) (1981): Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra.
- Curtius, E. R. (1995): *Literatura europea y Edad Media Latina*, trads. M. F. Alatorre y A. Alatorre, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Egido, A. (1982): "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte", en V. García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 213-232.
- Egido, A. (1985): "'Sin poética hay poetas'. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30, 43-77.
- Ettinghausen, H. (1972): "Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*, 52, 211-279.
- Fernández Mosquera, S. (1999): *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*, Madrid, Gredos.
- Fernández Rodríguez, N. (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- Fucilla, J. G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- García-Hernández, B. (2022): "Del origen de *triō*, *-ōnis* 'yunta de bueyes' a la metáfora *Septentriones* 'Osas Polares'", *Revista de Estudios Latinos*, 22, 11-34.
- Garrard, G. (2004): *Ecocriticism*, London, Routledge.
- Gifford, T. (1999): *Pastoral*, London, Routledge.
- Giraud, Y. F. A. (1968): *La fable de Daphné. Essais sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève, Droz.
- Góngora, L. (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- Green, O. (1955): *El amor cortés de Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del Hispanista.
- Groto, L. (2014): *Le rime di Luigi Groto, cieco d'Adria*, ed. B. Spaggiari, Adria, Apogeo.
- Halperin, D. M. (1983): *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University.
- Heródoto (1989): *Historia. Libros I-IX*, eds. F. R. Adrados y C. Schrader, Madrid, Gredos.
- Herreros Tabernero, E. (1998): *Las "Geórgicas" de Virgilio en la literatura española* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Holloway, A. (2017): *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis.
- Homero (1993): *Odisea*, ed. M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos.

- Homero (1996): *Ilíada*, ed. E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- Ibn Hazm de Córdoba (2007): *El collar de la paloma*, ed. E. García Gómez, Madrid, Alianza.
- Iventosch, H. (1975): *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia.
- Kegel-Brinkgreve, E. (1990): *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, J. C. Gieben.
- Larsen, K. S. (1999): “‘Suelta mi manso, mayoral extraño’: pastores y ovejas en un ciclo poético de Lope de Vega”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17, 119-126.
- Levisi, M. (1973): “La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo”, *Modern Language Notes*, 88, 2, 355-365.
- Lida de Malkiel, M. R. (1963): “La abeja: historia de un motivo poético”, *Romance Philology*, 17, 75-86.
- López Bueno, B. (2002): “La égloga. Género de géneros”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 9-21.
- Lucano, M. A. (1984): *Farsalia*, ed. A. Holgado Redondo, Madrid, Gredos.
- Manero Sorolla, P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- Molho, M. (1977): *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica.
- Molina Huete, B. (2003): *La trama del ramillete: construcción y sentido de las “Flores de poetas ilustres” de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Neira Martínez, J. (1980): “Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico”, *Cuadernos del Norte*, 1, 5-10.
- Orobitg, C. (1999): “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación”, en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 941-953.
- Ovidio Nasón, P. (1988): *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 3 vol.
- Parada Juncal, S. (2022): “El corpus pastoril de Quevedo”, en M. J. Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 531-549.
- Parada Juncal, S. (2023a): “La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género”, en E. Aceituno Martínez y D. Lea (eds.), *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 317-329.
- Parada Juncal, S. (2023b): “Los conectores estructurales en algunos sonetos pastoriles de Quevedo”, en C. Mata Induráin, A. Núñez Sepúlveda y M. Usunáriz Iribertegui (eds.), *“Multum legendum”. Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 535-552.
- Parada Juncal, S. (2023c): “El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo”, en E. Rodríguez Martín, M. E. Pérez Gordillo y R. Valera Sánchez (eds.), *“Fata viam invenient”. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de*

- la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 171-180.
- Parada Juncal, S. (2024): "La endecha de Quevedo 'Estaba Amarilis'", en M. J. Alonso Veloso y A. J. Sáez (eds.), *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 177-205.
- Pérez-Abadín Barro, S. (2004): *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Petrarca, F. (1989): *Cancionero*, ed. J. Cortines, Madrid, Cátedra, 2 vol.
- Plauti, T. M. (1987): *Comoediae I: Amphitruo. Asinaria. Aulularia. Bacchides. Captivi. Casina. Cistellaria. Curculio. Epidicus. Menaechmi. Mercator*, ed. W. M. Lindsay, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- Plinio Segundo, C. (1967-1984): *Naturalis historia*, eds. H. Rackham, W. H. S. Jones y D. E. Eichholz, Cambridge, Harvard University Press, 10 vol.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (ed.) (2016): Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Quevedo, F. (1670): *Las tres musas últimas castellanas [...] En Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1670. A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros, enfrente de las gradas de san Felipe*.
- Quevedo, F. (2010): *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: envidia, ingratitude, soberbia y avaricia*, ed. A. Rey Álvarez, en A. Rey Álvarez (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. IV, tomo 2, 445-563.
- Quevedo, F. (2021): *Poesía completa*, eds. A. Rey Álvarez y M. J. Alonso Veloso, Barcelona, Castalia.
- Ramajo Caño, A. (2022): *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Rey Álvarez, A. (1994): "Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo", *Edad de Oro*, 13, 131-139.
- Rey Álvarez, A. (ed.) (1999): Francisco de Quevedo, *Poesía moral: (Polimnia)*, Madrid, Tamesis.
- Rey Álvarez, A. (2000): "Las variantes de autor en la obra de Quevedo", *La Perinola*, 4, 309-344.
- Rey Álvarez, A. y Alonso Veloso, M. J. (eds.) (2011-2013): Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa*, Pamplona, EUNSA, 2 vol.
- Rodríguez Alfageme, I. (1986): "Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario", en I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Coloquio, 6-36.
- Roig Miranda, M. (1989): *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Rosenmeyer, T. G. (1973): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California.

- Ruiz Pérez, P. (2002): “Égloga, silva, soledad”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 387-429.
- Ruiz Pérez, P. (2005): “La *boscarecha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta”, en S. Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Málaga, vol. 1, 231-262.
- Ruiz Pérez, P. (2024): “Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1645)”, en M. J. Alonso Veloso y A. J. Sáez (eds.), *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 17-47.
- Sagrada Biblia* (1995): eds. E. Nácar Fuster y A. Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Schwartz, L. (1992): “De la ‘erudición noticiosa’: el motivo de Acteón en la poesía áurea”, en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, 551-561.
- Schwartz, L. (1997): “La musa *Erato* del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante”, en M. L. Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Paris, ENS Éditions, 11-23.
- Schwartz, L. (2004): “Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos”, en J. Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 89-132.
- Schwartz, L. y Arellano, I. (eds.) (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- Sepúlveda, L. (2004): “A vueltas con González de Salas”, en F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 2, 1653-1668.
- Sepúlveda, L. (2007): “La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13, 1, 115-145.
- Tasso, T. (1608): *Rime del signor Torquato Tasso, divise in sei parti*, Venezia, Evangelista Deuchino & Giovanni Battista Pulciani.
- Tobar, M. J. (1999): “La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3, 325-336.
- Tobar, M. J. (2012): “Notas a la silva ‘Aquí la vez postrera’ de Quevedo”, *Analecta Malacitana Electrónica*, 33, 45-75.
- Tobar, M. J. (2013): “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 17, 335-356.
- Trabado Cabado, J. M. (2001): *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de “La Galatea”*, Madrid, CSIC.
- Vallejo González, M. (2017): *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania* (Tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Vega, G. (2020): *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Madrid, Cátedra.

Vega, L. (1983): *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua Teijeiro, Madrid, Cátedra.

Vergili Maronis, P. (1973): *Opera*, ed. M. Geymonat, Torino, Paravia.

Villar Amador, P. (1994): *Estudio de las "Flores de poetas ilustres de España", de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad de Granada.

Walker, S. (1987): *A Cure for Love: A Generic Study of the Pastoral Idyll*, New York, Garland.