



FACULTADE DE FILOLOXÍA

MÁSTER EN ESTUDOS DA LITERATURA  
E DA CULTURA

TRABALLO FIN DE MÁSTER

*Los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo*

Samuel Parada Juncal

María José Alonso Veloso

Autor

Titora

Santiago de Compostela, curso 2020/2021



FACULTADE DE FILOLOXÍA

MÁSTER EN ESTUDOS DA LITERATURA  
E DA CULTURA

TRABALLO FIN DE MÁSTER

*Los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo*

Samuel Parada Juncal

María José Alonso Veloso

Autor

Titora

Santiago de Compostela, curso 2020/2021

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>2. LA LITERATURA PASTORIL: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO .....</b>	<b>11</b>
2. 1. UN GÉNERO TRASHUMANTE: DE GRECIA A ROMA .....	20
2. 2. LA RENOVACIÓN VERNÁCULA: LA ITALIA RENACENTISTA .....	24
2. 3. LA LITERATURA PASTORIL EN ESPAÑA HASTA EL BARROCO .....	26
<b>3. LA POESÍA PASTORIL DE FRANCISCO DE QUEVEDO.....</b>	<b>31</b>
<b>4. ESTRUCTURA, CONTENIDO Y ESTILO DE LOS SONETOS PASTORILES .....</b>	<b>41</b>
4. 1. SONETOS COMPARATIVOS .....	42
4. 2. SONETOS DESCRIPTIVOS.....	64
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>84</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>87</b>
<b>7. APÉNDICES .....</b>	<b>95</b>





FACULTADE DE FILOLOXÍA

## MÁSTER EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

### Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Máster curso 2020/2021

APELIDOS E NOME:	Parada Juncal, Samuel
TITOR/A:	María José Alonso Veloso


SOLICITO a aprobación do seguinte título (galego, español e inglés) e resumo:

<p><b>Título:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Os sonetos pastorís de Francisco de Quevedo</li><li>- Los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo</li><li>- Francisco de Quevedo's Pastoral Sonnets</li></ul>
<p><b>Resumo</b> [na lingua en que se vai redactar o TFM; entre 500 e 1000 caracteres]:</p> <p>Francisco de Quevedo abordó la materia pastoril en sonetos, silvas, romances y letrillas. Si bien no es uno de los ámbitos de mayor relieve en su lírica, merecería tal vez mayor atención que la recibida hasta el momento. Como sucede en tantas esferas de su literatura, parece haber poseído un conocimiento directo de este género de raigambre clásica, grecolatina, con importantes antecedentes italianos en Boccaccio, Petrarca y los poetas del Renacimiento. El presente trabajo consiste en un estudio literario de una parte de tal corpus: los 23 sonetos pastoriles que, situados al comienzo de la musa VII, <i>Euterpe</i>, forman un apartado independiente en la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, <i>Las tres musas últimas castellanas</i>, promovida en 1670 por su sobrino, Pedro Aldrete. Se trata de un conjunto coherente, cuya uniformidad aparece resaltada por el rótulo «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa Euterpe» y la presencia de epígrafes en cada poema, a la manera de los incluidos en las seis primeras musas, impresas en 1648 bajo el título <i>El Parnaso español</i>, al cuidado de González de Salas. Este grupo se caracteriza además por su atribución segura, frente a lo que sucede en el resto de esta musa miscelánea, en la que los poemas auténticos conviven con otros de autoría dudosa y hasta apócrifos. Las fuentes primarias fundamentales del trabajo serán el impreso de <i>Las tres musas</i> de 1670, junto con el estudio y la reproducción de Pedraza y Prieto (1999), así como la edición de la</p>

SR. DECANO DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidente da Comisión do Máster en Estudos da Literatura e da Cultura)

poesía completa a cargo de José Manuel Blecua, *Obra poética* (1969-1981). Entre la bibliografía secundaria, cabe destacar el estudio *La poesía de Quevedo*, de Candelas (2007).

Santiago de Compostela, 11 de xaneiro de 2021.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p><b>ALONSO VELOSO MARIA JOSE - 36076644V</b></p> <p>Firmado digitalmente por ALONSO VELOSO MARIA JOSE - 36076644V Fecha: 2021.01.11 18:11:48 +01'00'</p>
---	---

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en la materia pastoril, el lector tiende a imaginarse un mundo arcádico y fértil, en el que varios pastores dialogan entre sí y comparten sus cuitas amorosas con distintos elementos de la naturaleza, mientras la música y los rústicos instrumentos acompañan sus desdichas sentimentales. Sin embargo, la poesía pastoril de Francisco de Quevedo tiene muy poco que ver con la definición tradicional del género de la pastoral. El escritor madrileño representa el último eslabón de una cadena cuyo clasicismo comienza a resquebrajarse. Se imbuje de los escritores bucólicos clásicos (Teócrito y Virgilio) e hibrida estos conocimientos con la corriente petrarquista proveniente del Renacimiento italiano. Pese a esto, la tradición pastoril en España se encuentra en vías de agotamiento: Garcilaso y sus imitadores (Acuña, Cetina, Hurtado de Mendoza, Figueroa, Montemayor, Padilla, De la Torre...) elevan el género a la cúspide literaria en el siglo XVI, pero en el Barroco su frecuencia decae, limitándose a algunas composiciones entre las que descuellan las de Góngora, Lope de Vega y Quevedo. Por lo tanto, este último se encuentra con una tradición ya agotada e imitada sobremanera, lo que implica que sus aportaciones al campo de la materia pastoril sean escasas si se las quiere comparar con otros aspectos de su poesía, como el plano moral o satírico-burlesco. No obstante, Quevedo es capaz de trastocar en cierta medida los rígidos marcos de la poesía bucólica. En sus poemas, elimina el canto, rasgo identificativo por excelencia de la poesía pastoril tradicional, e inserta algunas imágenes conceptistas que se alejan del epíteto renacentista y que solo se pueden comprender en el ámbito literario del Barroco. A diferencia de Góngora o Lope, se aleja de uso convencional de la palabra y retuerce los vocablos en busca de ingeniosas asociaciones de significado. La verdadera novedad de su poesía pastoril radica en el plano de la *elocutio*, a través de un estilo propio y muy reconocible. En palabras de Federico García Lorca (1966: 83): «Quevedo, más difícil que Góngora, puesto que no usa el idioma sino el espíritu del idioma».

La poesía pastoril de Quevedo ha sido uno de los pocos reductos de su lírica que no ha recibido la atención crítica que merece. Si bien es cierto que no representa el culmen de su poesía, existen poemas de bellísima factura que merecen atención crítica, también por ser parte de ese todo variado y único en su tiempo que es la lírica quevediana. En las antologías más recientes apenas se dedica una ínfima parte a la materia pastoril. Crosby (1981) solo incluye dos sonetos bucólicos; Schwartz y Arellano (1998), tres; y Pozuelo Yvancos (2016), otros dos. Entre ellos, destaca la presencia unánime del poema «Rizas en ondas ricas del rey Midas», que figura en las tres antologías, seguramente, debido a las generosas palabras que Dámaso Alonso (1976: 512) le dedicó en su estudio estilístico sobre la poesía de Quevedo.

El objetivo principal de este TFM consiste en un estudio literario sobre los 23 sonetos pastoriles integrados en la musa VII, *Euterpe*, que pertenece a la edición póstuma de su poesía, *Las tres musas últimas castellanas*, publicada por el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, en 1670, para completar el corpus poético incluido en *El Parnaso español* (1648), a cargo de González de Salas. Se trata de un conjunto coherente y homogéneo, cuya unidad se ratifica a través del rótulo que precede a estos sonetos pastoriles en la *editio princeps*: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*» (Quevedo 1670: 11), y a la presencia de epígrafes bastante completos en cada composición. Otra peculiaridad de estos sonetos es su atribución segura, frente a lo que sucede con otros poemas de esta ecléctica musa, en la que los textos auténticos conviven con otros de autoría dudosa e incluso apócrifos.

El presente estudio pretende ser abarcador al tiempo que conciso, debido a las limitaciones de extensión de un trabajo académico de este tipo. La riqueza del género al que se adscriben los poemas aconseja iniciar el análisis con una breve contextualización de la pastoral: desde el origen del género, con los primitivos pastores de Teócrito, hasta la «profesionalización» del mismo con las *Bucólicas* de Virgilio. Progresivamente, el género evoluciona, y en el Renacimiento italiano las concepciones clásicas se vierten al romance, sobre todo, gracias a las aportaciones de Petrarca y Boccaccio. En los siglos XV y XVI la poesía bucólica se extiende por el occidente europeo y evoluciona hacia otros géneros (narrativa y teatro), en un proceso que sitúa a Italia como epicentro de esta mudanza, con escritores de la talla de Sannazaro, Boiardo, Torquato Tasso, Guarini o Grotto. En España, el máximo adalid de la literatura pastoril será Garcilaso de la Vega, que extenderá su magisterio a sus imitadores en verso (Acuña, Hurtado de Mendoza, Cetina, Padilla, Aldana, De la Torre...) y en prosa (Montemayor, Gil Polo y hasta Cervantes). En el siglo XVII el empleo de la fórmula pastoril decae, y cabe considerar a Góngora y Lope de Vega sus máximos representantes. Quevedo se encuentra con una tradición en vías de extinción e intenta revitalizarla, pero apenas conseguirá alcanzar cierta novedad en sus versos pastoriles. De hecho, la pastoral clásica termina en el Barroco, y el género se abre a otros campos menos interesantes para mi objetivo principal, lo que explica que no los aborde en el presente trabajo.

El siguiente apartado, núcleo del trabajo, aborda la poesía pastoril desde la óptica quevediana, dentro del conjunto global de su poesía. Quevedo es uno de los últimos escritores que representa la tradición pastoril clásica, y, como tal, se encuentra con una herencia muy asentada. Busca la originalidad a través del plano estilístico y elimina algunos motivos pastoriles clásicos, como el canto; sin embargo, como no dedicó al género una atención preferente y exhaustiva, no pudo evitar la progresiva desviación de la pastoral por derroteros

alejados de su concepción clásica. Después de estas consideraciones introductorias, la sección principal de mi análisis consiste en el estudio de los 23 sonetos pastoriles de la musa *Euterpe*. El punto de partida de mi estudio es la clasificación de Candelas (2003: 291-293), quien identifica dos disposiciones generales de estos poemas: la comparación y la descripción. Siguiendo tal sugerencia, juzgo oportuno dividir el corpus en dos apartados establecidos de acuerdo con su diferente *dispositio*: los sonetos comparativos y los sonetos descriptivos. En los primeros, como su propio nombre indica, la voz poética compara a los pastores con algunos elementos presentes en la naturaleza (fuentes, arroyos, llamas, nieve, tormenta, yedra, flores, toros, abejas, etc.); en los segundos, el enunciador lírico no compara, sino que describe una situación amorosa protagonizada por los pastores. Soy consciente de que toda clasificación de este tipo resulta debatible y de que un trabajo de esta naturaleza puede abordarse desde diferentes perspectivas, pero considero que la taxonomía propuesta permite un análisis coherente y abarcador de las facetas más destacadas de estos poemas: la estructura de los sonetos, que confiere unidad al corpus, propicia un estudio detallado del mismo.

En lo que se refiere a bibliografía consultada y en lo que atañe en primer lugar al texto de los poemas, sigo la canónica edición de Blecua (1969, I), que reproduce de forma íntegra — aunque dispersa— los 23 sonetos pastoriles. No obstante, he manejado también el facsímil de *Las tres musas últimas*, que publican Pedraza Jiménez y Prieto Santiago en 1999; su estudio introductorio y las imágenes de la *princeps* me han permitido adentrarme en esta sección editorial de la poesía quevediana, afectada por más problemas ecdóticos que la primera parte, *El Parnaso español* (1648). Cabe advertir que no existen estudios de conjunto sobre la poesía pastoril de Quevedo, pues apenas ha sido estudiada por la crítica, con excepción del imprescindible trabajo de Candelas (2003), cuya aproximación a los sonetos pastoriles, la única investigación que he encontrado que tiene como protagonista principal el corpus reducido de la poesía bucólica de Quevedo, ha sido de notable ayuda. Del mismo autor, cabe mencionar la abarcadora monografía sobre la poesía quevediana (Candelas 2007), sobre todo el capítulo dedicado a *Euterpe*, musa VII, que también me ha permitido conocer más aspectos acerca de esta heterogénea y controvertida musa. Para terminar, cito algunos trabajos en lengua inglesa que me han ayudado a comprender el subgénero pastoril y sus resonancias desde la Antigüedad Grecolatina (Halperin 1983) hasta el Renacimiento italiano (Kegel-Brinkgreve 1990), aproximándome a los principales motivos bucólicos y características de la pastoral clásica (Rosenmeyer 1973).

Adicionalmente, como complemento de los apartados esenciales de este trabajo, me ha parecido oportuno añadir en un apéndice final el texto de los 23 sonetos pastoriles según la

edición de Blecua (1969, I), con el objetivo de facilitar al lector la consulta de los textos literarios y también la lectura de mi análisis. Añado también un índice de primeros versos, ordenado alfabéticamente, que remite al número de la página en la que abordo el estudio del poema en cuestión, y también indico entre paréntesis el número del soneto en la edición de Blecua.

En síntesis, este estudio confirma que Quevedo, escritor que conocía en profundidad la tradición grecolatina, también dedicó una mínima parte de su corpus poético a la literatura pastoril. No podía renunciar a ella, debido al interés que este género había suscitado durante la Antigüedad Clásica y el Renacimiento; sin embargo, se encuentra con una tradición obsoleta, y tal vez ello explique que el diseño editorial de su poesía póstuma no consagre un espacio específico para el género pastoril. En consecuencia, aún hoy existen muchas dudas acerca de la faceta bucólica de Quevedo, un hecho que ha servido como acicate para mi interés investigador en la materia. Confío en que este estudio contribuya a mostrar que el escritor madrileño pudo preocuparse por reunir un conjunto de poemas bajo la etiqueta de pastoriles, dedicándoles una parte específica de su poesía: el comienzo de la musa *Euterpe*, de nítido carácter bucólico.

## 2. LA LITERATURA PASTORIL: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

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 materia pastoril funciona como una piedra angular, pues es el género que mejor representa la irrupción de la naturaleza en la literatura occidental.

Pese a que ya en Homero y Hesíodo el paisaje cobra una importancia relevante, e incluso aparece algún que otro pastor —recuérdese el abominable cíclope Polifemo en el canto IX de la *Odisea*—, no será hasta el siglo III a. C. cuando nazca la literatura pastoril, vinculada a los *Idilios* de Teócrito.<sup>1</sup> El origen del género se ha puesto en duda en más de una ocasión y cabe señalar distintas posibilidades:<sup>2</sup> algunos estudiosos han querido ver en él un atavismo de la estructura social neolítica;<sup>3</sup> otros remiten a la importancia del folclore local;<sup>4</sup> y otros apuntan hacia la artificiosidad de un género imitativo.<sup>5</sup> Independientemente de su origen, parece necesario destacar las palabras de Halperin (1983: 86), quien vincula esa esencia pastoril a la idiosincrasia humana desde los albores de su existencia: «pastoral is beginning to be considered one of the oldest and most characteristic forms of man's spiritual expression».

Otro asunto polémico que concierne al género es la dicotomía bucólico / pastoral. Parece que el origen del término reside en el vocablo griego *boukólos*, que significaba ‘pastor de bueyes’; sin embargo, es preciso hacer algunas matizaciones al respecto. Lo bucólico no se

---

<sup>1</sup> En los últimos años ha desaparecido el consenso crítico en torno a la consideración de Teócrito como primer poeta pastoril de Occidente. En el apartado siguiente trataré esta cuestión, en relación con el conjunto de la pastoral grecolatina.

<sup>2</sup> Rosenmeyer (1973: 31-36) sintetiza las principales posibilidades del origen del género. Halperin (1983: 85-117) dilata un poco más esta explicación, y añade que ya en la cultura sumeria hay textos que alaban la vida campestre en comparación con la de la urbe y que elogian el buen trato hacia los animales.

<sup>3</sup> El Neolítico implica el desarrollo de una cultura rural y de la agricultura, pero también supone un asentamiento fijo y sedentario. Leo Marx (1980: 53) ha querido ver el origen de la pastoral en clave sociológica, vinculado a un sentimiento de nostalgia: «The original devices of the pastoral, after all, figure forth a retrospective idealization of the unconstrained ways of herdsmen, a fact which suggests that when the mode first came into existence [...] it involved a degree of nostalgia generated by the changes attendant upon the first great technological revolution: the invention and subsequent triumph of settled agriculture and cities».

<sup>4</sup> Lelli (2017: 17) propone como origen de la pastoral la actitud de los agricultores primitivos, que cantaban en grupo encuadrados en un paisaje ideal. Son personas —no personajes— reales, que existieron, y que representan para él el germen de la literatura pastoril: «I pastori teocritei, in ultima analisi, se li vediamo con gli occhi folklorici antichi e moderni, non sono affatto idealizzati, ma “veri”. La loro vita reale, e la percezione che di essa avevano gli antichi, è stata trasferita da Teocrito nei propri carmi in modo preciso, per quanto è possibile rilevare attraverso la comparazione folklorica».

<sup>5</sup> Las ideas de Segal (1981: 13) se oponen en cierta medida a las de Lelli, pues, si bien identifica a los pastores, admite que son meros personajes convencionalizados de forma literaria por Teócrito, al igual que el paisaje que describe: «very artificiality and conventionality of the pastoral form, the generality of the setting, the lack of highly specific characterization of the actors allow for and even promote the multivalent reference».

asienta como parte de la literatura hasta la intervención de Virgilio en el siglo I a. C. De hecho, para Teócrito esta expresión recordaba al campo en su propia materialidad, caracterizado por una naturaleza apabullante y por olores heterogéneos: «For us “bucolic” has the romantic associations conferred upon it by centuries of literary tradition. “Bucolic” is itself a literary word in our vocabulary. But for Theocritus, who stands at the beginning of that tradition, the word evokes still the toil of the countryman and the smell of his beasts» (Segal 1974: 133). Además, en la poesía bucólica de Teócrito los protagonistas no siempre son pastores. En ocasiones aparecen vaqueros, segadores o cabreros como personajes principales, lo que implica una rudeza superior a la modosidad sofisticada de los pastores virgilianos.<sup>6</sup> Por lo tanto, pese a que su significado en la actualidad es idéntico, es preciso diferenciarlo en sus orígenes: «their semantic identity appears the rest on an etymological foundation: *bucolic* is probably derived from the Greek word for cowherd, and *pastoral* comes from the Latin word for herdsman or shepherd» (Halperin 1983: 8). Virgilio propicia una profesionalización de la poesía bucólica, que debe ser entendida como una continuación de la herencia que inicia Teócrito:<sup>7</sup> en sus diez *Bucólicas*, aparecen únicamente pastores, quedando excluidos los demás personajes del campo que sí convivían en los *Idilios* del escritor de Siracusa.

Una de las tareas más complicadas de la literatura pastoril es proponer una definición que delimite cronológicamente una misma concepción literaria presente desde la Antigüedad clásica hasta las obras más recientes.<sup>8</sup> Ante lo inabarcable de tal proyecto, Cristóbal López (1980: 6) propone: «La más amplia definición que podríamos dar de la temática bucólica sería ésta: cosas de pastores». Sin embargo, incluso esta sencilla definición, que parece englobar todas las posibilidades pastoriles, es insuficiente, pues únicamente sirve para delimitar la materia pastoral hasta el Romanticismo. Cuando se habla de literatura bucólica o pastoril, se piensa de forma convencional en un paisaje ameno, que encuadra el marco de una acción protagonizada por pastores y pastoras, quienes, en un ambiente idílico propicio a la ociosidad,

---

<sup>6</sup> Véanse como ejemplos el *Idilio V* (Teócrito *Id. V*), en el que el cabrero Comatas compite contra el pastor Lacón en la modalidad del canto amebeo; el *Idilio X* (Teócrito *Id. X*), protagonizado por los segadores Milón y Buceo; o el *Idilio XX* (Teócrito *Id. XX*), en el que el joven vaquero rechazado por Eunica, lejos de resignarse, se consuela pensando en otras pretendientes.

<sup>7</sup> Dorangeon (1974: 25) corrobora esta idea: «Le pastoraliste [...] est prisonnier d'un réseau de thèmes et de motifs qu'il se doit de réutiliser». Por lo tanto, parece que lo pastoral debe asimilar la amalgama de motivos bucólicos y dotarlos de cierta unidad compositiva.

<sup>8</sup> José Manuel Trabado (2001: 104) cree que la inexistencia de una preceptiva literaria (una poética) que aborde el tema pastoril 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». Sin embargo, cabe añadir que, aunque existiese una poética clásica, solamente serviría para definir uno de los tres tipos de pastoral, como se verá a continuación.

se entretienen cantando poemas amorosos al compás de rústicos instrumentos. No obstante, esta visión clásica excluye a la pastoral moderna, nacida al amparo del movimiento romántico y de la Revolución Industrial. Gifford (1999: 1-12) y Garrard (2004: 33-58) coinciden en que la literatura pastoral vive tres diferentes estadios: el primero, representado por la herencia grecolatina, que perdura de forma aproximada hasta el siglo XVIII; el segundo momento, con el Romanticismo, bajo el amparo de la Revolución Industrial y las oposiciones entre el campo y la ciudad; por último, el tercer tipo se desplaza a Norteamérica y consiste en una idealización peyorativa de la vida rural, pues hasta este momento solo se habían escrito cosas positivas del campo, pero jamás se había indagado en el trabajo y los esfuerzos que se sufren en él.<sup>9</sup> Esta desviación del género pastoril prototípico conlleva un problema de definición evidente, pues resulta imposible encontrar palabras que comprendan el conjunto de las pastorales existentes. De hecho, Walker (1987: 1) habla de la pastoral como un género en extensión: «The body of literature called “pastoral” is quite extensive; indeed, it is increasing all the time due to the recent labors of scholars and critics». Y sugiere establecer diferencias entre el género y sus convenciones literarias, aunque reconoce que no siempre es fácil.<sup>10</sup>

Pese a esto, para la realización de este estudio interesa sobre todo detenerse en esa pastoral primigenia y fértil, encarnada por los pastores grecolatinos, cuya presencia en un marco bucólico y agradable seguirá vigente en la literatura europea hasta el final del Barroco. Halperin (1983: 70-71) propone una definición en cuatro puntos, que intenta comprender todas las posibilidades de la literatura pastoral:

1. Pastoral is the name commonly given to literature about or pertaining to herdsmen and their activities in a country setting; these activities are conventionally assumed to be three in number: caring for the animals under their charge, singing or playing musical instruments, and making love.
2. Pastoral achieves significance by oppositions, by the set of contrasts, express or implied, which the values embodied in its world create with other ways of life. The most traditional contrast is between the little world of natural simplicity and the great world of civilization, power, statecraft, ordered society, established codes of behavior, and artifice in general.
3. A different kind of contrast equally intimate to pastoral's manner of representation is that between a confused or conflict-ridden reality and the artistic depiction of it as comprehensible,

---

<sup>9</sup> A estos tres tipos de pastoral, Gifford añade dos más: la antipastoral y la pospastoral. El primero consiste en la oposición tajante a la pastoral grecolatina (Gifford 1999: 116-144). Desaparecen los tópicos idílicos y surgen otros, como el *locus eremus*. Por otro lado, la pospastoral consiste en romper el círculo de la idealización pastoral: «broken out of the circle of idealisation and its corrective, a literature that might be characterised as “post-pastoral”, not in its chronology but in its conceptions» (Gifford 1999: 145). De esta manera, cualquier espacio en el que se desarrolle una acción podría ser visto desde una perspectiva pospastoral.

<sup>10</sup> Cita a Empson (1968: 253-254), quien propone una lectura pastoril en *Alicia en el país de las maravillas*. También cabría recordar las palabras de Marinelli (1971: 4), quien indica que en el año 1800 Wordsworth poseía una conciencia evolutiva de la pastoral, que se puede ver representada en su poema «Michael. A Pastoral Poem». Igualmente, Halperin (1983: 37) indica ese cambio de mentalidad que implica una evolución en la pastoral: «That year saw the publication of Friedrich Schiller's final version of his essays on naive and sentimental poets (in the second volume of his *Kleinere prosaische Schriften*), essays which laid the foundation for all recent thinking about pastoral».

meaningful, or harmonious. 4. A work which satisfies the requirements of any two of the three preceding points has fulfilled the necessary and sufficient conditions of pastoral.

La pastoral clásica está íntimamente vinculada al punto primero y, en cierta medida, al segundo.<sup>11</sup> Su objeto de estudio son los pastores, quienes habitan en un espacio idílico y agradable, que posibilita el canto amoroso. La presencia de un espacio campestre, representado de forma tópica por un arroyo o una fuente de la que fluye y mana libre el agua, la acogedora sombra de un árbol o la suave brisa del viento, favorece y justifica las acciones de los pastores: la pastoral clásica no se regodea en los trabajos campestres, sino en el goce y disfrute sensorial del campo, cuyo marco ideal propicia el canto amoroso de los pastores. Con respecto al tópico del *locus amoenus* en relación con la literatura pastoril, es interesante rescatar las palabras de Curtius (1995: 269):

Escribir poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente, será en la época helenística un motivo poético. Para escribir de este modo hace falta un marco sociológico, esto es, un oficio que exija la vida al aire libre o en el campo, lejos de la ciudad. El poeta debe tener tiempo y ocasión para escribir; debe poseer también un instrumento musical primitivo. Todo esto lo tienen los pastores, que disfrutan del ocio en abundancia; su dios protector es Pan, el genio de los rebaños, el inventor de la flauta pastoril de siete cañas.

De esta primera aproximación resulta importante destacar dos asuntos: la bucólica clásica está protagonizada por pastores, y su campo de acción es un lugar ideal y propicio al canto. Sobre esta cuestión se desgajan algunos motivos vinculados a la acción de los pastores. En primer lugar, cabe destacar la ociosidad. La escuela epicúrea predica una concepción de la vida en la que la consecución del placer supone un bien supremo. Los pastores clásicos son unos claros representantes del hedonismo epicúreo: no se preocupan por sus labores agrícolas, sino que se dedican a disfrutar de las oportunidades que les ofrece el campo y a gozar de los bienes que les son brindados por la madre naturaleza.<sup>12</sup> En el campo el ser humano puede

---

<sup>11</sup> En la siguiente explicación me centraré sobre todo en el primer punto, pues resulta el más importante para entender la pastoral clásica. Con respecto a los contrastes que se citan en el punto segundo, destaca el enfrentamiento entre el pastor despechado y la zagala que lo rechaza; pero, sobre todo, sobresale la oposición campo / ciudad. Con respecto a este asunto, Cristóbal López (1998: 247) dice: «Una tradición [el género bucólico] que había tenido su primer tiempo en época helenística, allá cuando las ciudades se hicieron macrociudades, y la naturaleza salvaje, el campo, el bosque, se quedó lejos, al otro lado de muros y suburbios, dominio exclusivo de rústicas minorías». Además, en relación con esta idea, Rosenmeyer (1973: 214-215) propone la aparición del sentimiento de nostalgia y el auge del tópico de la Edad de Oro: «The contrasting of country and city has a close parallel in what is conveniently termed Golden Age nostalgia [...] Golden Age nostalgia exists long before Theocritus. It is, in essence, an aristocratic scheme contrived when new political and social developments threatened to destroy the influence of the noble lords, and caused them to look back with longing to a remembered glory. In classical Greek literature, it is always directed to the past».

<sup>12</sup> Sobre esta idea del ocio puede apreciarse una de las diferencias entre las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio, subrayada por Vidal (1990: 241): «Es un pensamiento original de Virgilio en la forma y en el fondo, que encierra dentro de sí el tránsito de la moral del *otium* a la ética del *labor*, de las estética de las *Bucólicas* al sentido moralista de las *Geórgicas*». Mientras que en las *Bucólicas* solo interesa plasmar la vida de los pastores, las *Geórgicas* buscan acercarse a las labores agrícolas.

disfrutar de un prudente banquete o de un buen refrigerio.<sup>13</sup> Además, hay que resaltar la importancia del canto, el máximo desencadenante del placer que en ocasiones es capaz de paliar el sufrimiento del pastor despechado. Según Ramajo (2011: 15), el canto no solo permite el goce sensorial del hombre, sino que su armonía celestial se imbrica con el conjunto de la naturaleza: «La música es el símbolo de la unidad cósmica. La música brota habitualmente del canto o del tañido de los instrumentos, pero no se queda confinada al hombre sino que embarga a toda la naturaleza». Por lo tanto, el canto se convierte en el desencadenante del placer absoluto, que busca alcanzar un estado de *hesykhía*; esto es, una unión mística con las divinidades y con la creación. En palabras de Edquist (1975: 19), el objetivo del canto pastoril es la búsqueda del *otium* y la consecución de la hesiquía: «movement towards peace, harmony, and spiritual and intellectual fulfilment which provides the overriding impetus in pastoral».<sup>14</sup>

Otro motivo pastoral muy vinculado al anterior es el de la libertad. La bucólica se asocia con la filosofía helenística en cuanto a que la libertad humana supone uno de los mayores estadios de plenitud del hombre. Cada ser humano es un ente autónomo capaz de ejecutar sus propias decisiones. Sobre este aspecto, Rosenmeyer (1973: 98) añade: «In this all Hellenistic philosophies concurred; the social status of a man is less significant than the quality of his character and of his conduct. Whether king or slave, it is up to the individual to prove that he is a human being whose choices are not limited except by what is beyond his control». La literatura pastoril promueve una equiparación ficcionalizada de una sociedad habitada por pastores: «The herdsman of literature, then, is thought of as free» (Rosenmeyer 1973: 99).<sup>15</sup>

Más asuntos que caracterizan el género de la pastoral son el de la ficción verosímil y el de la imitación ficcionalizada, que, como se verá, no es lo mismo. El mundo pastoril es un compendio de situaciones y escenas que, en mayor o menor medida, se alejan de la realidad

---

<sup>13</sup> Véanse por ejemplo las palabras de Tíro en la primera *Bucólica* de Virgilio (I, vv. 151-153): «Y cenaremos bien, que estoy copioso / de maduras manzanas, de castañas / enjertas y de queso muy sabroso».

<sup>14</sup> Para un análisis más completo del ocio en la literatura pastoril, véase Rosenmeyer (1973: 65-97). López Estrada (1967: 149) cita el ocio como uno de los temas definitorios de la pastoral: «El ocio es propio del oficio del pastor, para que así tenga tiempo libre en que emplearse».

<sup>15</sup> Uno de los mejores ejemplos sobre este aspecto puede encontrarse en el *Quijote*: don Quijote, tras caer derrotado en su enfrentamiento contra el caballero de la Blanca Luna, se ve en la tesitura de volver a su aldea y abandonar el oficio de caballero andante. Durante el camino de vuelta, le propone a Sancho la posibilidad de convertirse en pastores (Cervantes 2004: 1283-1284, II, LXXVII). Cuando yace en su lecho a punto de morir, reivindica su derecho a la libertad individual, pues solo esta posibilita el reconocimiento de uno mismo, muy vinculada al carácter pastoril (aquí se encuentra una de las imágenes más impactantes del *Quijote*, ese *yo sé quién soy*, que el ahora Alonso Quijano —y no don Quijote— proclama): «Callad, hijas —les respondió don Quijote—, que yo sé bien lo que me cumple. Llevadme al lecho, que me parece que no estoy muy bueno, y tened por cierto que, ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra» (Cervantes 2004: 1328, II, LXXIII). Por lo tanto, hasta en una narración tan compleja como la del *Quijote*, el motivo de la libertad aparece, entre otros asuntos, vinculado a la materia pastoril.

convencional. Payne (2007: 1) ha querido ver en los *Idilios* de Teócrito la primera muestra de ficción en la literatura occidental:

I mean a complex of elements that embraces the physical characteristics of the places the herdsmen inhabit, their nature and behavior as fictional characters, and the positioning of them and their fictional world in relation to the reality of the reader. In each of these areas the bucolic poems manifest themselves as neither making present the world of myth, nor offering an imitation of life. Their world is the first fully fictional world in Western literature.

Sin embargo, parece necesario ser precavidos con respecto a estas generalizaciones: Payne argumenta que Aristóteles no menciona al género pastoril en su *Poética*, lo cual es cierto; no obstante, si se toma la fecha del siglo III a. C. como el nacimiento de la pastoral, resultaría imposible que el filósofo pudiese aludir a este nuevo género, pues aún no existía. Es cierto que Horacio en su *Ars poética* tampoco menciona la literatura pastoril, pero esto no implica que este género se desentienda de la tradición imitativa que predomina en Occidente hasta el Romanticismo. Aristóteles (1447a, 14-16) comienza su poética recordando cómo funciona la literatura: «Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones». Es decir, el filósofo define el conjunto de la literatura a través del artificio de la *imitatio* de modelos, por lo que resultaría extraño que la pastoral no se adecuase a estas ideas. Por lo tanto, podría resultar arriesgado afirmar que Teócrito pueda ser el padre de la literatura ficcional cuando todavía pertenece a una cultura imitativa.<sup>16</sup> Además, no hay que olvidar que los pastores existen: son personas reales que pasan por el tamiz de la ficción en la literatura pastoril. En este aspecto, Payne (2007: 17) formula también una afirmación conflictiva: «the bucolic characters, as I have suggested, cannot easily be understood as imitations of anything outside the bucolic poems themselves, they are frequently imitations of one another [...] I suggest that a defining characteristic of the herdsmen is that they take other imagined herdsmen as models for their own self-invention». Según él, los pastores no pueden entenderse como imitaciones de nada ajeno al campo de los poemas bucólicos; pero lo cierto es que cabría proponer la existencia de una imitación ficcionalizada de la realidad: Teócrito imita a pastores reales que él mismo podía ver y conocer. Una vez asimila la realidad, la moldea a su antojo y establece unos límites muy estrechos con la ficción a través de personajes, situaciones, metáforas, símbolos e hipérboles.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre este aspecto son interesantes las palabras de Elslande (1999: 13), quien, de forma metafórica, define la pastoral como *un jeu*, con un espacio propio y situaciones especiales, pero siempre dentro de un campo imitativo situado al límite de un mundo imaginario: «Les situations qu'elle développe, les personnages qui l'animent, le ton qu'elle adopte, tout en elle paraît relever d'un monde à part, situé aux confins de l'imaginaire. Un monde que les textes, d'ailleurs, présentent comme étant isolé du reste de la terre par une clôture géographique plus ou moins stricte».

<sup>17</sup> Véase Kegel-Brinkgreve (1990: 37-42) sobre la dicotomía realidad / ficción en la materia pastoril.

Sobre esta idea, cabe recordar la propuesta de Lelli (2017: 35-36), que todavía va más allá. Dice que Teócrito no quiso crear una ficción pastoral que fuese realista, sino que trató de plasmar de forma fidedigna la imitación oral del canto pastoril:

la mia idea è che Teocrito, con i suoi carmi bucolici (che, va sempre tenuto presente, non sono la sua unica produzione letteraria, né quella quantitativamente maggiore), abbia voluto coraggiosamente transferire in un orizzonte letterario la realtà della tradizione orale di canto pastorale che conosceva benissimo dal suo ambiente siciliano. Non vole cioè «creare» una *fiction* pastorale che fosse *realistica*, ma tentò di portare all'attenzione del pubblico *anche* letterario (soprattutto quello raffinato dei circoli letterati prima e della corte alessandrina poi) una tradizione poetica senz'altro inveterata, con tutti i suoi contenuti referenziali alla società, alla religiosità, alla cultura del mondo agropastorale.<sup>18</sup>

Dado que aspiro solo a una presentación sucinta del género, uno de los últimos aspectos que merecen ser comentados con respecto a él es el del amor, tema capital en la materia pastoril. Normalmente, los pastores clásicos purgan sus cuitas amorosas a través del canto, en un ejercicio de catarsis que purifica su desdichado corazón. López Estrada (1967: 136), en su estudio sobre los temas de la pastoral antigua, afirma que el tema preponderante es «la expresión del amor y la percepción literaria de la naturaleza». Precisamente, parece que, si no existiera una naturaleza óptima para el canto, la exteriorización del sentimiento amoroso sería inviable.<sup>19</sup> En esa naturaleza conviven pastores y zagalas, pero también criaturas animales y vegetales que acompañan la situación y se hacen eco del sentimiento amoroso. La función de los animales en la literatura pastoril la explica Rosenmeyer (1973: 134):

The animals are the instrumentalists; without their voices the *locus amoenus* might easily become still and barren. Especially at moments of grief, the animal chorus furnishes both the corroboration and the consolation. Even in situations where their active response is not required, as when two herdsman engage in a singing match, they are welcome as listeners.

Por lo tanto, parece que los animales son observadores necesarios para que el pastor pueda desarrollar su canto amoroso. Sobre esta idea, también resulta relevante establecer una diferencia entre los pastores y las pastoras. El género pastoril posee una concepción puramente masculina, y la figura de la zagala queda reducida a ciertos arquetipos ajenos a la óptica del

---

<sup>18</sup> Es necesario recordar que Lelli vincula el nacimiento de la literatura pastoral únicamente al folclore, por lo que resulta obvio que defienda esta postura tan realista. Pienso que, pese al riesgo que conlleva toda generalización, la pastoral podría entenderse como imitación de una realidad ficcionalizada desde el punto de vista del autor, que, con el paso del tiempo, fue evolucionando hasta convertirse en, directamente, imitación de una literatura anterior.

<sup>19</sup> Esta idea la desarrolla Bakhtín (1986: 225), quien considera los motivos temáticos dentro de un *cronotopo idílico*, cuyo tiempo está integrado en la naturaleza y es cíclico: «This finds expression predominantly in the special relationship that time has to space in the idyll: an organic fastening down, a grafting of life and its events to a place, to a familiar territory with all its nooks and crannies, its familiar mountains, valleys, fields, rivers and forest, and one's own home». Schnabel (1996: 4) explica la idea bakhtiniana: «En este cronotopo, Bajtín distingue tres tipos: el amoroso [...] el del laboreo agrícola y el familiar. Las características de este modelo idílico son: unidad de lugar (el espacio idílico es un microuniverso autosuficiente), sublimación de la cotidianidad (a pesar de la presencia de la naturaleza, el amor, la procreación y la muerte), y el uso de un lenguaje común para acontecimientos naturales y sociales».

hombre. Cabría proponer una diferencia actancial cercana a los postulados que Greimas (1971: 263-293) toma de la terminología de Tesnière. El actante en la literatura pastoril siempre será el pastor masculino, que se sirve de adyuvantes (cualquier elemento de la naturaleza: el río al que le canta las penas, los animales, otros pastores...) para intentar vencer a un oponente (en este caso, no la pastora, sino el desdén que esta ejerce o un pastor rival). Volviendo a Rosenmeyer (1973: 104), resulta inadmisibles proponer cualquier tipo de democratización en el ambiente pastoral clásico, cuyo protagonista siempre será el pastor varón:

The democracy of the green cabinet differs considerably from the democracy of the romantic forest, especially as formulated by Walt Withman, in which even the least significant elements have equal rights, and all values are thereby homogenized or thrown over. [...] The pastoral does not level or merge or subsume; one of its virtues is the clarity of its vision. True to the paratactic mode of its psychology and its formal organization, it keeps its grouping of the animate beings in the bower sharply articulated. Each creature contributes its own special powers.

Pese a que los personajes sean modelos tipificados, resulta interesante acercarse al papel de la pastora en este género clásico, una vez comentadas las posibilidades de los pastores y los animales. Como se ha adelantado, la zagala es, más bien, un personaje pasivo, secundario, que no siempre debe aparecer en escena pese a que el canto del pastor se dirija a ella. En palabras de Poggioli (1975: 16): «the pastoral is a private, masculine world, where woman is not a person but a sexual archetype, the eternal Eve». El pastor masculino canta sus desdichas amorosas a una mujer ingrata, que no suele corresponder a su amor. Se produce un alejamiento considerable entre pastor y zagala, que bien prefiere contentarse con un pastor rival o bien prefiere ignorar de forma cruel las peticiones del amado.<sup>20</sup> En cierta medida, podría pensarse en una divinización de la mujer amada, que se vuelve inaccesible al pastor-poeta que canta y sufre por ella.<sup>21</sup> Independientemente, el papel de la mujer es el de un personaje impasible, que no participa de

---

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, las *Bucólicas* VIII y X. En la primera de ellas, Damón canta la traición de Nise, que ha elegido al pastor Mopso en lugar de a él: «Procede ya, lucero, ante el sol bello, / en tanto que de Nise fementida, / por vil amor trocado, me querello / y notifico al cielo mi herida [...] Casó Nise con Mopso —¿qué mistura / no templará el amor? (Virgilio *Buc.* VIII, vv. 33-36, 49-50). En la bucólica X la voz poética le pide a la naturaleza que se compadezca de ella para cantar las desdichas amorosas de su amigo, el poeta Cornelio Galo, quien había sido rechazado por Licoris (Virgilio *Buc.* X). Cabe destacar la existencia auténtica de este individuo, amigo de Virgilio en la vida real. Es frecuente que en la literatura pastoril ciertos personajes camuflen una experiencia biográfica real. Sobre esta idea metaliteraria, puede verse Hutcheon (1980: 1-7). En la literatura española, Mateo Mateo (1991b y 1993) intenta encontrar el correlato real de los pastores en distintos poemas de escritores renacentistas.

<sup>21</sup> Elslande (1999: 107) defiende una doble lectura de la materia amorosa pastoril; esto es, la sensibilidad libertina del pastor puede ser leída en clave alegórica, espiritual, que encierra una idea de devoción religiosa: «La panoplie des bergers répond effectivement à la sensibilité libertine comme à la sensibilité dévote [...] De même, le décor arcadien recrée la nature vierge chère aux libertins mais prend en même temps l'allure du paradis terrestre; il répond au désir d'évoluer dans un lieu dédié au plaisir et à la volupté des sens alors même qu'il exprime la nostalgie de l'innocence perdue [...] En Arcadie, l'Age d'Or libertin a la même allure que la naturalité édénique. L'ambiguïté des motifs définissant le jeu auquel se livrent les personnages de la pastorale en fait ainsi une activité insaisissable, qui rejoue, dans la fiction, les pratiques ambivalentes des libertins *rangés*».

forma activa en la acción: el tema amoroso la concierne, pero ella no toma parte en él más allá de ser el objeto de las cuitas de su amante. Retomando la idea de Poggioli (1975: 53): «The pastoral hero treats woman as an object, even if a free and willing one. This possibility of the pastoral heroine emphasizes again that her dominant traits must be the naive candor and the charmin immaturity of youth». No obstante, esta situación será revocada en el Renacimiento. Mateo Mateo (1991a: 1148) señala que la novela pastoril provoca un cambio sustancial con respecto a la convención de la mujer; esto es, la aparición de la voz femenina: «La novela pastoril asignó a las pastoras un dinamismo casi semejante al del hombre, y tal vez por su influencia las églogas en la segunda mitad del siglo XVI participen en algunos casos de parecida equiparación de papeles». Como se verá con posterioridad, el Barroco —y muy especialmente Quevedo— romperá de forma definitiva con todas estas concepciones.

El último aspecto que merece una mención especial es el del estilo de la literatura pastoril. Siguiendo las ideas de Donato en sus comentarios a las obras de Virgilio, durante la Edad Media se popularizó un gráfico circular llamado la *rota Virgilii*, que muestra la teoría de los tres estilos, representados por las obras virgilianas: un estilo bajo o humilde para las *Bucólicas*, un estilo medio para las *Geórgicas* y un estilo elevado o sublime para la *Eneida*.<sup>22</sup> Azaustre y Casas (2015: 81) explican de forma sucinta en qué consiste el estilo de las *Bucólicas*: «El *genus humile* o estilo llano tiene por finalidad la enseñanza (*docere*); sus cualidades elocutivas fundamentales son la *puritas* y la *perspicuitas* sencillas, mientras que su *ornatus* está poco desarrollado —evita, de manera especial, los tropos—; en cuanto a la sintaxis, predomina el estilo suelto junto a escasos períodos de construcción simple». Por lo tanto, parece que, prácticamente desde su invención, el género pastoril está vinculado a un estilo sencillo y llano, acorde con los hechos que aborda. Pese a que el artificio retórico va *in crescendo* a lo largo del Renacimiento y del Barroco debido al petrarquismo, este tipo de literatura no se caracteriza por una abundancia de tropos y figuras retóricas.<sup>23</sup> Quizá el símbolo se convierte en el recurso más empleado, pero, tal y como se ha visto a lo largo de estas páginas, toda la convención bucólica es en sí misma un tropo, mediante convenciones paisajísticas idealizadas, situaciones hiperbólicas y cantos amorosos que rozan en ciertas ocasiones el patetismo. Tuve (1957: 109) sintetiza esta idea, definiendo el poema pastoril como una «continued figure».

---

<sup>22</sup> Véase Curtius (1995: 328). El decoro estilístico se debe adecuar a las situaciones de estas tres obras: «Esta secuencia biográfica de las obras virgilianas se interpretó en la Edad Media como una jerarquía fundada en motivos de orden interno, jerarquía de tres géneros poéticos, de tres tipos sociales (pastor, campesino, guerrero), de tres estilos; y la jerarquización llegó a extenderse a los árboles asociados con ellos (haya - árbol frutal - laurel y cedro), a los lugares correspondientes (prado - sembrado - castillo o ciudad), a los accesorios (cayado - arado - espada), a los animales (oveja - buey - caballo)».

<sup>23</sup> Sobre tales recursos, remito a Rosenmeyer (1973: 247-282).

En síntesis, he tratado de trazar una breve aproximación a la materia pastoril, con referencia a sus posibles orígenes y su contenido. Los problemas de delimitación y la amplitud de la misma hacen difícil ofrecer una definición que englobe todas las propuestas de la pastoral, y suponen un escollo a la hora de adentrarse en este género; sin embargo, cuando se alude a algún tipo concreto de literatura pastoril, se pueden entresacar algunas ideas generales que perduran a lo largo del tiempo y que dotan de unidad a la tradición. Kegel-Brinkgreve (1990: 141) condensó en muy pocas palabras una definición que aúna todas las posibilidades de la pastoral clásica:

The echoing woods, then, on the one hand may be associated with the mirroring character of bucolic poetry, and on the other with the unreality of the «rural pageant»; and the poet-herdsman has the Orphic power to charm nature, teaching the woods to answer his song, to make the gods again visible and to affirm the poetic existence of the impossible.

Resulta sugerente la idea de identificar este género mediante una imagen metafórica que muestre los ecos perdidos que resuenan entre un paisaje nemoroso, pues, como se ha apreciado, toda la pastoral es un tropo constante que oscila en la delgada línea entre la ficción y la realidad. En los apartados venideros estudiaré de forma breve las evoluciones que presenta la literatura pastoril clásica: desde los parajes clásicos grecorromanos hasta los bosques españoles, pasando por la renovación del género en la Italia renacentista.

## 2. 1. UN GÉNERO TRASHUMANTE: DE GRECIA A ROMA

Una de las cuestiones que más debate ha generado entre los estudiosos contemporáneos es si se debe considerar o no a Teócrito como padre del género bucólico. El acervo crítico coincide en que el escritor de Siracusa es el primero en forjar ciertos motivos puramente pastoriles que cristalizan a partir de las generaciones venideras; no obstante, algunos reconocen que Teócrito no tenía consciencia de que estaba escribiendo un género nuevo, por lo que no debería ser considerado como el artífice del género pastoril.<sup>24</sup> Por lo tanto, puede considerarse que hasta el siglo I a. C. no existe esa percepción de estar escribiendo en un género nuevo. Además, los *Idilios* de Teócrito están escritos en forma de hexámetros. Esta característica formal no es baladí, pues en la cultura griega la forma delimitaba la pertenencia de la literatura a uno u otro género: «El hexámetro forma parte del conjunto de códigos formales del género épico desde

---

<sup>24</sup> Para Brioso Sánchez (1998: 225), la conciencia de estar escribiendo en un género concreto es fundamental para atribuirse la condición de autor de dicho género, y, según él, Teócrito no tenía esta percepción: «Y esto ocurre claramente en el *Lamento por la muerte de Bión*, que la tradición ha atribuido a Mosco y cuya autoría no nos importa en realidad demasiado. Es un texto tardío dentro del Helenismo, incluso caracterizado por un tono manierista y epigonal. Su estribillo identifica a las llamadas “Musas de Sicilia” con las Musas inspiradoras de la bucólica y, lo que es aun más importante, el difunto Bión es proclamado poeta bucólico».

nuestros primeros testimonios y así lo seguirá siendo hasta el final de la antigüedad, tal como el no uso del hexámetro, sino de otros esquemas rítmicos, es una marca esencial de la poesía extraépica» (Brioso Sánchez 1998: 231).<sup>25</sup> Si Teócrito escribe sus *Idilios* en hexámetros, parece obvio que desconoce estar creando un género nuevo, pues, de haber sido así, habría adaptado el contenido a la forma.<sup>26</sup> Aristóteles (1459b, 31-37; 1460a, 1), en su *Poética*, delimita la función de los géneros literarios según la forma:

En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico [se refiere al hexámetro dactílico cataléctico] es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite palabras extraña y metáforas; pues también la imitación narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el yámbico y el tetrametro son ligeros y aptos, éste para la danza y aquél, para la acción.

Por lo tanto, Brioso Sánchez (1998: 232) llega a la conclusión de que el uso del hexámetro «debe significar algo muy simple: que para él no hay una diferencia radical entre unos textos y otros, entre los supuestamente “bucólicos” y los decidida y abiertamente “épicas”». Por lo tanto, más que padre, cabría considerar a Teócrito como padrastro o antecesor del género pastoril, sin el cual hubiese sido imposible su existencia posterior.<sup>27</sup>

Con respecto a las características pastorales de Teócrito, es importante destacar su heterogeneidad. El siracusano incluye elementos eclécticos para sus poemas pastoriles. En sus *Idilios* cabe todo:<sup>28</sup>

la ordenación y clasificación de los *Idilios* de Teócrito fue discutida; y así de los tenidos por auténticos pueden considerarse pastoriles los I, III, IV, V y VI; en el VII interviene un cabrero; el X es de segadores. El III y el XV son escenas de costumbres ciudadanas. El XII, XXIX y XXX son cantos amorosos. El XVIII es el *Epitalamio de Helena*. Los XVI y XVII son himnos a Hierón y Tolomeo. Los XI, XIII, XXII y XIV puede considerarse que participan en la epopeya y el espíritu de aventuras. El XXVIII es la epístola que acompaña el envío de una rueca. Y el XIV es una mezcla de canto amoroso y elogio político de Tolomeo. No puede darse, pues, mayor variedad (López Estrada 1967: 136).

La variedad en los poemas de Teócrito es uno de los rasgos prototípicos de su pastoral: está creando un género nuevo que le es totalmente ajeno y le cuesta dotar de unidad argumentativa a sus poemas. Sin embargo, hay que resaltar que es el primero en emplear y fijar

---

<sup>25</sup> Sobre el hexámetro griego en Teócrito, véase Fantuzzi (1995).

<sup>26</sup> Pese a esto, Fantuzzi y Hunter (2002: 182) proponen que Teócrito sí fue consciente de otorgar al metro épico un contenido bajo: «avere pochi e forse nessun precedente nel suo combinare contenuti agresti e metro epico».

<sup>27</sup> La disyuntiva de si considerar o no a Teócrito como primer poeta pastoril me parece semejante a la que se establece con Cervantes y la novela moderna. Posiblemente, ni Teócrito ni Cervantes eran conscientes de estar creando un género nuevo; de ahí algunas incoherencias que se establecen en sus relatos tal y como hoy los conocemos. Sin embargo, ello no impide reconocerles su mérito. Tanto es así que, de no ser por ellos, no estaríamos hablando del género pastoril dos siglos después ni de la novela realista.

<sup>28</sup> Sobre el origen del étimo *idilio*, López Estrada (1967: 135) y Cristóbal López (1980: 41), entre otros, coinciden en su procedencia: ‘cuadrado’, ‘pequeña escena’, ‘obrita’, cuyo significado haría alusión a las características formales del género, de carácter breve.

de cara a la posteridad ciertas convenciones pastorales hoy conocidas. Por ejemplo, el amor de los pastores, el canto en consonancia con la naturaleza y sus seres, y la ubicación en un ambiente rural e idealizado: «Theocritus is the first writer to employ a fully elaborated system of pastoral conventions to express the outlook or set of attitudes we regard as distinctively pastoral and that fusion, further consolidated by Virgil, would subsequently dominate an important part of European poetry» (Halperin 1983: 118).

Entre Teócrito y Virgilio hay un salto de dos siglos en los que la literatura pastoril sigue creciendo y afianzándose. Entre los diferentes escritores, descuellan Mosco de Siracusa y Bion de Esmirna, quienes continuaron asentando la materia pastoril en Occidente, a partir de la imitación del modelo precedente en sus composiciones: Teócrito.<sup>29</sup>

Ya en el siglo I a. C. aparece la consolidación definitiva de la poesía pastoril con las *Bucólicas* de Virgilio.<sup>30</sup> Como se ha explicado en páginas anteriores, podría considerarse al poeta mantuano como el padre moderno de la pastoral clásica tal y como se la conoce hoy en día. Virgilio realiza una tarea de delimitación y especificación. Profesionaliza un género a través de la repetición de convenciones que ya aparecían en los *Idilios* de Teócrito. Una de las diferencias principales entre ambos autores atañe a los protagonistas: la heterogeneidad teocritea (pastores, vaqueros, segadores, boyeros, cabreros, etc.) desaparece en las églogas de Virgilio. La literatura pastoril pasa a ser un género exclusivo de los pastores, que en un ambiente bucólico e idealizado cantan sus cuitas amorosas. Kegel-Brinkgreve (1990: 124) ratifica esta idea:

But the bucolic poem confines itself to a single theme: a monologue of a single herdsman, or a meeting of two or three on a pleasant spot in summer, talking and sometimes singing. And here we come to the point I want to make: Virgil limits himself still further by his exceptional close adherence to Theocritean patterns and data.

Virgilio se sirve de alguno de los motivos temáticos de Teócrito para otorgarle al género pastoril unas características propias y reconocibles.<sup>31</sup> También modifica o concretiza el espacio. El poeta mantuano enmarca el género pastoril en la bucólica Arcadia, cuyo dios protector, Pan, vela por el bienestar de las criaturas y los pastores. Rosenmeyer (1973: 232) reconoce esta diferencia: «One of the changes that Virgil wrought on the Greek pastoral came to be of great significance for the later European tradition. He replaced Theocritus' Sicily and Cos with

---

<sup>29</sup> Sobre el puente de doscientos años que se establece entre la poesía de Teócrito y Virgilio, véase Kegel-Brinkgreve (1990: 43-78). Además, cabe destacar la irrupción de la narrativa pastoril, con el primer relato en prosa protagonizado por pastores: los cuatro libros de *Dafnis y Cloe*, a cargo de Longo el Sofista (hacia el siglo II).

<sup>30</sup> Para una lectura en conjunto de las *Bucólicas* de Virgilio, véase Boyle (1975).

<sup>31</sup> Halperin (1983: 6) se refiere a Virgilio como un pivote sobre el cual orbitará toda la pastoral clásica: «The ancient tradition of bucolic poetry took a new turn with Virgil. His role was pivotal: it is possible —indeed it is imperative— to distinguish pre-Virgilian from post-Virgilian varieties of bucolic poetry».

Arcadia». La Sicilia de Teócrito no ofrecía ningún argumento original para el género pastoril, más allá de enmarcar el paisaje en el *locus amoenus*: «If Theocritus were not a native of Sicily, and if he had not lived part of his life in Cos, other regions might have lent their names to his designs just as well» (Rosenmeyer 1973: 232).<sup>32</sup> En cambio, la Arcadia virgiliana funciona como un universo creado a propósito para que en él convivan los pastores de acuerdo con su carácter sencillo y su idiosincrasia rural en oposición a la urbe:<sup>33</sup>

Vergil saw in the Myth of Arcady not just a pretty divertissement for disaffected urban sensibilities that were refined enough to appreciate it but rather an embodiment of certain distinctive moral ideals that he himself identified closely with the real countryside and its way of life: simplicity, contentment with the little, delight in natural beauty, old-fashioned homely piety, friendship and hospitality, devotion to poetry and to peace (Coleman 1975: 75).<sup>34</sup>

La diferencia principal entre el paisaje de Teócrito y de Virgilio es que, mientras el primero se imagina un paisaje idealizado a partir de las descripciones sicilianas, el segundo directamente crea un escenario mítico y vivificador, un microcosmos exclusivo de pastores.<sup>35</sup>

Estas serían las dos diferencias fundamentales, a las que se podría añadir la estructuración cíclica de la obra pastoril como un todo conjunto y la preocupación formal por alcanzar una unidad argumentativa homogénea.<sup>36</sup> Pese a que el punto de partida de la pastoral nace con los *Idilios* de Teócrito, es preciso admitir, como hace López Estrada (1967: 149), que «las *Bucólicas* abren el camino para el prestigio universal de la poesía pastoril».

A partir de la pastoral virgiliana, numerosos imitadores intentarán superar el modelo del escritor mantuano. Entre los poemas más afamados de la cultura romana, destacan las églogas de Calpurnio Sículo (siglo I) y de Marco Aurelio Nemesiano Olimpio (siglo III).<sup>37</sup> También son importantes los comentarios de las obras virgilianas que realizan algunos gramáticos y tratadistas, como Marco Valerio Probo, Elio Donato o Macrobio Ambrosio Teodosio, muy especialmente de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> Segal (1975) trata las ideas principales del paisaje en los *Idilios* de Teócrito.

<sup>33</sup> Pérez-Sánchez (1984) ha querido vincular esta idea virgiliana con sus acontecimientos biográficos: las expropiaciones terrícolas en la región de Mantua indujeron a Virgilio a instalarse en Roma. Sin embargo, no se adapta a la vida en la urbe y, en un viaje meridional cerca de Nápoles, entra en contacto con la escuela epicúrea. Este sería el germen de las *Bucólicas* para Pérez-Sánchez: la preponderancia del campo con respecto a la ciudad, y la idealización del mismo gracias a su escaqueo napolitano y su adhesión al epicureísmo.

<sup>34</sup> Sobre esta idea del espacio vinculado a la etopeya de los pastores, véase Rosenmeyer (1972: 232-246).

<sup>35</sup> Kegel-Brinkgreve (1990: 125): «Notwithstanding the fact that Virgil follows Theocritus so carefully in the creation of his bucolic universe, a contrast is often felt to exist between the vivid and down-to-earth realism ascribed to the *Idylls* and the *Eclogues* which are judged to depict a dream-world, a refuge of harsh reality».

<sup>36</sup> Véase Walker (1987: 87-88), quien estudia la estructura de las diez *Bucólicas* virgilianas.

<sup>37</sup> Cristóbal López (1998: 250) sintetiza los grandes hitos y los autores más importantes de la bucólica romana.

<sup>38</sup> A propósito del influjo de la literatura pastoril en la Antigua Roma tras las *Bucólicas* de Virgilio, véase Kegel-Brinkgreve (1990: 151-189).

## 2. 2. LA RENOVACIÓN VERNÁCULA: LA ITALIA RENACENTISTA

Entre el fin del Imperio romano de Occidente y la aparición de los primeros prerrenacentistas italianos (Dante, Petrarca y Boccaccio) hay casi un milenio de diferencia. Durante la Edad Media la literatura pastoril, al igual que la mayoría de los géneros procedentes de la tradición grecolatina, sufrió un importante hiato. La pastoral carece de representantes relevantes y, más que escritores, afloran comentaristas de las obras de Virgilio y sus imitadores.<sup>39</sup> Principalmente, el género se ve contaminado en España por metros castizos y populares, lo que provocará una visión novedosa con respecto al influjo italianizante; esto es, en la península ibérica la tradición clásica se ve afectada por la influencia de formas autóctonas medievales, como la pastorela, la serranilla o el villancico: «Así los dos modos de expresión —la folclórica y la señorial— se entrelazaron para dar una estampa original a la sustancia y los recursos técnicos del género en España» (Finello 2004: 132).<sup>40</sup>

Los primeros atisbos de una recuperación genérica se vislumbran en el Prerrenacimiento italiano. En el siglo XIV, Dante, Petrarca y Boccaccio se encargan de retomar la tradición clásica de la literatura pastoril e intentan adaptarla a los nuevos tiempos.<sup>41</sup> Sin embargo, estos primeros autores todavía escribían en lengua latina, debido a la complejidad de adaptar las formas clásicas al romance: Dante escribió poemas bucólicos en forma de epístolas, y Petrarca y Boccaccio compusieron ciertos *carmina* que, en realidad, son las primeras muestras de una forma nueva: la estancia. A partir del siglo XV comienzan a aparecer los primeros poemas pastoriles en lengua italiana, pero el problema de importar el griego y el latín al vernáculo no tuvo fácil solución. Kegel-Brinkgreve (1990: 286) recuerda que Virgilio fue capaz de trastocar el uso del hexámetro y del dialecto dórico para definir el nuevo género pastoril en latín, y afirma que el objetivo de los renacentistas italianos consistía en realizar el mismo proceso de transducción:

it consisted of poems of mediocre length, written in hexameters, in which herdsmen were acting and speaking characters. This form could not easily be reproduced in a new and different literary context of the Italian fourteenth and fifteenth century. Rhyming verse of various kinds had replaced the antique quantitative metres [...] The lines may vary in length from seven to eleven syllables. And it is initially from the extant store of formal possibilities in each new language that the bucolic poems must be recreated.

---

<sup>39</sup> Sobre la literatura pastoril en la Edad Media, remito a Kegel-Brinkgreve (1990: 191-237).

<sup>40</sup> Curtius (1995: 270) corrobora este eclecticismo medieval: «El mundo pastoril es tan vasto como el caballeresco, y en las pastorelas medievales vinieron a confluír de hecho ambos mundos. En el mundo de los pastores “se enlazan” todos los mundos».

<sup>41</sup> Kegel-Brinkgreve (1990: 239-313) se refiere a este momento como «The bucolic revival», pero reconoce que el paso de las lenguas clásicas a las vernáculos será lento.

En la pastoral italiana renacentista se establece la estancia como forma favorita para la reproducción de la materia pastoril: una sucesión fija y ordenada de versos endecasílabos y heptasílabos. Es cierto que también aparecen otras como la octava rima, los tercetos, los endecasílabos con rima *al mezzo* o los endecasílabos sueltos. Nichols (1969: 367-393) añade otra dificultad para el trasvase de la herencia grecolatina al romance: la influencia estilística de Petrarca. Afirma que se rompe el decoro al enfrentarse el estilo humilde de la pastoral con la apabullante elocución petrarquista. La tradición clásica debe adaptarse a un nuevo estilo y a una forma métrica que ha variado: «And towards the end of the century Petrarchism has won» (Nichols 1969: 371).<sup>42</sup>

Hacia el siglo XV la pastoral vernácula se convierte en un género asentado en la península itálica. Kegel-Brinkgreve (1990: 287) destaca que la característica más curiosa de esta pastoral más moderna radica en la reutilización de los mitos paganos, una vez que el cristianismo ya está totalmente establecido en Occidente: «Perhaps the most conspicuous characteristic of this romance is the recreation of the pagan world picture. The woods are again peopled with fauns, nymphs, and dryads, and within this literary world the Olympic gods become again numinous beings». Se vuelve la vista hacia una tierra ubérrima e idealizada como lo es la Arcadia virgiliana, y se evocan los tipos y motivos de la mitología clásica.<sup>43</sup> Entre Pontano, Boiardo y Sannazaro, destaca sobremanera el autor de la *Arcadia* (1504). Esta narración pastoril se convertirá en el faro principal de la literatura bucólica, cuyas ideas serán imitadas hasta la saciedad en los siglos XVI y XVII en toda Europa. Sobre la popularidad de Sannazaro, interesa citar las palabras de Schnabel (1996: 14-15):

En el siglo XV comenzó en Italia la recuperación de Virgilio como poeta idílico y de las *Bucólicas* como textos auto-referenciales que incluyen, a su vez, una reflexión de la relación entre el intelectual y el poder [...] El texto representativo de esta transformación es la *Arcadia* de Sannazaro, publicada en el 1504, que ofrece una mezcla de lo idílico con lo elegíaco y una combinación de prosa y verso modelada en el *Ameto* de Boccaccio. Sannazaro, cuyo interés en la pastoril no se limitó a su época de juventud, recoge elementos de la tradición clásica que iba desde Teócrito hasta los contemporáneos italianos.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Se produce un cambio en el paradigma que influye en el desarrollo del género en lengua vernácula. Perella (1973: 14) habla del estilo de Petrarca de la siguiente manera: «tenera, delicata, placida, piena di venustà, piena di leggiadra». Nichols (1969: 371) justifica el estilo petrarquista en la pastoral debido a la nobleza de las personas del campo: «One of the reasons, then, why a refined and delicate style is appropriate for bucolic poetry is the fact that “noble persons are staying in the country”».

<sup>43</sup> Véase Walker (1987: 94-124) sobre los motivos virgilianos en la pastoral renacentista; principalmente, la profesionalización de los pastores, el amor y el espacio arcádico.

<sup>44</sup> Saccone (1974: 38) resume las principales influencias y características de la pastoral sannazariana; esto es, una hibridación del petrarquismo con la tradición clásica. A partir de este momento, todo el género imitará las ideas del autor de la *Arcadia*: «Il genere pastorale [...] posto [...] dal Sannazaro sotto il segno di Virgilio e Petrarca, s'è andato in lui con chiarezza e coscienza via via crescenti, sempre più avvicinandosi, e a tratti risolvendosi nel genere lirico».

La literatura pastoril ya está totalmente asentada en el género narrativo y no tardará en abrirse paso hacia el dramático. A finales del siglo XVI, y debido al influjo sannazariano, aparecen las primeras obras teatrales de carácter pastoril: el *Aminta* de Torquato Tasso o *Il pastor Fido* de Guarini.<sup>45</sup> En palabras de Kegel-Brinkgreve (1990: 363): «Drama must be the most spectacular sixteenth-century addition to the pastoral repertoire, but it is not the only one. The short (bucolic) poem is also further developed».<sup>46</sup> La pastoral se instaura definitivamente como un género ecléctico y aceptado por los autores del Renacimiento, que han conseguido trasladar las ideas grecolatinas al romance y que irradian sus características principales por toda Europa.

### 2. 3. LA LITERATURA PASTORIL EN ESPAÑA HASTA EL BARROCO

La herencia pastoril que recibe la península ibérica procede, en su mayor parte, del influjo italiano, muy especialmente de la *Arcadia* de Sannazaro. Los preceptos clásicos, combinados con la vertiente italianizante y petrarquista y algunos metros castizos, ofrecerán una simbiosis pastoril que se extenderá hasta el siglo XVII en territorio español.<sup>47</sup> Cristóbal López (1980: 97) reconoce en la *Arcadia* un manual de pastoralismo: «La novela alcanzó rápidamente gran difusión, y en España fue bien reconocida por todos los escritores bucólicos de nuestro Renacimiento y Barroco», pues tendrá su influencia en la narrativa pastoril española, representada por Jorge de Montemayor y la *Diana*, pero también en la poesía, cuyo máximo exponente en el XVI será Garcilaso de la Vega.<sup>48</sup>

El escritor toledano se convertirá en el principal adalid de una estética pastoril en España. Ejercerá su magisterio tanto en las composiciones en verso (Acuña, Cetina, Aldana, Padilla...) como en prosa (Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, e incluso Cervantes y

---

<sup>45</sup> En España una de las primeras muestras dramáticas protopastoriles puede observarse en las églogas teatrales de Juan del Encina, tal y como indica Pérez Priego (2002); sin embargo, hay que tener en cuenta que se trata de un modelo rústico de la pastorela medieval, y, como bien señala, será necesario esperar por las novedades del teatro italiano para la definitiva asimilación de la dramaturgia pastoril en España.

<sup>46</sup> Para una referencia heterogénea y variada del género pastoril en Italia durante los siglos XVI y XVII, véase el estudio de Perocco (2012), que recoge algunos trabajos pertenecientes a distintos ámbitos.

<sup>47</sup> López Bueno (2002: 9) ratifica que el género se dignifica en el siglo XVI en España gracias al magisterio de Garcilaso, pero recuerda la influencia del neoplatonismo y de Petrarca para la consecución del amor como tema central: «Las églogas de Garcilaso se situaban así en el proceso de dignificación del género desde los territorios de la poesía intimista y sentimentalizada, y por ende, casi naturalmente amorosa (al cabo, como reconocía Herrera en su comentario, aunque la materia de las églogas “es varia, parece que es más antigua la materia”). Materia amorosa ahora colmada de mayores expectativas en virtud del prisma neoplatónico que convirtió al inicialmente rústico y simple pastor en espejo de enamorados y sutil análisis del complicado universo de los sentimientos».

<sup>48</sup> Cristóbal López (1980: 99): «Tres son los poetas que poderosamente influyen en el toledano: Virgilio, Sannazaro y Petrarca. De cualquier manera, la influencia de Sannazaro y Petrarca no es, también, sino una influencia indirecta de Virgilio».

Lope).<sup>49</sup> La principal novedad con respecto al modelo italiano es que en España la literatura y los metros pastoriles se pueden llegar a fusionar con las formas autóctonas, lo que otorga cierta originalidad a la materia bucólica, que habitualmente se escribía en estancias, siguiendo los preceptos de la égloga. También cabe mencionar la dificultad estilística: el petrarquismo entra en lid con el estilo humilde virgiliano para la concepción de este género en el Renacimiento y el Barroco; sin embargo, la enorme influencia en Italia del poeta de Arezzo y de los pospetrarquistas implica que la pastoral se imbuya de su estilo elegante y sofisticado.<sup>50</sup> El petrarquismo vence, y la preceptiva de la *rota Virgilii* se quiebra en mil pedazos. A la naturaleza humilde de la bucólica ahora se le puede añadir un estilo elevado, que alcanza su grado máximo de complejidad con el conceptismo barroco. Además, conforme se instaura la literatura pastoril en la península ibérica, el género empieza a expandirse en busca de nuevas significaciones. Distintos subgéneros y temas literarios comienzan a servir de receptáculo para las églogas pastoriles. Destaca el desbordamiento de la materia amorosa, a través de la cual la poesía pastoril alcanza categorías religiosas,<sup>51</sup> fúnebres<sup>52</sup> e incluso encomiásticas.<sup>53</sup> Sobre la dispersión de la literatura pastoril hacia otros géneros, temas y estilos, resulta pertinente recordar las palabras de Cristóbal López (2002: 38), quien evoca el origen heterogéneo del género ya en la Antigüedad clásica: «La poesía pastoril es un género que nace en un momento tardío de la literatura griega, acoge elementos diversos de los géneros ya cultivados y tradicionales, independientemente de que también el folclore haya aportado algún ingrediente o esquema básico —como el del canto amebeo— para su creación». Todas estas innovaciones

---

<sup>49</sup> Sobre la influencia primordial de Garcilaso en los autores hispánicos, puede consultarse el artículo de Jesús Gómez (1993). También remito a Pérez-Abadín (2012: 173-227), quien explica el magisterio imitativo que ejerce Garcilaso en dos de sus poemas más conocidos: la *Ode ad florem Gnidi* y la égloga primera; y a Montero (2002), quien estudia la producción pastoril en ámbito hispano desde 1543.

<sup>50</sup> Gargano (2002: 65-66) menciona esta doble vertiente estilística: «Sannazaro actúa, a nivel de lenguaje poético, sobre un doble registro, el primero de los cuales remite al modelo bucólico cuatrocentista, senés y toscano [representado por el clasicismo y la sencillez de Virgilio], mientras el segundo llama en causa la presencia, más acentuada, de la lección petrarquista, del *Canzoniere* en particular».

<sup>51</sup> El cariz amoroso de la literatura pastoril permite que, en ocasiones, alcance un estadio religioso: «Lo pastoril se considera, en este sentido, como una materia perfectamente legítima para articular contenidos religiosos. Y no de otros argumentos debía tratar la verdadera poesía para los autores y tratadistas cristianos. La poyatura teórica no había que buscarla muy lejos. Se encontraba en la *República* de Platón. La auténtica poesía, para no ser fraudulenta, debía destinarse a cantar a los dioses o los hombres buenos. El paralelismo cristiano resulta evidente si se identifican con Dios y los santos» (Núñez Rivera 2002: 212).

<sup>52</sup> Infantes (2002) vincula la materia pastoril virgiliana con la elegíaca latina, representada por Ennio, Propertio y Tibulo. Además, menciona un poema de Góngora (*Poema a la muerte del duque de Medina Sidonia*) y otro de Lope de Vega (*Poema a la muerte de Juan Blas Castro*), en los que las designaciones de *égloga* y *elegía* se confunden.

<sup>53</sup> Inmaculada Osuna (2002) define la literatura pastoril como un «género de circunstancias», en el que cabe absolutamente todo. La distorsión del género provoca que la idea pastoril aparezca incluso en composiciones encomiásticas a personajes ilustres. Como ejemplo cita la égloga II de Garcilaso y la alabanza a la casa de Alba.

gozan de especial popularidad en la literatura barroca, caracterizada de forma casi hegemónica por su complejidad temática, diversidad formal y artificiosidad estilística.

Yolanda Novo (1998: 256) reconoce esta búsqueda de la originalidad del Barroco español hacia finales del siglo XVI:

en el último cuarto del siglo XVI y en el paso a los primeros años de la centuria siguiente, el bucolismo, a la sombra ya de los libros de pastores, impregnó otras muchas formas y clases poéticas, al calor de un neo-neoclasicismo avivado, entre otras razones, por el desgaste del *eros* petrarquista y también por la necesaria mirada a ficciones utópicas en las que depositar anhelos de regeneración ética y estética. En dicho pastorilismo, al que ya se había agregado la herencia petrarquista, neoplatónica y la del llamado «amor cortés», tuvieron cabida experimentaciones de gran difusión y arraigo.

Durante esta época predominan los romances pastoriles; Góngora y Lope de Vega son los máximos artífices en este campo.<sup>54</sup> Ambos autores buscan dignificar el género del romance a partir de elementos clásicos. Como norma general, Góngora quiebra el plano métrico y formal, introduciendo versos de menos de ocho sílabas o rimas consonantes; por su parte, Lope se aleja del tradicional decoro pastoril y trastoca el contenido del poema. Por ejemplo, en «El tronco de ovas vestido», su pastor tiene un comportamiento intempestivo, arrojando una piedra al nido de tórtolas, pues no soporta en su infelicidad el amor de los pájaros y destruye su hogar (vv. 17-36). Estos elementos, ajenos a la idealización pastoril, confieren cierta novedad al conjunto de poemas barrocos en este género. Además, Góngora retuerce al máximo la idea pastoril en su *Polifemo* y sus *Soledades*. Para algunos críticos como Jones (1966: 21), las *Soledades* representan «[a] serious pastoral poetry».<sup>55</sup> En el afán heterogéneo de la pastoral tampoco hay que olvidar el *Quijote*. La magna obra cervantina posee numerosas reminiscencias a la tradición pastoril, que evocan la importancia que Cervantes otorga a este género literario que tan bien conocía desde su *Galatea* (1585).<sup>56</sup> Las palabras de la sobrina de don Quijote, durante el famoso escrutinio de libros que realizan el cura y el barbero (I, VI), sirven para ejemplificar que este género todavía permanece en boga durante el siglo XVII:

bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás [se refiere a los libros pastoriles], porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza (Cervantes 2004: 91).

---

<sup>54</sup> Véanse, por ejemplo, los poemas «En un pastoral albergue» (Góngora 2015: 239-244), fechado en 1602; o «El lastimado Belardo» y «El tronco de ovas vestido» (Lope de Vega 2017: 165-171).

<sup>55</sup> Sin ánimo de debatir si la silva gongorina supone un poema pastoral, Dámaso Alonso (1961: 115) reconoce que este poema muestra «una sucesión de escenas pastoriles». Walker (1987: 199) corrobora esta idea, y añade que «the *Soledad Primera* is an epic amplification of pastoral themes». Parece que más que un poema pastoril, como proponía Jones, nos encontramos ante un poema desconcertante que aúna numerosos motivos pastoriles.

<sup>56</sup> A propósito de los pastores y de la idea pastoril en el *Quijote*, véase López Estrada (2005).

El irónico vaticinio de la futura conversión de don Quijote en pastor parece querer mostrar una progresiva desaparición del género, pese a que todavía permanezca vigente. Cervantes satiriza sobre una narrativa caballeresca imitada y casi al límite de su existencia. Podría haber hecho lo mismo con la pastoril, pero hay que recordar que él escribió una narración bucólica y que todavía guarda cierto respeto por el género, pese a que ya en el siglo XVII está casi en vías de extinción.

Este hecho provoca que la pastoral durante el XVII no haya sido tan estudiada, debido a que su gran florecimiento en España se produce durante el Renacimiento. El Barroco recibe la herencia de un género de controvertida clasificación y que camina hacia su agotamiento, pues se ha ido expandiendo y abriendo hacia otras categorías. Si a esto se le suma una complicada situación política y social, su difusión presenta numerosas dificultades durante la etapa barroca. La literatura pastoril es un género ameno y florido, que parece no casar muy bien con la decadencia de la España de los Austrias. Holloway (2017: 2) propone que la idealización renacentista platónica se ve abocada al fracaso durante el realismo aristotélico que caracteriza al Barroco: «This rupture has been understood not merely in the aesthetic terms that corresponde to the exhaustion of a form, but as the uncovering of a fissure revealing the pastoral mode's incompatibility with an encroaching sociocultural reality». La sociedad ha modificado su idiosincrasia, por lo que la literatura debe evolucionar.<sup>57</sup> De ahí que, como propone Beverley (1980: 93): «The *Soledades* present a progressive movement from the primitive Golden Age, Spring, towards the bleak violence and devastation of the contemporary Habsburg crisis».<sup>58</sup> Ruiz Pérez (2002: 419-420) señala uno de los motivos principales que provoca un cambio en la concepción de la literatura pastoril; es decir, la ruptura de la idea del pastor-poeta:

Uno de los factores de este proceso es el cambio en la noción misma del poeta, ligado a una crisis conceptual. Frente al modelo representado por el paradigma del pastor-poeta, cantor inspirado y desprovisto de artificio, en quien se unen con naturalidad sus sentimientos, su expresión y su entorno, se esboza una imagen del poeta como artífice [...] Si a ello le sumamos que en el contexto de principios del XVII la superación de lo natural e ideal se produce, además de por un incremento del artificio y lo sublime, por una atención a lo cotidiano y real, tendremos planteadas algunas de las claves ideológicas, estéticas y genéricas de las *Soledades*.

Sin embargo, no hay que olvidar que en el Barroco español siempre queda un reducto para la chanza y la risa. La situación sociohistórica provoca una evasión burlesca que también

---

<sup>57</sup> Ruiz Pérez (2002: 398) corrobora esta idea, aseverando que la evolución estética implica un avance en la concepción del género: «El alejamiento del idealismo bucólico de esta literatura progresivamente popularizada tiene un paralelo en el caso de las letras más cultas, marcadas por una estética del artificio, en cuyo marco la retórica erudita es la imagen de un mundo conceptual donde la naturaleza ha perdido completamente su prestigio renacentista, dando origen a una completa abstracción o a la expresión de una tensión conflictiva».

<sup>58</sup> Sobre esta idea, véanse también las aportaciones de Chemris (2008).

se ve representada en las composiciones de tema pastoril. Vossler (2000: 88) propone una doble visión del motivo de la soledad en la bucólica: «después que la idea de soledad llegó a ser más o menos ociosa, los españoles la trataron como si fuera un juguete, con el cual lo mismo la inteligencia que el corazón podían divertirse. De aquí que las soledades arcádicas y preciosistas fueran unas veces tratadas en broma o con afectada devoción o de los dos modos a la vez». Esto explicaría que aparezcan algunas situaciones cómicas o inesperadas en las composiciones pastoriles. Independientemente de ello, conviene tener presente la idea que recuerda Holloway (2017: 5):

the poetic Arcadia of the Hispanic Baroque emerges as a shifting space, robust in its fluidity, providing a forum for the interrogation of literary convention and dominant ideologies. This monograph demonstrates that aesthetic and ontological anxieties continue to find diverse expression within the contrived textual artifice of the bucolic space. Drawing upon more expansive definitions of the Hispanic literary Baroque, the study analyses the pastoral verse of representative poets of the period to demonstrate that they re-enter an Arcadia that has been defamiliarised but is nonetheless inexorably connected to the classical origins of the mode.

Pese a todo, el Barroco bebe indefectiblemente de la herencia clásica y renacentista. No hay que olvidar que se trata de una cultura que aún se rige por el artificio imitativo de obras y autores consagrados.

### 3. LA POESÍA PASTORIL DE FRANCISCO DE QUEVEDO

El propósito de este apartado es ofrecer una panorámica necesariamente breve sobre la presencia de la literatura pastoril en la obra poética de Quevedo; se trata de una mínima introducción antes de adentrarme en el estudio y comentario de sus 23 sonetos pastoriles, objetivo de este trabajo. La literatura pastoril de Quevedo se encuentra principalmente en su musa VII, *Euterpe*, la primera dentro de la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, publicada en 1670 por su sobrino, Pedro Aldrete, bajo el título de *Las tres musas últimas castellanas*. La materia pastoril de esta sección de su lírica ya se apunta desde la portada, pues la imagen y los paratextos anticipan al lector su contenido:

El lema «Dulciloquos calamos Euterpe flatibus urget» figura al frente de esta musa, representada por una mujer sentada sobre una roca, con una gaita en su regazo e instrumentos de viento de diversa especie exhibidos en la otra mano. Al fondo del grabado se aprecian pastores sobre entre el ganado con cayados (uno de ellos además tocando una flauta), una pastora también ayudada de cayado con una falda que cae sobre la hierba y, entre ellos, varias figuras de sátiros y faunos completando la escena. Debajo de esta estampa se añade la esencia de esta musa en versos elocuentes: «Toda passion Amorosa,/ Aunque es passion Entretiene,/ Mas no dura, sino tiene/ Mucho de gaita golosa:/ Su ejercicio es mi argumento/ i Senzilla de buen Aire,/ Canto de Amor con donaire/ Unidos Gusto i Tormento». El contenido pastoril aparece anunciado desde la primera lámina de la composición (Candelas 2007: 211).

Pese a que en esta ocasión la musa *Euterpe* se vincula con la materia bucólica, no siempre fue interpretada en el mismo sentido. *Euterpe* aparece en ciertas ocasiones concebida como una musa fúnebre,<sup>59</sup> mientras que *Talía* también se emplea en la época como la representante de la literatura pastoril.<sup>60</sup> Se puede apreciar cómo el oficio de las musas presenta divergencias interpretativas. Esta idea la sostiene Romero-Frías (1979: 12), quien, a pesar de las críticas de Jaime Salicio contra la edición de Aldrete, reconoce que «la polémica no deja de tener interés, ya que documenta la diversa interpretación, o la polisemia, que en el tiempo ofrecían las Musas». Independientemente de la etiqueta que se le otorgue, en la poesía quevediana *Euterpe* es sinónimo de lírica pastoril, mientras que el resto de las musas poseen significaciones diferentes.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Sobre este aspecto, cabe mencionar al epígono quevediano José Delitala, quien, intentando completar las tres últimas musas del *Parnaso* de Quevedo, ubica a la musa *Euterpe* al final de su obra *Cima del Monte Parnaso Español*, por representar la muerte la postrera línea de la vida. Acerca de esta edición sarda y de su polémica con respecto a *Las tres musas últimas castellanas* de Aldrete, véase Pedraza Jiménez y Prieto Santiago (1999: X-XII).

<sup>60</sup> Recuérdese el inicio del *Polifemo* gongorino: «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía» (Góngora 2010: 155, vv. 1-2); o los versos calderonianos en la loa a *Los tres mayores prodigios*: «que bucólica Talía / canta en mí rústicamente» (Calderón 2007: 992).

<sup>61</sup> En las «Previsiones al lector» de la primera parte de la poesía de Quevedo (1648), su editor, González de Salas, afirma: «Concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve musas diesen sus nombres» (Quevedo 1648: ¶1r-1v). Por lo tanto, parece que la etiqueta de *Euterpe* como musa pastoril se debe al mismo Quevedo. Si se desea profundizar en esta idea artística de las musas como

Sin embargo, el problema principal de la musa *Euterpe* es su eclecticismo.<sup>62</sup> En esta sección no se incluyen solamente poemas pastoriles, o que podrían ser considerados como tales, sino que también aparecen composiciones morales, fúnebres y satírico-burlescas, además de piezas teatrales. Esta incoherencia estructural se debe a que Pedro Aldrete se limitó a acumular y acopiar materiales sin revisarlos ni ordenarlos, a diferencia del mayor grado de intervención de González de Salas en *El Parnaso español* de 1648. El propio Aldrete lo admite en el «Prólogo al lector» de su edición de 1670:

he procurado se junten en este libro las [obras de Quevedo] que he podido conseguir, y que todas las poesías que comprehende se impriman en la mesma conformidad que las dejó, sin añadir ni quitar cosa alguna. Bien veo que les faltan muchos assumptos, y las [poesías] que los tienen están defectuosos y no tienen el lugar que les toca. La causa de esto ha sido no haber podido yo asistir a la corrección de la imprenta. Enmendarase en la segunda impresión que se hiciere (Quevedo 1670: ¶5r).

Pese a que el sobrino de Quevedo se escuda en los errores de impresión, las principales críticas que los estudiosos quevedianos achacan a la edición de Aldrete son las siguientes, según Pedraza Jiménez y Prieto Santiago (1999: XII): la inclusión de algunos poemas apócrifos; la estampa repetida de un mismo texto en el volumen; la reimpresión de poemas que ya habían aparecido en *El Parnaso* a veces en versiones distintas o con diferente orden; y el descuido en la impresión.<sup>63</sup> No obstante, también se produce, aunque en menor medida, el proceso inverso; es decir, composiciones pastoriles en otras musas que quizá deberían haberse insertado en esta sección de la poesía quevediana. A modo de ejemplo, cabe citar que algunos críticos han querido ver en la silva quevediana *Farmacutria o medicamentos enamorados* una égloga pastoril al estilo virgiliano,<sup>64</sup> mientras que otros aprecian que en *Canta sola a Lisi*, sección perteneciente a la musa IV, *Erato*, hay algunas composiciones con resonancias pastoriles, como pueden ser los idilios finales protagonizados por el pastor Fileno.<sup>65</sup>

---

recipientes temáticos, Julio Vélez (2007) estudia la macrotextualidad de las musas durante el Barroco en relación con la obra de Quevedo.

<sup>62</sup> Jaime Salicio, en el prólogo a la obra de José Delitala a la que ya he me referido, define esta musa como «una pepitoria y ginebrada» (Romero-Frías 1979: 12), debido a su heterogeneidad. Pese a que sus críticas contra la edición de Aldrete pueden parecer teñidas de un amargo recelo, en esta ocasión podría tener razón, pues *Euterpe* reúne composiciones que pertenecen al género teatral, pero también poemas cuya temática fluctúa entre lo satírico y lo fúnebre.

<sup>63</sup> Pedraza Jiménez y Prieto Santiago (1999: XXXIX-XL) ofrecen una lista de los poemas apócrifos, dudosos y duplicados que aparecen en *Las tres musas* de 1670. De 44 poemas problemáticos, 31 aparecen en la musa *Euterpe*, lo que evidencia la dificultad que entraña la edición de esta musa. Sobre este aspecto, también puede consultarse Pérez Cuenca (2000), quien pasa revista a los problemas ecdóticos que presentan *Las tres musas*, y el artículo de Alonso Veloso (2008: 298-319), en el que se actualiza la cuestión sobre la autoría en algunos poemas quevedianos.

<sup>64</sup> Este poema aparece en la musa VIII, *Calíope*. Para entender mejor esta idea y el poema, véanse Candelas (1996) y Pérez-Abadín (2007).

<sup>65</sup> Rey y Alonso Veloso (2013: XXVI): «Frente a la petrarquesca secuencia de sonetos, los idilios forman otra de carácter pastoril, en la que cabe destacar el tópico del epitafio que será leído por quienes se acerquen a la tumba de Fileno. Es decir, al final de *Canta sola a Lisi* parece prevalecer el legado griego y latino de la égloga funeral».

La heterogeneidad de la musa *Euterpe* reside en el plano del contenido, pero también en el plano formal. Los poemas que se agrupan en esta sección están escritos en diferentes formas estróficas. Así, a los siete poemas iniciales (cuatro sonetos, dos canciones y una redondilla) habría que sumar 61 sonetos (23 pastoriles y 38 amorosos), un poema en octavas reales, ocho canciones, una décima, tres redondillas, dieciocho romances, una endecha y un poema en tercetos; en total, 101 poemas, más cuatro entremeses ubicados al final de la musa. De todos estos poemas, resulta especialmente fiable el corpus de los 23 sonetos pastoriles, la única sección dentro de esta musa que parece contar con la revisión y ordenación del propio Quevedo, a juzgar por las palabras de la edición de Aldrete: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*» (Quevedo 1670: 11).<sup>66</sup> Además, es conocido que el propio Quevedo pudo haber organizado su poesía en torno a agrupaciones coherentes a lo largo de su vida. Así sucede con las silvas,<sup>67</sup> *Canta sola a Lisi, Heráclito cristiano* y, de forma más cercana a esta edición de 1670, los sonetos sacros de la musa *Urania*.<sup>68</sup>

Aparte de los sonetos pastoriles, resulta interesante acercarse a otros grupos de composiciones en los que descuella la materia bucólica. En *Euterpe* también aparece un romance pastoril, aquel que comienza «Mirando cómo Pisuerga»,<sup>69</sup> en el que el río vallisoletano se hace cómplice del dolor de Fabio ante la ausencia de Belisa. Asimismo, habría que añadir

---

<sup>66</sup> El título que encabeza la sección de esta musa evidencia una intencionalidad del propio escritor: «Los *sonetos pastoriles* son 23 composiciones con pretensión de configurar una pequeña colección específica» (Candelas 2007: 214).

<sup>67</sup> Sobre las agrupaciones de las silvas quevedianas, pueden verse Jauralde (1991), Candelas (1997) o Rey (2006), entre otros.

<sup>68</sup> A propósito de los sonetos sacros y de la musa *Urania*, consúltese la tesis de María Vallejo (2017). Crosby (1966: 113-114) afirma que la similitud entre los sonetos pastoriles y los sonetos sacros no evidencia la labor editorial de Aldrete, sino la de González de Salas, y propone que el sobrino de Quevedo únicamente se limitó a entregar a la imprenta unos papeles que se había encargado de ordenar González de Salas: «la sección que antecede a ésta [a los sonetos amorosos de la musa *Euterpe*], compuesta de veintitrés Sonetos Pastoriles, presenta características semejantes a las de los Sonetos Sacros [...] pues todos llevan largos epígrafes, en tres hay referencias a autores clásicos, y en otros tantos citas latinas de textos clásicos. Resulta evidente que ambas secciones, sonetos amorosos y pastoriles, fueron respectivamente objeto de un tratamiento previo muy distinto antes de ser editados: en los sonetos pastoriles se observa la atención y el cuidado que significan la confección meditada de epígrafes, las citas de textos clásicos —debidas a la erudición del editor— y el expurgo de composiciones apócrifas. El otro grupo delata, en cambio, los procedimientos de un editor poco preocupado y nada eficiente, que no sabe desechar un crecido número de poemas apócrifos y apenas redacta unos pocos de los extensos epígrafes que campean en otras secciones. La reiteración de un título como “Soneto amoroso” demuestra la falta de imaginación que suple una función mecánica, pues se reduce a convertir en título particular de cada poema el epígrafe general con que fueron antes agrupados y clasificados». Sin embargo, no hay evidencias acerca de este aspecto, y cabe ser cautos al respecto. Sobre las controversias editoriales de la poesía quevediana, son ilustrativas las palabras de Rey (1999: 23), quien defiende la actividad editorial del propio Quevedo: «En ausencia de otras pruebas, debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya. Si se acepta esta propuesta, hay que concluir que el diseño y contenido de *El Parnaso Español* son, fundamentalmente, obra de Quevedo [...] Con respecto a *Las tres musas últimas* puede adoptarse, como punto de partida, la misma hipótesis de trabajo».

<sup>69</sup> (Quevedo 1969, I: 622-623 [432]).

las endechas «Estaba Amarilis»,<sup>70</sup> pues, como se verá, están relacionadas con uno de los sonetos pastoriles que analizaré con posterioridad.

Un conjunto muy significativo por su acusado bucolismo es el de las silvas. Rey (2006: 272-273) identifica un corpus de 28 silvas quevedianas que el poeta madrileño, imitando a Estacio, quiso publicar de forma independiente. Dentro de esta forma métrica, cabría postular algunas silvas como bucólicas o pastoriles, debido al asunto que abordan o a los motivos que mencionan.<sup>71</sup> Entre ellas: «Esta que miras grande Roma agora» (silva 4),<sup>72</sup> «¡Qué de robos han visto del invierno» (silva 6),<sup>73</sup> «De tu peso vencido» (silva 13),<sup>74</sup> «Aquí la vez postrera» (silva 14),<sup>75</sup> «O sea que olvidado» (silva 16), «Oh tú, que, inadvertido, peregrinas» (silva 17),<sup>76</sup> «Oh, Floris, quién pudiera» (silva 18), «Tú, blasón de los bosques» (silva 19), «Este de los demás sitios Narciso» (silva 20), «¡Qué alegre que recibes» (silva 26) y «Al tronco y a la fuente» (silva 27).<sup>77</sup> Es decir, dentro de un corpus general de 28 silvas, habría alrededor de una decena que podrían ser consideradas pastoriles, bien por los motivos que enmarcan las obras en un paisaje bucólico —el arroyo, la fuente, el ruiseñor que canta, la figura de Orfeo, la vid y el olmo, el árbol y el fruto, la apacible montaña, etc.—, bien por un contenido más cercano a este subgénero, como el sufrimiento del pastor por el desdén de la amada, cuyo marco natural se hace eco de sus desdichas.

Otras composiciones en las que puede aparecer el componente pastoril son los romances. Cabría identificar un reducido número de romances dispersos por toda la poesía quevediana que, si bien no son el paradigma prototípico de la literatura pastoril, representan en buena medida este subgénero. En la musa *Erato* hay dos: «Después que te conocí»<sup>78</sup> y «A ser sol al mismo sol».<sup>79</sup> En ellos, la voz poética se hace eco de los elementos de la naturaleza para hiperbolizar la belleza de su amada. La musa *Talía* presenta una materia pastoril jocosa y satirizada. Si bien es cierto que en ocasiones se usa a modo de ejemplo para denigrar el bullicio

---

<sup>70</sup> (Quevedo 1969, I: 623-626 [433]).

<sup>71</sup> Cito los poemas por la edición de Bleuca (1969) pero respeto la clasificación de las silvas que propone Rey (2006). Con respecto a un panorama general de las silvas bucólicas, véase el estudio de Pérez-Abadín (2004). Especialmente, el capítulo III, dedicado a la égloga *Amarilis* de Herrera (2004: 227-290) y a sus precedentes clásicos y coetáneos: Virgilio, Sannazaro y Garcilaso.

<sup>72</sup> Sobre esta silva, véase Ruiz Sánchez (2000).

<sup>73</sup> Véase la nota 64. En un romance de la musa *Erato*, Quevedo (1969, I: 610-613 [426]) ya había ensayado el motivo de la enfermedad del amor y de los remedios en forma de medicina: «Muérome yo de Francisca».

<sup>74</sup> Para un estudio de esta silva, consúltese Alonso Veloso (2020).

<sup>75</sup> Acerca de esta composición, remito a Tobar (2012).

<sup>76</sup> Sobre la silva *El escarmiento*, véanse las resumidas ideas de Sánchez Martínez de Pinillos (1998).

<sup>77</sup> Remito a Candelas (1995) para una idea general en la *compositio* de las silvas quevedianas.

<sup>78</sup> (Quevedo 1969, I: 604 [423]).

<sup>79</sup> (Quevedo 1969, I: 616-618 [429]).

de la Corte, como ocurre en el romance «Desde esta Sierra Morena»,<sup>80</sup> en otros dos ejemplos la materia pastoril se emplea para alcanzar la burla. Esto ocurre en «A tus ojos y a tu boca»,<sup>81</sup> en donde se caricaturiza la nariz de la dama mediante antropónimos pastoriles: «Pues hubo pastor Belardo, / pues hubo pastor Vireno, / haya pastor Narigano, / guarde por cabras lenzuolos» (vv. 17-20); y en «Selvas y bosques de amor»,<sup>82</sup> en los que el enunciador se automofa de su condición de casado: «Conocístesme pastor, / conoceréisme ganado: / tan novillo como novio, / tan marido como gamo» (vv. 13-16). Por último, cabría incorporar a este esbozo de corpus bucólico el romance burlesco «A la orilla de un brasero»:<sup>83</sup> «con un jamón por rabel, / y una bota por pellico» (vv. 7-8), que no fue publicado en ninguna de las nueve musas de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas*, sino que pertenece a la sección editorial que Alonso Veloso (2008) denominó *la musa décima*.

Adicionalmente, es posible rastrear la existencia de abundantes motivos pastoriles en grupos de poemas diferentes de los señalados. Por ejemplo, en la musa segunda, *Polimnia*, conviven algunos sonetos morales en los que predominan ciertos tópicos de cariz horaciano, como el *beatus ille*, el *aurea mediocritas* o el menosprecio de corte y la alabanza de aldea. No responden al modelo de poemas pastoriles, pero en ellos prevalece la idea de una vida rural, se ensalzan las labores agrícolas y el cuidado del ganado. En este grupo, descuella el soneto «Dichoso tú, que alegre en tu cabaña».<sup>84</sup> Pese a que no es un soneto pastoril, se puede apreciar cómo la voz poética antepone las ventajas del campo con respecto a la urbe y al poder, un tema vigente desde la pastoral clásica. En las musas satíricas y burlescas también aparecen ciertas resonancias pastoriles. En este caso, el objetivo ya no es alcanzar un estadio moralizador, sino la denigración del personaje. En *Terpsícore*, los pastores aparecen en la jácara *Vida y milagros de Montilla* («En casa de las sardinas»),<sup>85</sup> y sobre ellos, el rufián Montilla dice: «Quitándoles dos borricos, / desasné cuatro pastores» (vv. 89-90). La voz poética se mofa de la estulticia del oficio pastoril a través de una dílogía, ya que es capaz de robarles los burros. Por último, con respecto a la musa *Urania*, los motivos pastoriles aparecen en varias ocasiones vinculados de forma metafórica con el contenido de esta musa religiosa. Así, resulta habitual la referencia al «pastor cordero» en alguno de los sonetos sacros.<sup>86</sup> También resultan múltiples las alusiones a

<sup>80</sup> (Quevedo 1970, II: 373-379 [711]).

<sup>81</sup> (Quevedo 1970, II: 259-261 [684]).

<sup>82</sup> (Quevedo 1970, II: 387-389 [715]).

<sup>83</sup> (Quevedo 1971, III: 150-154 [785]).

<sup>84</sup> (Quevedo 1969, I: 212 [60]).

<sup>85</sup> (Quevedo 1971, III: 297-303 [855]).

<sup>86</sup> Por ejemplo, el soneto «Dícele a Judas el Pastor Cordero» (Quevedo 1969, I: 326-327 [172]), o el soneto «¡Oh vista de ladrón bien desvelado» (Quevedo 1969, I: 333 [184]), en el verso sexto.

Jesucristo como pastor en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, escrito en octavas reales, o en los fragmentos del *Cantar de los Cantares de Salomón*.

En definitiva, pese a la heterogeneidad de la propia musa *Euterpe*, también se puede advertir que existen diversos aspectos pastoriles o motivos bucólicos en casi todas las musas quevedianas. De manera que la cualidad de lo pastoril en la lírica de Quevedo debe ser entendida como un concepto laxo. Además, esta pluralidad temática se ve representada por una variedad métrica evidente: se prefieren los metros elevados cuando se aborda un contenido serio, tal y como sucede en *Polimnia*, *Erato*, *Calíope* o *Urania* (sonetos, octavas reales, tercetos, silvas); sin embargo, y respetando el decoro literario, en las secciones satíricas y burlescas de *Terpsícore* y *Talía* se opta por los romances y las jácaras, más acordes con un contenido bajo.

Una vez abordada de forma sucinta la presencia de lo pastoril en *Euterpe*, con alusiones al conjunto de la lírica bucólica, conviene mencionar, a modo de introducción del análisis propiamente dicho, algunos rasgos generales de la literatura pastoril quevediana. Sin duda alguna, Quevedo conocía las *Bucólicas* de Virgilio, uno de los autores clásicos más leídos e imitados en la España de los Austrias.<sup>87</sup> No obstante, la literatura pastoril del poeta madrileño poco tiene que ver con la del mantuano. Quevedo se encuentra con una tradición totalmente asentada, cuyo máximo florecimiento se había producido en la centuria anterior, durante el Renacimiento. Además, cabe recordar que durante el Barroco Góngora y Lope de Vega ya han intentado amoldar la configuración pastoril en búsqueda de la novedad. Es decir, Quevedo se encuentra en el último eslabón de una tradición retórica que, de forma progresiva, se consume y se apaga.

La poesía pastoril de Quevedo no destaca por su excesiva novedad, lo que no obsta para que existan algunos aspectos de interés extrapolables en cierta medida al conjunto de su poesía. Si hubiese que buscar algún aspecto en el que el escritor madrileño descuella con respecto al resto de autores de la tradición bucólica, este sería, sin duda, el estilo. Con respecto a la poesía pastoril, resulta interesante rescatar las palabras de Dámaso Alonso (1976: 561): «Uno de los procedimientos más repetidos en la estructuración poética consiste en desarrollar a lo largo de una breve composición una imagen, muchas veces tomada del mundo de la naturaleza, y al final hacer brevemente una comparación con el estado psicológico de la persona que habla». En esto consiste el *desgarrón afectivo* al que alude el poeta de la generación del 27: Quevedo retoma tópicos clásicos de la tradición pastoril, a priori, sin demasiada originalidad; sin embargo, logra

---

<sup>87</sup> Véase Schwartz (2004: 98 y ss.), quien afirma que Góngora, Quevedo y la mayoría de los escritores del Barroco leen a Virgilio desde niños, en los colegios de jesuitas.

causar en el lector un efecto de inefabilidad literaria.<sup>88</sup> La sensación que transmiten sus versos logra rasgar las vestiduras del hombre barroco.<sup>89</sup>

Con respecto al estilo pastoril quevediano, es preciso recordar que a la materia bucólica le correspondería un estilo llano y sencillo; no obstante, la irrupción del petrarquismo trastoca todo el artificio elocutivo, rompiendo el decoro inicial y permitiendo a este género un estilo grave.<sup>90</sup> Quevedo no es ajeno a estas realidades artísticas, ya que, en palabras de Pozuelo Yvancos (1979: 93): «creemos todavía más defendible la existencia de una comunidad tópica, de una macroestructura semántica común a varias generaciones de poetas de nuestros Siglos de Oro; esta macroestructura que es denominada a veces pospetrarquista encuentra en las poéticas neoplatónicas expresados y defendidos la mayor parte de los tópicos, en un esfuerzo que fue de síntesis cultural». La poesía pastoril de Quevedo, en tanto que dependiente de la amorosa, se imbuje de los motivos estilísticos que emplea en sus composiciones petrarquistas y neoplatónicas. Entre las características principales de la tópica neoplatónica, cabe destacar la renuncia al deseo, el conocimiento que debe preceder al amor,<sup>91</sup> la actividad de los ojos como transmisores del sentimiento amoroso,<sup>92</sup> la metáfora del fuego y la luz<sup>93</sup> y la renuncia del cuerpo para el ascenso del alma.<sup>94</sup> La poesía pastoril del autor madrileño se sirve de todas estas

---

<sup>88</sup> Esta idea la defiende Pozuelo Yvancos (1979: 180), cuando reconoce que la verdadera originalidad en el lenguaje amoroso de Quevedo reside en la «manipulación lingüística de los tópicos».

<sup>89</sup> Podría establecerse una analogía entre el estilo quevediano y la estética que propugnarán los románticos dos siglos después. Schopenhauer (2005: 36) realiza una proposición muy cercana al mundo barroco: «Es *Maya*, el velo de la ilusión, el que cubre los ojos de los mortales haciéndoles ver un mundo del que no se puede decir qué es ni qué no es, pues se parece al sueño». De esta manera, para desentrañar el estilo de Quevedo y llegar a la cualidad primigenia que lo diferencia del resto de escritores del siglo XVII, es necesario rasgar el velo de *Maya* y percibir a través de él la esencia de su poesía.

<sup>90</sup> Utilizo la definición clásica de petrarquismo, aquella que le sirve a Fucilla (1960: XIII) para caracterizar este estilo: «Petrarquismo significa esencialmente la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca —sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas—. Manero Sorolla (1987: 10) prefiere hablar de *emulación* en lugar de *imitación*: «El petrarquismo se nos presenta, pues, como la imitación directa o indirecta, consciente o inconsciente [...] Evidentemente, esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativamente y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar en el movimiento, como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse en la llana copia del modelo y su verdadera emulación; entre su total dictadura y su franca disolución».

<sup>91</sup> Navarrete (1975: 263): «Quevedo se apropia del modo autobiográfico de Boscán, junto con su pretensión de instruir al lector sobre el amor y la poesía». Solamente a partir del conocimiento se puede alcanzar la ataraxia amorosa.

<sup>92</sup> Fernández Rodríguez (2019: 1): «En la lírica de tradición petrarquista, todo, o casi todo, tiene que ver con la mirada. El amor entra por los ojos; la emocionalidad del enamorado se resuelve en clave figurativa; y el recuerdo de la dama se hace imagen mental».

<sup>93</sup> Rodríguez Gómez (1974: 285): «si la luz fue para los tratadistas del siglo XIII la plasmación significativa máxima del animismo cósmico, el fuego es la vida de la luz. El fuego designa por lo tanto el fluido de atracción y su fuerza por también el efecto de atracción y sus estragos».

<sup>94</sup> La única vez en la que Quevedo se aleja de este tópico es cuando emplea la famosa hipérbole de sus cenizas enamoradas. Sobre esta idea, véase Pozuelo Yvancos (1979: 90): «La separación que el propio Quevedo establece entre la inmortalidad del puro sentimiento intelectual en sus poemas neoplatónicos y la desautomatización del tópico cuando involucra toda la persona (cuerpo y alma) en el buen número de poemas en que fragua el tema de la ceniza enamorada, es realmente contradictoria»; y Cabello Porras (1995: 33): «En abierta contradicción con este

características procedentes del petrarquismo y las pasa por el filtro de una elaboración retórica singular. Destaca sobremanera la hipérbole de la inaccesibilidad de la amada, en este caso la pastora, que se muestra siempre desdeñosa al trato con su pastor: «en la lírica de Quevedo se ofrece una de las más fieles pervivencias del tópico de la amada distante e inaccesible, incluso la ausencia casi total de una imagen concreta de la dama» (Pozuelo Yvancos 1979: 117):

perdona lo que soy por lo que amo;  
y cuando, desdeñosa, te desvíes,  
llévate allá la voz con que te llamo.  
(493, vv. 12-14)

al yelo hermoso de su pecho llego  
mi corazón, por ver si, agradecida,  
se regala su nieve con mi fuego.  
(496, vv. 12-14)

Pues considera, Flor, la pena mía,  
cuando por Coridón, pastor ausente,  
desprecias en mi amor mi compañía.  
(344, vv. 9-11).

ya que la noche me privó de vella,  
y esquiva mis dos ojos, piadosa,  
entreténme su imagen en tu estrella  
(348, vv. 9-11).

Sin embargo, el lenguaje poético de Quevedo se ve en una tesitura: debe conectar el léxico de una lírica idealista y etérea con la materialidad de una naturaleza tangible y cercana. Para ello, desnuda sus composiciones de todo tipo de artificios retóricos. El epíteto renacentista, tan cercano a la naturaleza bucólica, se anula en la poesía quevediana y se sustituye por el concepto. Esta condensación expresiva es la que le permite dotar a sus composiciones de una relativa novedad. A los opuestos del lenguaje y a las paradojas petrarquistas, Quevedo añade la máxima innovación aurisecular, el concepto: «el procedimiento habitual repetido hasta la saciedad, de eliminación de epítetos, es el constante uso de las epítesis o adjetivaciones pasivas por medio de participios que, aun teniendo un matiz adjetivo, evocan el proceso o resultado de una acción o circunstancia» (Pozuelo Yvancos 1979: 249).<sup>95</sup>

En relación con la artificiosidad estilística, cabe incidir en que la poesía pastoril de Quevedo es más *attrezzo* que bucolismo en sí mismo, más escenografía que una realidad entre pastores. Una de las características más paradójicas es que en ella no existe el canto ni el instrumento. Las cuitas amorosas por el desdén de la pastora las emite una voz lírica que debemos interpretar como un pastor debido al nombre que el poeta le otorga, pues remite a los primitivos zagales de Teócrito y Virgilio (Alexi, Coridón, Bato, etc.). Además, estos

---

neoplatonismo Quevedo tematiza otra vía para la inmortalidad del amor, que transforma y trasciende la anterior: el cuerpo es reclamado para sobrevivir más allá del tiempo que abre la muerte».

<sup>95</sup> Pozuelo Yvancos (1979: 249) indica algunos ejemplos en los que el epíteto renacentista tan del gusto de la lírica pastoril se sustituye por el concepto barroco: el *crystal sonoro* se sustituye por el *crystal riendo* (351, v. 8), el *cabello dorado* por las *ondas ricas del rey Midas* (501, v. 1), el *monte nevado* por un *monte que envejece enero* (503, v. 1), etc.

pseudopastores no cantan de forma rústica mientras tañen un instrumento en compañía, sino que, como norma general, se identifican con algún elemento de la naturaleza, a partir del cual exponen sus desdichas. De la misma manera, los pastores quevedianos no están insertos en un medio natural, con el que se fusionan e identifican, sino que el marco de la naturaleza se utiliza para encuadrar la acción en un ambiente rústico. El lector se encuentra ante composiciones pastoriles simplemente porque se habla de pastores y de naturaleza, pero no existe uno de los elementos fundamentales: el canto.<sup>96</sup> Esta idea la expresa Candelas (2007: 216-217), quien postula que Quevedo se sirve de escenas pastoriles para ubicar sus composiciones en un ambiente rural:

A estas circunstancias precisas habrá que añadir escenas de *inventio* más propiamente pastoril: una mujer hermosa que abate un águila; una dama de nombre Lisi que recoge flores mientras la rodean las abejas o que duerme descansada después de la caza. Esas dos líneas de *dispositio* sirven para la invención bucólica. El bucolismo de estos poemas se hace evidente con los nombres de los pastores, en donde se muestra la evocación virgiliana: *Alexi*, *Coridón*, *Bato*, *Silvio* o *Batilo*. O con connotados espacios geográficos como el Hybla siciliano de la égloga V (v. 7) de Virgilio o el nombre tan reconocible del perro *Melampo* en el soneto «Este cordero, Lisis, que tus yerros», con ecos de la *Odisea* y la *Arcadia* de Sannazaro. En este intento de configuración bucólica, no falta tampoco la intervención de animales (corderos, becerros, perros, lobo, toros, tortola, águila o abejas) o de elementos del mundo vegetal (yerba, rosas, encina, campos labrados, prados, claveles o la pareja yedra/ álamo como metáfora de la unión indisoluble del amor). En este mundo natural concurren los cambios de estaciones o el ciclo del día y de la noche.

Como se puede apreciar, la poesía pastoril quevediana es más bien un pretexto para acercarse a una temática amorosa: se sirve de elementos de la naturaleza y de pastores, junto con espacios y situaciones prototípicas de este tipo de literatura, pero parece que sus intenciones no son estrictamente pastoriles.<sup>97</sup> Con respecto a este asunto, bastaría con citar que, en sus 23 sonetos pastoriles, solamente los versos de dos de ellos albergan una referencia concreta al oficio de los personajes: «Coridón, pastor ausente» (v. 10), en el soneto «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» (344);<sup>98</sup> y «zagala mía» (v. 8), en «Tú, princesa bellísima del día» (348).

---

<sup>96</sup> De hecho, en sus composiciones pastoriles no hay ni un solo ejemplo de canto amebico, modalidad indispensable dentro del subgénero pastoril.

<sup>97</sup> Fernández Mosquera (1999: 335) aprecia una notable similitud entre los poemas a Lisi de *Las tres musas últimas castellanas* y los de *El Parnaso español*, lo cual podría evidenciar que el artificio pastoril; es decir, el marco bucólico que ambienta estas composiciones, se elabora con posterioridad a la concepción primigenia de los poemas. En síntesis, primero se elabora el poema amoroso y luego se le añade el decorado pastoril. De hecho, Walters (1984) propone una nueva ordenación de los poemas a Lisi teniendo en cuenta los que aparecen en la musa *Euterpe*. Esta controvertida proposición —que sigue, entre otros, Blecua— fue descartada por algunos estudiosos, como Rey (1994: 133) o el propio Fernández Mosquera (1999: 347), pues reconocen de una manera lógica que una edición rigurosa debe mantener los poemas según el orden en que los había dispuesto el propio Quevedo.

<sup>98</sup> En relación con los sonetos pastoriles de Quevedo, cito siempre por la edición de Blecua (1969, I), pues es la única que contiene la poesía completa del escritor madrileño, e indico entre paréntesis el número del poema al que me refiero según esta edición.

Con respecto a los poemas restantes, en algunos de ellos se habla de pastores en el epígrafe de las composiciones.<sup>99</sup> Así sucede en el soneto «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (345): «Alexi, pastor»; en «Ya viste que acusaban los sembrado» (499): «la vista de su pastora»; en «Tú, princesa bellísima del día» (348): «Habiendo llamado a su zagala Aurora»; en «Ondeada el oro en hebras proceloso» (349): «ausencias de su pastor»; y en «En este sitio, donde mayo cierra» (350): «la fuente donde solía mirarse su pastora». 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.

Sobre la disposición de los sonetos pastoriles, Candelas (2003: 290) afirma: «La ordenación de los sonetos pastoriles de haberla, parece establecerse *a posteriori*. Este es el mecanismo preferido en Quevedo, advertido en otros lugares, donde intenta con la variación constante de la numeración acomodar lo mejor posible las composiciones que ya ha escrito». 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.

En el apartado siguiente, dedicado al análisis de los 23 sonetos pastoriles quevedianos insertos en la musa *Euterpe*, se podrán apreciar de mejor manera todas estas características que ahora adelanto de modo muy sintético, sin propósito de exhaustividad.

---

<sup>99</sup> Sobre la falsa creencia de que Quevedo no escribía epígrafes, puede consultarse el artículo de Alonso Veloso (2012a: 126), con quien comparto su hipótesis principal: «Quevedo habría redactado muchos de sus poemas con epígrafes, que podría haber modificado en el caso de composiciones con versiones variantes, y que en ocasiones pudieron ser manipulados por González de Salas debido a razones múltiples (acentuación de la moralidad de los textos, eliminación de referencias que, por circunstanciales, tendrían poco interés varias décadas más tarde, atribución de un mayor grado de amistad o intervención en los textos de su amigo, etc.); Aldrete, por el contrario, habría reproducido los textos como los recibió —así lo afirma en el prólogo—, esto es, en algún caso con epígrafes tal vez originales de su autor».

#### 4. ESTRUCTURA, CONTENIDO Y ESTILO DE LOS SONETOS PASTORILES

Ya se ha adelantado que esta sección dentro de la musa *Euterpe* resulta la más fiable desde el punto de vista ecdótico. También se ha mencionado que tal vez Quevedo ordenó estos sonetos después de haberlos escrito, agrupándolos de forma homogénea y alcanzando cierta unidad argumentativa. Se ha aludido a la tónica bucólica que sigue el poeta madrileño, que le sirve para enmarcar unas composiciones de cariz amoroso dentro del subgénero de la pastoral, y se ha citado que su singularidad más acusada radica en los rasgos de estilo: una mezcla entre la tradición clásica y el petrarquismo, junto a la artificiosidad de su pluma conceptista. Pero merece atención también el recipiente que sirve de base para engendrar estas composiciones y que permitirá clasificar estos poemas en dos grandes apartados.<sup>100</sup>

Desde el punto de vista de la estructura formal de los sonetos pastoriles, Candelas (2003: 291-293) diferencia dos modalidades básicas: los sonetos cuya composición se asemeja más a la comparación, y aquellos en los que se acerca más a la descripción. Pese a que él no habla directamente de *sonetos comparativos* o *sonetos descriptivos*, me baso en sus ideas para proponer estas etiquetas, que determinan la delimitación de dos apartados en mi análisis. La disposición comparativa aparece cuando la voz lírica establece una analogía, preeminentemente bucólica, entre el personaje o los personajes del poema y los elementos de la naturaleza. Otra posibilidad estructural en estos sonetos pastoriles es la disposición descriptiva, que resulta de la mera exposición de una situación o de una escena pastoril por parte del enunciador poético. Aquí desaparece la comparación para dejar paso a la descripción:

---

<sup>100</sup> Dado que no me centraré de manera exhaustiva en el análisis externo de la forma, remito a Oppenheimer (1989) para una asimilación global del origen y del significado de esta estrofa, muy vinculada al ideal divino: «the octave of the sonnet is an imitation of the *strambotto*, a type of Sicilian peasant song that Frederick and his companions would have reconized. It is likely that they would also have seen the sestet-inspiration, which Giacomo added to the octave, as philosophically and mathematically familiar. The sonnet's ratios —of 6 : 8 : 12— would have reminded them of the *Timaeus*. If not, it is plausible that Giacomo would have explained what he had done: reproduced the architecture of the soul, even the architecture of the meditative mind of God, in words on a sheet of paper» (Oppenheimer 1989: 23). De esta manera, resulta lógico que Quevedo le dé a sus sonetos la importancia que merecen, y se preocupe por su ordenación y distribución, pues es la forma métrica más perfecta para los escritores vernáculos que beben de la herencia petrarquista. Estas ideas sobre el esplendor del soneto las sintetiza Fernando de Herrera (1580: 66-67) en su célebre comentario acerca de esta forma métrica en sus *Anotaciones*: «Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo; pero es tan extendida y capaz de todo argumento que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión del arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbré de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la manificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, l'aspereza y vehemencia, la comiseración y afetos y la eficacia y representación de todas. Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño, y donde no se permite licencia alguna ni se consiente algo que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre que sea ociosa o vana una palabra sola».

Al menos, pues, la mitad de los sonetos surge de la equiparación proporcionada entre afectos amorosos y elementos principales de la naturaleza, algunos de ellos de específica denotación bucólica (fuego, ríos, toros, yedra, tormenta, los Alpes, el invierno) o como en el caso del poema XI, «Estauase la Ephesia caçadora», con la infrecuente utilización de la fábula mitológica (Diana y Acteón) como referencia. 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 (Candelas 2003: 292-293).

En síntesis, resulta pertinente aproximarse a la forma en que Francisco de Quevedo estructura sus sonetos, pues una misma métrica favorece diversas organizaciones internas del poema, que derivan en un predominio de la comparación o la descripción. Además, el reparto proporcional de los sonetos (doce comparativos, frente a once descriptivos) invita a pensar en una ordenación deliberada, tal vez a cargo del propio escritor.

#### 4. 1. SONETOS COMPARATIVOS

Tal y como se ha explicado en la página anterior, los sonetos comparativos son aquellos en los que la voz lírica establece una analogía pastoril entre los personajes del poema y una situación bucólica. Candelas (2003: 291) insiste en que en estas composiciones «sobresale la repetición del esquema comparativo, bien a través de un *exemplum* específico, bien a través de una comparación de orden retórico». Los sonetos pastoriles de Quevedo que podrían considerarse un paradigma de su disposición comparativa son: «Pues eres sol, aprende a ser ausente» (343), «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» (344), «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (345), «Estábase la efesia cazadora» (346), «O ya descansas, Guadiana, ociosas» (347), «Este cordero, Lisis, que tus hierros» (494), «Pues ya tiene la encina en los tizones» (496), «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» (497), «Ya viste que acusaban los sembrados» (499), «Dichoso tú, que naces sin testigo» (500), «Esta yedra anudada que camina» (502) y «Miro este monte que envejece enero» (503).<sup>101</sup> Roig Miranda (1989: 276) propone superar la idea tradicional en cuanto a la división del soneto y sostiene que «à l'exception des poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle, il y a accord pour voir dans le sonnet deux parties: les quatrains et les tercets. Audelà, chacun

---

<sup>101</sup> Pese a que en la edición póstuma de 1670 los sonetos pastoriles se numeran del 1 al 23 y son consecutivos, he decidido mantener la numeración de la edición moderna de Blecua, pues sigo su texto. Soy consciente de que Blecua trastoca el orden de algunos poemas e inserta algunas composiciones pastoriles dentro del ciclo de Lisis por el mero hecho de mencionar a esta mujer. Con respecto al primer asunto, su decisión ha sido cuestionada y revertida en ediciones parciales posteriores: Crosby (antología, 1981), Rey (*Polimnia*, 1999), Arellano y Roncero (*Clío*, 2001), Jauralde (antología, 2002), Rey y Alonso Veloso (*Erato*, 2011 y 2013), Llamas (*Melpómene*, 2017) y Arellano (*El Parnaso español*, 2020). Acerca del nombre de Lisi, aclaro que no haré ninguna distinción especial, pese a que Blecua (1969, I) ubica estos poemas en el cancionero *Canta sola a Lisi*. Sobre este aspecto, las palabras de Carreira (1997: 89) son ilustrativas: «Lisi es, ante todo, un nombre, una figura de papel, igual que Dulcinea; e igual que el mismo locutor de los poemas, que siempre actúa como enamorado, con independencia de la persona física que mueve sus hilos».

a son idée sur la sous-division de ces deux parties». <sup>102</sup> En relación con esta idea, afirma que este modelo estructural se consolida en los poemas comparativos: «Ce modèle sert en particulier dans les comparaisons. Le plus souvent, Quevedo marque fortement le nouveau mouvement au début du premier tercet par “así”, “tal” ou “pues”» (Roig Miranda 1989: 277). Así, para el análisis de los sonetos comparativos, será preciso tener en cuenta estos conectores que articulan la estructura interna de la composición.

El primer soneto que será analizado dentro de este grupo es «Pues eres sol, aprende a ser ausente». <sup>103</sup> El epígrafe de la composición ofrece datos de interés a propósito de esta disposición comparativa: «A Aminta, que imite al sol en dejarle consuelo cuando se ausenta»; esto es, desde el primer momento aparece la idea de que Aminta, la pastora, será comparada con el sol, y se le pide que siga su ejemplo. 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). <sup>104</sup> El verbo *aprender*, que se repite en apenas dos versos de forma intencionada mediante la figura retórica de la *traductio*, enmarca 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 con referencia al carácter jovial de la pastora, debe 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 debe 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). <sup>105</sup> 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

---

<sup>102</sup> Se opone a los estudios tradicionales capitaneados por Navarro Tomás (1959: 134-137), que defendían que el soneto estaba formado por dos cuartetos y dos tercetos independientes; es decir, por cuatro partes. Roig Miranda propone que solo existen dos partes: los cuartetos y los tercetos, dentro de los cuales pueden existir divisiones ulteriores.

<sup>103</sup> Todas las citas de los sonetos pastoriles que incluya proceden de la edición de Blecua (1969, I). Para su consulta, remito al apéndice final.

<sup>104</sup> Hace unas líneas citaba a Roig-Miranda, quien indicaba que los conectores *así*, *tal*, *pues* solían marcar las comparaciones en los tercetos. En este caso, la comparación aparece ya en el primer verso del poema, lo que evidencia que en los sonetos pastoriles esas partículas eran del gusto de Quevedo para señalar las posibles analogías. Estos conectores aparecen en prácticamente todos los sonetos de *dispositio* comparativa.

<sup>105</sup> Sobre la imaginaria nocturna en la poesía de Quevedo, puede consultarse el artículo de Sobejano (1982: 36), que analiza el poema *Himnos a las estrellas* («A vosotras, estrellas»). Las conclusiones a las que llega son similares a las de este soneto pastoril: «se alaba a las estrellas para pedirles que favorezcan al amante de Amarilis (“estrellas, ordenad que tenga estrella”) y que intercedan en su remedio con la estrella personal de esa criatura (“pedidla, estrellas, a cualquier que sea, / que la incline siquiera a que me vea”)». Es decir, la voz poética juega con un doble significado del vocablo ‘estrella’: como amada y como astro, algo que también sucede en esta composición pastoril.

doliente, / el aire adormecido en sombra fría» (vv. 5-6). Pero la noche aún alberga una faceta positiva, debida en parte 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 y que alumbra de esperanza a la noche. La estructura bimembre representada por la anáfora *luego* (vv. 5 y 7) contrapone dos visiones completamente distintas 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, la zagala del poema. Debe imitar al sol, y, en su ausencia, mostrar algo de luz, alguna esperanza a la voz poética. Sin embargo, Aminta no alumbra las esperanzas de la voz poética, sino que hace lo propio con las de otro pastor, Silvio, y deja al locutor poético en una oscuridad constante: «Naces, Aminta, a Silvio del ocaso / en que me dejás sepultado y ciego; / sígote obscuro con dudoso paso» (vv. 9-11).<sup>106</sup> Aminta se presenta radiante como el sol ante Silvio, pero deja entre tinieblas amorosas al pastor-locutor, quien persevera en su desdicha y no reniega de la zagala, pese al desdén de la misma para con él. En el último terceto tiene lugar el ruego del pastor. La voz poética pide a Aminta que le conceda, al menos, la visión. Le suplica que le alumbre, pues se está abrasando en llamas amorosas debido a la ausencia de la pastora: «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).<sup>107</sup> La importancia imperiosa de la vista se adhiere al ideario neoplatónico, y la imagen del amante ardiendo en llamas por su amada corresponde a los postulados petrarquistas; no obstante, Quevedo reinterpreta el tópico de una manera novedosa: el amante no desea que Aminta le corresponda de forma amorosa; 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 estrella. El pastor se conforma con alcanzar la contemplación de su amada; por eso es necesario aguzar el sentido de la vista y que ella lo alumbre para permitirle, al menos, la visión.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Una de las acepciones del verbo *nacer* es la siguiente: «Junto con la preposición A, o Para, significa la determinación a alguna cosa, como por la naturaleza o calidad intrínseca» (*Autoridades*). Por lo tanto, en este contexto *nacer* significa ‘mostrarse ante alguien’, en este caso, Silvio, ante quien se presenta la pastora.

<sup>107</sup> Los violentos hipérbatos dificultan la comprensión de este último terceto. Creo necesaria una paráfrasis: ‘Concédele [para poder ver] a mi noche y a mi ruego estrellas del fuego de tu sol en que me abraso, desperdicios de tu fuego’.

<sup>108</sup> Sobre esta idea, véanse las palabras de Fernández Rodríguez (2019: 137): «En el siglo XVII Quevedo compone una serie de sonetos que desarrollan los códigos filigráficos del neoplatonismo quinientista. La visión de la belleza de la dama se revela como una vía de acceso a la contemplación de la divinidad, y el amante se afirma liberado de todo deseo carnal [...] El amor eterno quevedesco lo es aquí por trascender el cuerpo; por ir, más allá de lo visible, hacia lo inteligible en el itinerario lineal y ascendente que caracteriza la mirada clásica».

El segundo poema que incluyo dentro de este grupo es el soneto «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta», que formaría un ciclo argumentativo con «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», que será analizado a continuación.<sup>109</sup> Además, cabe indicar que la fuente principal de ambas composiciones es la misma: un pasaje del libro tercero de las *Geórgicas* de Virgilio. Así se indica en el epígrafe del soneto «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», en la edición de 1670: «Culpa a Flor de injusta en el premio de su favor con el ejemplo de una vaca pretendida en el soto: es imitación de Virgilio en las *Geórgicas*» (Quevedo 1670: 15).<sup>110</sup> No obstante, hay que tener en cuenta una posible influencia múltiple. Herreros Tabernero (1998: 285-294) estudia el impacto de las *Geórgicas* de Virgilio en la literatura española, y advierte la presencia de los celosos toros virgilianos en otros escritores españoles de los siglos XVI y XVII, como Juan de Mal Lara o Alonso de Acevedo.<sup>111</sup> Cabría, pues, proponer una relación en dos direcciones, que no son contradictorias, sino complementarias entre sí: la romana, representada por las *Geórgicas* de Virgilio; y la española, encarnada por epígonos del poeta latino, como los escritores mencionados.<sup>112</sup>

La principal diferencia entre ambas composiciones radica en el tipo de dolor que sufre el toro vencido: si en el primer soneto el toro padece las secuelas físicas del combate, en el segundo sufrirá 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

---

<sup>109</sup> En general, mi estudio sigue la ordenación de los poemas según la edición de Blecua; sin embargo, considero oportuno analizar conjuntamente poemas cuyo contenido están relacionados, como es el caso. De hecho, en la edición póstuma de 1670 estos sonetos aparecen dispuestos de forma consecutiva («¿Ves con el polvo de la lid sangrienta [soneto VI] y «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» [soneto VII]). Sobre este aspecto insiste Candelas (2003: 291): «Así, juzgo oportuno advertir algunas parejas de sonetos cuya colocación obedece a su parecido, a una semejanza que no sigue ningún criterio predeterminado. De esta manera figuran unidos los sonetos “Vès con el polvo de la lid sangrienta” [VI] y “Vès gemir sus afrentas al vencido” [VII], con semejante *dispositio* y contenido afín, con las luchas entre toros como motivos principales».

<sup>110</sup> El fragmento en cuestión trata sobre la pugna entre dos toros celosos por enamorar a una novilla (Virgilio *Geórg.* III, 209-244). El toro derrotado padece las cruentas heridas de la batalla. Después se exilia del establo para comenzar un implacable entrenamiento, con el objetivo de preparar una venganza que redima su honor perdido y que le permita conquistar a la novilla. Este pasaje se cierra con la sentencia virgiliana *Amor omnibus idem* (v. 244); esto es, el Amor como dios que ejerce su poder totalizador sobre todos los seres vivos.

<sup>111</sup> Mal Lara (1568: f. 76r) es consciente de su fuente principal; sus octavas reales están precedidas por la siguiente información: «De la braveza del toro cada día lo vemos, y cuán peligroso sea topar con él cuando está en celo, y más si ha sido vencido de su contrario. Muy largamente lo describe Virgilio en el 3 de las *Geórgicas*, tratando de cuando los ganados andan en celo y lo que obran entonces los cuernos de los toros, unos contra otros, que dice así». Por otro lado, ya en el siglo XVII, Acevedo (1615: 204-206) reproduce el motivo de los toros celosos en el canto VI de su obra *De la creación del mundo*, también en octavas reales.

<sup>112</sup> Con respecto a este asunto, remito a Tobar (1999: 326): «algunas veces parece que don Francisco imita a los autores clásicos teniendo también a la vista textos de poetas coetáneos que ya habían cultivado previamente un determinado motivo temático, estilo o léxico presentes en aquéllos. Se trata de casos, nada infrecuentes, en los que la imitación quevediana no se realiza exclusivamente a partir de los clásicos [...] sino también a partir de los textos modernos que han transmitido las poesías de los autores latinos en lengua romance».

un sufrimiento espiritual, mucho más desgarrador.<sup>113</sup> El epígrafe del poema «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» explica la comparación que se realizará 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 a través de 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. A partir de la mirada la pastora, Lisi, puede advertir cómo los toros se pelean por ella: «¿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 lid por enamorar a la novilla. El léxico bélico evoca la crueldad de la batalla y recuerda a las descripciones que hacía Virgilio: «lid sangrienta» (v. 1), «celosa y dura valentía» (v. 2), «el amor violenta» (v. 4). Además, la imagen del verso segundo («crecer el suelo y acortarse el día») procede de Estacio, como se indica en una nota al margen en la *princeps* de 1670.<sup>114</sup> El segundo cuarteto incide en un vocabulario cruento que se desprende de una lucha encarnizada: «sangre» (v. 5), «humo» (v. 6) o «tenaz porfía» (v. 7). 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.

En los tercetos la voz poética actualiza la cuestión y realiza la comparación mediante el uso del conector *pues*. La voz poética 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.<sup>115</sup> 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

---

<sup>113</sup> Para una comparación entre ambos sonetos que entronque con la fuente virgiliana, véase mi artículo en prensa: «El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo».

<sup>114</sup> «Stadius, lib. 5, *Theb: Tellus iam pulvere primo crescit*» (Quevedo 1670: 14). Los versos pertenecen al libro quinto de la *Tebaida* de Estacio (vv. 17-24): «Vuelve cada soldado a su bandera/ y a su primer lugar, y ya obedece/ el orden militar y ley severa/ del capitán, que armado ya parece./ Ya se aparta y no suena la ribera./ y ya la tierra con el polvo crece:/ selva parece el campo que, marchando,/ va siempre en ella el sol reverberando».

<sup>115</sup> Walters (2005: 232-233) propone que la cornamenta de los animales, unida a una interpretación mitológica del volcán (Vulcano) y de las venas (Venus), podría aludir al episodio de la infidelidad entre ambos dioses: «Es mediante la imagen de los toros que el poeta evoca la idea de los celos, y en ese contexto la alusión a Vulcano y Venus posee una resonancia apropiada: Vulcano, el marido ofendido a quien Venus puso los cuernos». Sin embargo, el contenido del poema, siguiendo la fuente virgiliana, insinúa una lucha taurina causada por los celos amorosos. Además, el motivo del volcán en erupción y del fuego amoroso es una imagen puramente petrarquista que, como se ha comprobado, Quevedo recrea en varias composiciones.

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 cruenta lucha entre los dos toros es representada a través de la acción del volcán, que expulsa de forma airada la pasión amorosa del amante. Se cristaliza de forma tangible un amor puro y verdadero. 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 del llanto del pastor que enuncia el soneto, las montañas ensordecen.<sup>116</sup> Esta hipérbole quevediana, 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 «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», y que será analizado a continuación.

Como se ha adelantado, «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» también pertenece al grupo de sonetos comparativos, y formaría un binomio argumental con respecto al poema precedente.<sup>117</sup> El análisis del poema debe tomar en consideración el soneto anterior: si en el primero de estos sonetos se hace alusión al dolor físico del toro, este poema versará sobre la aflicción espiritual, emocional. 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

---

<sup>116</sup> Pozuelo Yvancos (2016: 297-298) ofrece una explicación acerca de la armoniosa estructura de este soneto: «Es muy cuidada la *dispositio* u orden estructural puesto que inicia con anáfora del ¿Ves... No ves? Cada cuarteto con la visualización de la escena de la lucha, en dos frases, cada una desarrollada en un cuarteto, con sentido completo ambas, y muy semejantes en cuanto a la estructura preposicional. Una vez se ha descrito la escena con las dos apelaciones a mirarla que hace a Lisi, el primer terceto inicia una *argumentatio* vinculada a los cuartetos por la repetición del mismo verbo y por el conector consecutivo *pues...* seguido de la misma estructura interrogativa en apelación directa por el vocativo a Lisi. Del argumento de Quevedo quizá lo más notable sea la analogía con el volcán y la fuerza del verbo “*reviente en iras*” una vez se ha hablado de entrañas y venas, las del ardor oculto, interiorizado en las venas, que sugieren una implícita potencia expresiva por la hipérbole en que se desarrolla la comparación con el volcán que desparrama en erupción toda su fuerza acumulada, como toda la ira aquí del amante. El orden, al situar al final de la frase el volcán, favorece esa impresión de fuerza acumulada que explota, revienta finalmente. El segundo terceto es una *conclusio*, que mantiene empero la misma estructura interrogativa de toda la argumentación».

<sup>117</sup> Ya se ha mencionado que, además de la fuente virgiliana, Quevedo también podría haber accedido a este motivo a partir de los imitadores del poeta mantuano. Sobre esta idea, Dámaso Alonso (1976: 561-562) añade: «La descripción que forma el plano irreal (de un arroyo, de una fuente clara, de un volcán, de una lucha de toros, etc.) es también muchas veces un tópico, con innumerables antecedentes. La adaptación al plano real (estado espiritual del poeta) también ha sido hecha, en la mayor parte de los casos, en una larga cadena tradicional. Sin embargo, la extraordinaria capacidad afectiva de Quevedo hace que ese final sea apretado, estallante de lágrimas, auténtico dolor de hombre».

afrentas» (v. 1), «ausente y afrentado» (v. 2), «de sus celos todo el monte herido» (v. 4), «ensayar venganzas» (v. 5), «ímpetu armado» (v. 6), «sabe sentir ser desdeñado» (v. 7). 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.

Como suele ser habitual en los sonetos comparativos, la *dispositio* varía en los tercetos debido al conector *pues*, que señala la analogía de Flor, su pastora, con la novilla (v. 9), tan recurrente en los tercetos quevedianos. 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 por 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 a modo de conclusión 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 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 la palabra final: «injustamente», pues, pese a que ha vencido y de manera legítima es merecedor de la zagala, no la ama tanto como él.

«¿No ves, piramidal y sin sosiego» es el siguiente poema dentro del grupo de los sonetos comparativos. En él se realiza una comparación de clara raigambre petrarquista, como es la del amor como fuego. Esta composición se escapa en cierta manera de los cánones establecidos en la poesía pastoril de Quevedo. 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 llamas.<sup>118</sup> 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. 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

---

<sup>118</sup> Según Candelas (2003: 298), este soneto, junto al 349, de *dispositio* descriptiva, son los más originales desde el punto de vista enunciativo: «Singulares se presentan el soneto IX [se refiere a este, según la edición de 1670], que no trata del amor del que habla, sino de otro, de Alexi, en un raro ejemplo de conseja amorosa; y, sobre todo, el soneto XV [349], “Ondea el oro en hebras proceloso”, en el que la voz lírica entrega el testigo a la propia Fili, desdichada por las ausencias de su pastor Batilo».

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, tal y como proponía Tobar (1999: 326) en algunas ocasiones.<sup>119</sup> 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* y el presente: «¿No ves [...] ¿No ves» (vv. 1 y 5). 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, esa llama amorosa se apagará para siempre: «¿No ves, piramidal y sin sosiego, / en esta vela arder inquieta llama, / y cuán pequeño soplo la derrama / en cadáver de luz, en humo ciego?» (vv. 1-4).<sup>120</sup> El fuerte hipérbaton de los dos primeros versos (‘¿No ves en esta vela arder una inquieta llama piramidal y sin reposo’) espolea una antítesis entre la potencia del fuego de la vela y el «pequeño soplo» (v. 3) que sirve para reducir la llama a mero humo, a un «cadáver de luz» (v. 4), simbolizando de esta manera lo efímero que resulta el amor. El cuarteto siguiente reitera las metáforas ígneas tan del gusto de la poesía petrarquista. 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).<sup>121</sup> Vuelve a destacar la figura de la antítesis: el fuego amoroso puede ser fortísimo, capaz de abrasar ramas y bosques; sin embargo, 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 que provoca el amor. Como se ha visto en el primer terceto, el dolor amoroso, cuando es pequeño, se puede mitigar

---

<sup>119</sup> Pozuelo Yvancos (1979: 175) defiende una idea que desarrolla a lo largo de su libro, la del amor como macroestructura semántica muy delimitada en un sistema de tópica cultural: «la verdadera convergencia de los poetas amorosos clásicos españoles [reside] en una macroestructura semántica común, definida como tal por su participación en una cultura tópica que era sentida como tal. No sería nada extraño que entre Ibn Hazm y Quevedo discurriese el motivo que da lugar a ambos poemas por una buena cantidad de poetas y se halle presente en algún tratado amoroso».

<sup>120</sup> Sobre este cuarteto, escriben Schwartz y Arellano (1998: 153, nota 3-4): «Este contexto metafórico se focaliza en *pequeño soplo derrama* (la llama), donde el verbo, que contiene un clasema ‘para líquidos’, se combina con *llama* y *cadáver de luz*; por su parte, *luz* recibe un clasema ‘animado’, proceso retirado en *humo ciego*, y *cadáver*, como predicado de objetos inanimados, es metáfora reiterada frecuentemente por Quevedo».

<sup>121</sup> «El fuego, que arde *voraz*, se opone a *centella*: ‘lumbre muy pequeña o partícula encendida, que se desprende o salta del pedernal herido del eslabón’. El soplo que la extingue, en cambio, inflama aún más al primero» (Schwartz y Arellano 1998: 153, nota 5-9).

y olvidar de forma sencilla («una ausencia y un olvido»). Sin embargo, cuando este sentimiento es desmesurado, el fuego amoroso no es tan fácil de extinguirse: «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.<sup>122</sup> 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 dejado el troyano: «Pero la reina herida hacía tiempo de amorosa congoja / la nutre con la sangre de sus venas y se va consumiendo / en su invisible fuego» (Virgilio *En. IV*, 1-3).<sup>123</sup> De esta manera, la pasión amorosa («la violencia») se transforma en alimento («vuelve 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 de Eneas y Dido), la voz poética alecciona a Alexi sobre los inconvenientes del amor, un hecho infrecuente en la poesía pastoril de Quevedo.

El siguiente poema que será analizado es «Estábase la efesia cazadora», y resulta muy importante en el conjunto de los sonetos comparativos. Ha sido incluido en bastantes antologías de la poesía de Quevedo, entre las que descuellan la de Crosby (1981) y la de Schwartz y Arellano (1998). 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*, una antología de diversos autores publicada en Valladolid por Pedro de Espinosa en el año 1605. 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 la antología de Espinosa.<sup>124</sup> 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*.<sup>125</sup> Desde el punto de vista textual, es el único soneto comparativo en el que se establece, de forma directa, una analogía a través del empleo de una fábula mitológica, en este caso, la de Diana y Acteón. Ovidio (*Met. III*, 138-253) cuenta

---

<sup>122</sup> Levisi (1973: 356) explica la relación entre el amor y las venas en la poesía quevediana: «En una serie de poesías, sobre todo en los sonetos generalmente denominados morales, metafísicos y amorosos, Quevedo utiliza imágenes en las cuales se indica como centro u origen de los propios sentimientos no sólo el corazón o el alma tradicionales, sino concretizaciones físicas mucho más prosaicas: venas, médulas o entrañas». Por lo tanto, en este caso las venas son ‘conductos’ por los que circula el amor como alimento de la persona que padece sus desdichas.

<sup>123</sup> A ello aluden Schwartz y Arellano (1998: 153, nota 14): «*Vuelve en alimento*: la metáfora retoma, nuevamente, el juego intertextual con el *alut* virgiliano, de la frase que se había hecho lugar común: “*vulnus alit venis*”».

<sup>124</sup> En los preliminares legales se lee: «se le puede dar al dicho Pedro de Espinosa, que las ha juntado [las poesías], la licencia y privilegio que suplica. En Valladolid, a 24 de noviembre, 1603. El secretario Tomás Gracián Dantisco» (Espinosa 1605: ¶2v).

<sup>125</sup> Pueden consultarse estas variantes en Blecua (1969, I: 518-519).

la historia de Acteón, un cazador que, junto a sus perros, se encontró a un coro de ninfas bañándose, acompañadas de la virginal Diana. Este acontecimiento desafortunado de observar desnuda a la diosa de la caza provocó que las ninfas alertasen de la presencia del voyerista, y Diana lo transforma en un ciervo. Inmediatamente, sus perros persiguen a la presa de caza y lo devoran sin reconocer a su amo, en un final trágico. La voz poética se sirve de este episodio mitológico para realizar una comparación de lo perjudicial que le resulta al amante el sentido de la vista. Esta idea analógica está presente desde el epígrafe: «Significa el mal que entra a la alma por los ojos con la fábula de Acteón».<sup>126</sup> Por lo tanto, se podría etiquetar esta composición como paradigma del neoplatonismo en la lírica pastoril quevediana.<sup>127</sup>

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» (v. 1). 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). La temperatura aumenta cuando se hace alusión al tiempo: «cuando en rabiosa luz se abrasa el año / y la vida en incendios se evapora» (vv. 3-4).<sup>128</sup> Schwartz y Arellano (1998: 154, nota 3-4) le otorgan especial importancia a la estructura en quiasmo, pues 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, pues es tan bella que se enamora de sí misma: «De sí, Narciso y ninfa, se enamora» (v. 5). Diana es a la vez Narciso y ninfa, por ser deidad femenina.<sup>129</sup> Inmediatamente irrumpe en escena y de forma accidental Acteón: «conducido de su engaño» (v. 6), quien interrumpe el baño de las divinidades. Acto seguido, y con el objetivo de evitar el agravio, las ninfas intentan proteger a Diana: «viendo, conducido de su engaño, / que se acerca Acteón, temiendo el daño, / fueron las ninfas velo a su señora» (vv. 6-8). Las ninfas, al igual que sucedía en el relato de Ovidio, forman

---

<sup>126</sup> En palabras de Crosby (1981: 79): «El título de la versión revisada expresa una interpretación figurada y moral del poema, que concuerda con la nota de sorpresa en el verso 6».

<sup>127</sup> Sobre el episodio de Acteón como representante de la estética neoplatónica en diferentes escritores de los siglos XVI y XVII, puede consultarse el artículo de Schwartz (1992: 553): «La suerte de Acteón queda ligada, así, al motivo de la mirada y es en este contexto en el que se recreará en nuestra poesía áurea con mayor frecuencia».

<sup>128</sup> Crosby (1981: 76, notas 3-4) comenta las dos versiones, y señala que en la de 1605 se hacía alusión a la «estación ardiente» y a «los rayos del Sol» que «el Perro dora»; es decir, la acción se ubica temporalmente en la estación veraniega, cuando la constelación del Can se halla más cerca del sol.

<sup>129</sup> Schwartz y Arellano (1998: 154, nota 5): «es ninfa por ser deidad femenina y porque las ninfas son deidades del agua y Diana está ahora en el baño. En relación al agua hay otro mito que usa Quevedo: el de Narciso, joven de tal belleza que se enamoró de sí mismo al contemplarse reflejado en el agua de una fuente. Puede también significar que al ser casta sólo puede enamorarse de sí misma».

un velo para intentar ocultar a su señora, pero el tamaño de la divinidad es enorme en comparación con las ninfas y Acteón no puede evitar mirarla.

El primer terceto versa sobre los intentos de las ninfas de cegar a Acteón: «Con la arena intentaron el cegalle» (v. 9), pero ya era demasiado tarde y Acteón había contemplado a Diana desnuda: «mas luego que de Amor miró el trofeo, / cegó más noblemente con su talle» (vv. 10-11).<sup>130</sup> El último terceto explica la conversión de Acteón en ciervo: «Su frente endureció con arco feo» (v. 12), a través de una imagen conceptista en la que los cuernos del animal evocan a través del adjetivo *feo* la condición de los cornudos. No obstante, en los dos últimos versos se produce el giro quevediano. El poeta madrileño se aleja de la fuente ovidiana para incidir en la estética petrarquista del amor, pues, antes de que los perros lo alcanzasen, Acteón ya había muerto metafóricamente al contemplar la belleza de la diosa: «sus perros intentaron el matalle, / y adelantóse a todos su deseo» (vv. 13-14).<sup>131</sup> Otra vez, aparece el sobrepujamiento de la dama que, en este caso a través de la vista, obnubila los sentidos del amante y le provoca un éxtasis inefable.

Otro soneto perteneciente a este grupo es «Este cordero, Lisis, que tus hierros». Desde el epígrafe, se puede acceder al contenido del poema: «A Lisis, presentándole un perro que había quitado un cordero de los mismos dientes del lobo». Se presenta una escena cotidiana del ámbito pastoril, en la cual la voz poética le muestra a su pastora un perro, Melampo, quien ha conseguido rescatar al cordero de la zagala de las fauces de un lobo. Es un suceso costumbrista, con evidentes resonancias pastoriles, en el que se muestra una comparación amorosa a través de la imagen del cordero y del lobo, y de la actuación del leal Melampo.<sup>132</sup> Los cuartetos presentan la escena, mientras que los tercetos, a través del conector *pues*, actualizan la cuestión, parangonándola con la situación amorosa que vive el pastor.<sup>133</sup> El primer cuarteto presenta a la pastora a través de un apóstrofe: «Este cordero, Lisis» (v. 1). Resulta habitual en la poesía pastoril de Quevedo la imbricación entre el contenido bucólico y el empleo de antropónimos

---

<sup>130</sup> Crosby (1981: 76-77, nota 11): «Entiéndase que Acteón no pudo cegarse porque al ver el talle de la diosa y enamorarse de ella, ya se había cegado, según la vieja tradición de Cupido, dios del amor que cegaba a sus víctimas». Schwartz y Arellano (1998: 155, nota 11) corroboran esta idea: «las ninfas le echan arena para cegarle e impedir que vea desnuda a Diana, pero al ver la belleza de la diosa, Acteón queda ciego de amor (ceguera más noble)».

<sup>131</sup> Crosby (1981: 77, nota 14): «Entiéndase que antes de que sus perros lo mataran, ya estaba muerto de amores. Cada terceto del poema describe un acto que había anticipado e imposibilitado el amor: *cegalle*, *matalle*». Schwartz y Arellano (1998: 155, nota 13-14) inciden en el alejamiento de Quevedo con respecto al mito: «En el mito, Acteón es muerto por sus perros, pero el poeta imagina que antes de que los perros puedan matarlo, ha muerto de amor y deseo, tras ver a la hermosa deidad».

<sup>132</sup> Candelas (2003: 292): «la escena de un cordero en los dientes del lobo suscita una analogía amorosa».

<sup>133</sup> Recuérdese la importancia que otorga Roig Miranda (1989: 277) a estos conectores (*así*, *tal*, *pues*) para marcar la estructura comparativa en los tercetos.

relacionados con la vertiente petrarquista. A continuación 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 quevediano: 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).<sup>134</sup> En los dos versos siguientes explica la cuestión: «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-poeta. A continuación, la voz poética describe la heroica acción de su perro Melampo, quien 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 («denso teatro destes cerros»), que remite al género teatral en relación con la pastoral, y que recuerda al tópico del *theatrum mundi*. Además, se menciona a Melampo, símbolo de la fidelidad pastoril y de la valentía a la hora de defender el ganado.<sup>135</sup> El segundo cuarteto remata recordando otra hazaña del perro, cuando en cierta ocasión rescató a los becerros: «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).<sup>136</sup> Después, el conector *pues* realza la comparación entre el pastor y su ganado: «pues, por guardarle, desamparo el mío / y en mi pérdida estimo su cuidado» (vv. 10-11). El pastor se preocupa tanto por Lisis que hasta cuida de su rebaño, lo que implica 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 envió» (vv. 12-14). El pastor demuestra estar enamorado de la zagala, pues le entrega a su perro

<sup>134</sup> La idea del amor que aparece escrito en el amante procede de Petrarca (1984, I: 138): «e ‘l nome che nel cor mi scrisse Amore» (V, v. 2), y tiene reminiscencias neoplatónicas. Los petrarquistas la adoptan, y en la literatura española destacan los versos de Garcilaso de la Vega en su soneto V (1996: 47): «Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto» (v. 1). Quevedo la recrea para la literatura pastoril, mediante un artilugio rural, como es el hierro con el que se graba a los ganados, y le otorga una interpretación comparativa.

<sup>135</sup> Candelas (2003: 294): «el nombre tan reconocible del perro *Melampo* en el soneto “Este cordero, Lisis, que tus perros”, con ecos de la *Odisea* homérica, pero presente en la *Arcadia* de Sannazzaro y, por ejemplo, en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini, de quien Quevedo bien pudo extraer su idea».

<sup>136</sup> Esta idea dilógica también aparece en algún soneto perteneciente al ciclo de los mansos de Lope de Vega. Por ejemplo, el poema «Querido manso mío, que venistes» (2017: 282-283) concluye con los siguientes versos: «yo soy vuestro pastor y vos mi dueño; / vos mi ganado, y yo vuestro perdido» (vv. 13-14).

más noble con tal de garantizar la protección del rebaño de Lisis. Además, se consuela sabiendo que, al menos, Melampo sí estará cerca de la pastora, cuidándola como lo haría él.

Dentro de este grupo se encuentra también el poema «Pues ya tiene la encina en los tizones». El elemento de la naturaleza objeto de comparación es la estación invernal, cuyo frío se compara con el desdén de Lisi, como se indica ya en el epígrafe: «Con ejemplo del invierno imagina si será admitido su fuego del yelo de Lisi». Candelas (2003: 294-295) advierte que las *Geórgicas* son la fuente principal de este pasaje:

la descripción del invierno con la imagen de la leña en el fuego, el oscuro cielo, la brevedad del día y la aparición del hielo sitúa la composición en un escenario natural, propio del título que corresponde a esta serie. En este caso, estamos más cerca de las *Geórgicas* virgilianas —libro I, vv. 305-309 o la visión del invierno para los pastores escitas del Libro III (355 y ss.)— que de sus *Bucólicas*, aunque conviene señalar la profunda contaminación que ciertos pasajes de las *Geórgicas* han extendido en el mundo literario pastoril.

Sin embargo, cabe advertir que en los cuartetos aparecen bastantes referencias mitológicas que se alejan del magisterio de las *Geórgicas*. El objetivo de todas ellas es ofrecer una imagen invernal que sirva como analogía a la frialdad de Lisi para con su amante. El conector *pues*, que se repite al inicio de ambos cuartetos, 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: «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 dos versos siguientes mencionan al gigante Orión, símbolo por excelencia de la estación invernal, pues aparece cuando se oculta la constelación de Escorpio: «y el nubloso Orión manchó con luto / las (otro tiempo) cárdenas regiones» (vv. 3-4). Orión era cazador, por eso «manchó con luto» otras regiones más apacibles.<sup>137</sup> 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 «Tríones» (v. 5).<sup>138</sup> Nuevamente, las constelaciones son un símbolo

---

<sup>137</sup> El mito cuenta que Orión, hijo de Poseidón, era un excelente cazador pero demasiado vanidoso. Debido a su arrogancia, Gea le envía un escorpión gigante que le pica en el pie y lo mata. Zeus se apiada de él y lo convierte en estrella, junto al escorpión que lo asesinó. De esta manera, Orión solo se deja ver en los meses de invierno, cuando el Escorpión permanece oculto; en verano, cuando el Escorpión aparece, Orión se esconde en el cielo debido al temor que le suscita el animal. En la *Odisea*, Homero (XI, 572-575) describe a Orión como cazador en el inframundo: «Vino luego a mostrarse a mis ojos Orión, el gigante; aun allí por el prado de asfódelos sigue a la caza de las fieras que en vida mató por las sierras bravías, empuñando su maza de bronce jamás quebrantada». En la *Ilíada* (XVIII, 485-499), lo describe como una constelación: «los astros que coronan el firmamento: las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión, y la Osa, que también denominan con el nombre de Carro, que gira allí mismo y acecha a Orión, y que es la única que no participa de los baños en el Océano».

<sup>138</sup> Según Ovidio (*Met.* II, 401-532), Calisto era una de las ninfas del cortejo de Diana que fue deshonrada por Zeus. Cuando la diosa de la caza se da cuenta de que no es virgen, la expulsa de su séquito. Tras concebir a su hijo

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). 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. 7-8). La gama cromática blanca evoca la presencia invernal («imperio cano y absoluto»), de la que se sirve el hielo, como si de un instrumento agrícola se tratara, para confinar «las aguas en prisiones»; es decir, 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 Lisi. De esta manera, aparece una nota esperanzadora que posibilita un hipotético final feliz entre el amante y su amada: «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 llego / mi corazón, por ver si, agradecida, /se regala su nieve con mi fuego» (vv. 9-14)<sup>139</sup> 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 amorosa, debido a que la estación invernal favorece el calor. 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 e invernales.

Un nuevo soneto que debe ser incluido dentro de este grupo es «Ya viste que acusaban los sembrados». La peculiaridad de este soneto es que es uno de los ocho únicos poemas autógrafos de Quevedo que se conservan, según Crosby.<sup>140</sup> Además, este soneto presenta algunas enmiendas por parte del propio autor que podrían evidenciar un hecho ya adelantado en páginas anteriores: la poesía pastoril de Quevedo se organiza en un estadio textual posterior a su producción, y está muy relacionada con los poemas de la musa IV, *Erato*.<sup>141</sup> La estructura

---

Arcas, Hera, celosa, la convierte en oso. Años después, su hijo está a punto de matarla en una cacería, pero Zeus se compadece de ella y transforma a ambos en constelaciones. Ella se convierte en la Osa Mayor y Arcas en la estrella Arturo ('el que protege a la osa'). La alusión a los Triones procede de la cultura romana, cuando apodan «el Carro» a estas constelaciones, debido a su similitud por el carro tirado por los bueyes ('trío').

<sup>139</sup> Quizá sea necesaria una paráfrasis que ordene los violentos hiperbatos que se establecen en los tercetos: 'Hoy, cuando se busca el calor para seguir con vida porque el invierno se adueña de todo, yo, amante ciego, despreciado por Amor y olvidado por Lisi, acerco mi corazón al hielo hermoso de su pecho, con la esperanza de que su nieve disfrute gozosa de mi fuego'.

<sup>140</sup> «De los novecientos y pico de poemas atribuidos hoy a Quevedo, tan sólo existen ocho copiados de su puño y letra» (Crosby 1967: 15).

<sup>141</sup> Un hecho bastante relevante que podría justificar esta afirmación es que en una versión primigenia este poema hacía una alusión a Lisi, la amada de Quevedo en su cancionero *Canta sola a Lisi*, incluido en la musa IV: «en los

del poema es la habitual en los sonetos pastoriles: 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 persona amada.<sup>142</sup> 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 del campo. 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’ a «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 corrobora 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 acompaña el fuego» (vv. 5-6). El *fuego* actúa como metonimia de la tormenta, imagen que se acentúa en los versos siguientes a través de dos imágenes en forma de sinestesia insertadas en un fuerte hipérbaton: «y el relámpago y trueno sordo y ciego» (v. 7). El *relámpago sordo* y el *trueno ciego* intercambian las sensaciones habituales a través de una hipálage; pero, además, aparece la figura del oxímoron: es el relámpago, el rayo, el que se puede ver; mientras que el trueno es el que suena. En cualquier caso, los adjetivos parecen aludir no a las cualidades de los sustantivos, sino a sus efectos: la tormenta provoca sordera y ceguera. Asimismo, el continuado polisíndeton de los versos séptimo y octavo denota la velocidad con la que la tempestad alcanza al campo mustio, que teme la llegada de *los nublados*, otra metonimia que sustituye al temporal: «y el relámpago y trueno sordo y ciego; / y, mustio, el campo teme los nublados».<sup>143</sup>

---

tuyos, oh Lisi, hermosa y dura» (Crosby 1967: 24, v. 11). De hecho, Blecua incluye este soneto en los poemas dedicados a Lisi. Sin embargo, parece que Quevedo se retracta de su intención inicial: elimina la alusión a Lisi e indica en el epígrafe la presencia de un labrador y de una pastora, acercando esta composición a la literatura bucólica. Crosby (1967: 37-38) compara las diferentes variantes de este soneto y asevera: «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». Parece que existen argumentos suficientes para pensar que la literatura bucólica de Quevedo se adscribió a la corriente pastoril de forma posterior a su concepción.

<sup>142</sup> «En esa misma línea [estructural] debe atenderse el soneto X, “Ya viste que acusauan los sembrados”, cuyos cuartetos recrean el temor del campo ante la llegada de las lluvias y la consiguiente de los ratos» (Candelas 2003: 295).

<sup>143</sup> Quevedo, en algunas ocasiones, emplea la figura del relámpago para describir la risa de la amada, en una imagen que, como indican Rey y Alonso Veloso (2011: 186, nota 12-14; 2013: 100-101, nota 13), procede de la poesía

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; no obstante, 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 («amedrentando el gozo a mi ventura»), dejando en él encendida una chispa amorosa.

Otro poema que pertenece a este grupo es «Dichoso tú, que naces sin testigo», y está muy relacionado con un soneto que se comentará de forma consecutiva: «O ya descansas, Guadiana, ociosas».<sup>144</sup> En ambas composiciones las lágrimas del amante se comparan con dos ríos: el Nilo, en este caso, y el Guadiana, en el poema siguiente. A partir de estas analogías se elabora una comparación con el llanto de la voz poética. Con respecto al soneto «Dichoso tú, que naces sin testigo», es importante mencionar el epígrafe, pues evidencia este motivo: «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».

El primer cuarteto consiste en una alabanza al Nilo. Los dos primeros versos tratan la creencia popular que sostenía que el nacimiento del río era una incógnita: «Dichoso tú, que naces sin testigo / y de progenitores ignorado» (vv. 1-2). El río es *dichoso*, en tanto que libre, pues la creencia popular suponía que su lugar de nacimiento era un emplazamiento completamente desconocido; de ahí que nazca *sin testigo* o que sea *de progenitores ignorado*. Tras la apelación «¡oh Nilo!» (v. 3), se alude a las virtudes del río, capaz de regar los campos de sus márgenes y 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 la imagen calurosa de las nubes que se forman tras la evaporación de sus aguas se instaurará en el cuarteto siguiente. La segunda estrofa ofrece una antítesis meteorológica entre las altas temperaturas que enmarcan las riberas del Nilo y las aguas del río, que refrescan

---

petrarquista italiana: «Y cuando con relámpagos te ríes» (v. 12), en el poema «Al oro de tu frente unos claveles» (Quevedo 1969, I: 514 [339]); «relámpagos de risa carmesíes» (v. 13), en «En breve cárcel traigo aprisionado» (Quevedo 1969, I: 652-653 [465]). En este caso, debido al carácter comparativo de la tormenta con los ojos de la pastora, sustituye la referencia a la sonrisa de su amada por su vista, a través de una imagen paradójica que evoca la arbitrariedad del amor: *relámpago ciego*.

<sup>144</sup> Véase la nota 109.

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.<sup>145</sup> La metáfora astronómica del «rabioso Can» (v. 6) debe relacionarse con el mito de Orión y la estación estival.<sup>146</sup> El perro del gigante bebe sediento los vapores que emanan del Nilo y que bañan, de forma generosa, las orillas del río, 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 Nilo se refrescan del enorme caudal de agua que transporta el río; 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 del desdén de la amada frente al fuego amoroso del amante, que se ejemplificará a través de la comparación en los tercetos.

En el primer terceto se identifica a la pastora bajo el nombre de Lisis, y la voz poética le confiesa que el origen de su llanto es igual de incierto que el del río Nilo: «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, pues, al igual que este río, tienen un origen desconocido. 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 cresco, crece / más su raudal, tu yelo y mis enojos» (vv. 12-14). El *Sirio* alude a la estrella del verso sexto, el Can Mayor, la más brillante del firmamento, y se vuelve a incidir en la imagen abrasadora. Esa estrella se identifica con los *lazos rojos* de la amada; es decir, su cabello, que se ha teñido de tintes rojizos debido al calor que emana del sol: «arde en bochornos

---

<sup>145</sup> Dámaso Alonso (1976: 506) recuerda que los contrarios están presentes por doquier en esta poesía de corte petrarquista: «¡Qué hastío de contrarios! Hay uno sobre todo que con mayor o menor reiteración invade una gran parte (una enorme parte) de la poesía de Quevedo. Se trata de la pareja *fuego-nieve* (en cualquiera de sus múltiples formas: *llamas-hielo, fuego-lluvias, invierno-verano*, etc., con mil combinaciones y variaciones intermedias)». Candelas (2007: 219) alude precisamente a estos sonetos pastoriles protagonizados por los ríos y las fuentes: «Quevedo desarrolla hasta el límite las tópicas oposiciones del agua y el fuego, aunque a diferencia de lo observable en otros poemas amorosos, se aprecia una mayor delectación por el paisaje que aparece descrito en primer plano. Los recursos ya conocidos y tantas veces repetidos por Quevedo encuentran aquí una escenografía más cuidada, más concreta; la naturaleza compone el poema, aunque en última instancia el concepto de la contraposición violenta fuego/ agua, cobre la importancia necesaria en el aguijón o la sorpresa final».

<sup>146</sup> La estrella del Can Mayor también se conoce bajo el nombre de la estrella Sirio (v. 12). Recibe esta denominación debido a que Sirio era el perro de Orión, que le acompañaba en sus cacerías, y suele poseer connotaciones negativas debido a su color negro: «El anciano Príamo fue el primero en verlo con sus ojos lanzado por la llanura, resplandeciente como el astro que sale en otoño y cuyos deslumbrantes destellos resultan patentes entre las muchas estrellas en la oscuridad de la noche y al que denominan con el nombre de Perro de Orión» (Homero *Il.* XXII, 25-29).

de oro crespo» (v. 13). El pelo de Lisis es comparado a los rayos del astro, y cuando el amante lo observa se produce su perdición. 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», esto es, el desdén de Lisis; «y mis enojos», pues la amada no corresponde a su amor.<sup>147</sup>

El poema «O ya descansas, Guadiana, ociosas» es otro que habría que incluir en este grupo de sonetos cuya *dispositio* se estructura a partir de la comparación. Como se ha adelantado, forma un binomio con el soneto «Dichoso tú, que naces sin testigo», pues hay algunas parejas de poemas que comparten unidad argumentativa y una posición contigua en la *editio princeps*. Desde el epígrafe de la composición ya se apunta hacia la idea de la comparación: «Con la propiedad del Guadiana (de quien dice Plinio que *saepius nasci gaudet*) compara la disimulación de sus quejas».<sup>148</sup> Candelas (2003: 292) señala dónde se encuentra la analogía: «el *locus a comparatione* se halla en la *Naturalis Historia* de Plinio (Libro III, 6) en un pasaje de descripción geográfica del río Guadiana que sirve como punto de referencia para las lágrimas del amante». El poema versa sobre la arbitrariedad del amor ausente, pues, al igual que el Guadiana, las lágrimas del amante aparecen y desaparecen sin que la amada puede contemplar el dolor que sufre su enamorado.

El soneto se distribuye en los cuartetos a través de la estructura paralelística disyuntiva (o...o). La anáfora de los versos uno, tres y cinco apuntala la idea de que existen dos posibilidades en torno al río Guadiana: que se pueda ver o que no se pueda ver. Así, en el primer cuarteto se exponen 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).

---

<sup>147</sup> Schwartz (1997: 281) corrobora que «Quevedo recrea aquí la versión petrarquista del *topos* del llanto que hace aumentar el caudal de las corrientes de agua». Además, señala que la fuente principal de esta imagen es Petrarca (1989, II: 868): «fiume che spesso del mio pianger cresci» (CCCI, v. 2). Para Holloway (2017: 125), «Quevedo's assimilation of a conventional *topos*, the logic of which is interrogated; if the river receives his lament, it should more accurately reflect his pain; thus he pleads with the current, a reflection of the inexorable progression of his distress, to halt. The direct articulation of this desire should not be necessary; according to pastoral convention the beauty of the poet-lover's song should arrest the flow». Sin embargo, no parece que en este poema ni en el siguiente, en el que se menciona al río Guadiana, la voz poética le pida a los ríos que se detengan, conmovidos por su llanto. Walters (1985: 42) interpreta las composiciones fluviales de Quevedo como transgresoras del *topos* petrarquista, pues, según él, la voz poética quevediana resulta alienada de su entorno bucólico. Si bien es cierto que en su poesía pastoril Quevedo se aleja sobremedida del ambiente natural, no renuncia a él en absoluto. De hecho, en esta composición las lágrimas del amante provocan el crecimiento del río Nilo, mimetizándose con él. Cabría proponer la misma solución sistémica que difundió Pozuelo Yvancos, cuando aludía a una *macroestructura semántica común*; es decir, un conjunto de tópicos que los escritores conocen y comparten, distorsionándolos y modificándolos a su antojo, pero siempre dentro del artificio imitativo.

<sup>148</sup> El pasaje al que se refiere el título es el siguiente: «La [Hispania] Ulterior se divide en dos provincias en el sentido de la longitud, ya que por el costado septentrional de la Bética se extiende la Lusitania, separada de ella por el río Guadiana. Éste, que nace en el territorio Laminitano de la Hispania Citerior, y que tan pronto se desborda en lagunas como se estrecha en desfiladeros o se esconde del todo bajo tierra y renace gozoso varias veces, desemboca en el Océano Atlántico» (Plinio el Viejo *Hist. Nat.* III, 6).

El Guadiana puede desaparecer, descansando sus corrientes en lagos subterráneos que, debido a su belleza, ennoblece (vv. 1-2); o puede aparecer aumentando su caudal debido a la lluvia, en «líquidas campañas», para que los peces surquen sus aguas. 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 que, pese a que el río no se vea, su corriente sigue fluyendo. En los versos tercero y cuarto aparecen dos cultismos: «líquida» (v. 3) y «procelosas» (v. 4), en relación con la situación física del río 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 a través de la personificación de las grutas, que están sedientas porque el caudal del río desaparece y no pueden beber de él. Los versos siguientes tratan sobre una nueva aparición del río, y podrían simbolizar el renacer de un Estado que se encuentra en decadencia: «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 de las cavernas, que son como tumbas en las que yace encerrado.<sup>149</sup>

En los tercetos aparece la comparación de las lágrimas del amante con el río. Sus dos ojos imitan a las corrientes del Guadiana, pues a veces vierten lágrimas de dolor y otras muchas no: «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*) del verso noveno coadyuva a alcanzar una comparación con las aguas del río: los ojos del amante imitan al Guadiana en su llanto, pero son lágrimas intermitentes. Esta inestabilidad se refuerza con el verso décimo, a través de una estructura trimembre que, progresivamente, desciende en intensidad: «ya corren, ya se esconden, ya se paran» (v. 10). El movimiento de las lágrimas se oculta y parece que se detiene al igual que el río, pero esas lágrimas «nacen sin morir al llanto ardientes» (v. 11); es decir, no desembocan en un fuego amoroso, porque la amada no corresponde a su enamorado. El último terceto cierra la composición sin solucionar el desequilibrio emocional del amante: «Ni mi prisión ni lágrimas se aclaran» (v. 12), pues 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 decimotercero realza la comparación: «todo soy semejante a tus corrientes» (v. 13), y el final juega con la idea petrarquista de la muerte del amante: «que de su propio túmulo se ampara» (v. 14), ya que, al igual que el río, la voz poética siente su muerte («su propio túmulo») cuando no llora, porque las lágrimas no alcanzan a su amada.

---

<sup>149</sup> Pese a que no la considero la interpretación principal, podrían entenderse estos versos en clave política: España yace en una decadencia absoluta pero, al igual que el Guadiana, siempre resurgirá.

El penúltimo poema perteneciente al grupo de los sonetos comparativos es «Esta yedra anudada que camina». Este poema versa sobre el tópico de la vid y el olmo (hiedra y álamo), que se puede rastrear desde la antigüedad clásica.<sup>150</sup> Garcilaso lo rescata en su égloga primera<sup>151</sup> y, desde entonces, se produce una expansión de este motivo en los siglos XVI y XVII, en la pluma de diferentes escritores: fray Luis de León, Francisco de la Torre, Soto de Rojas, Villamediana, Arguijo, Lupercio Leonardo de Argensola, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, etc.<sup>152</sup> Además, el motivo se acrisola en el XVI gracias al género emblemático. Uno de sus máximos representantes, Juan de Horozco (2017: 256), ratifica este tópico: «El árbol que consiente compañía / de la yedra lasciva y halaguera / gastando su virtud de noche y día / entre sus brazos es forzoso muera, / porque veáis qué hace quien se fía / de la falsa amistad de la ramera / que le consume y gasta sin medida / honra, salud, hacienda, sangre y vida» (libro 3, emblema 18). En definitiva, este motivo había sido explorado desde la Antigüedad y recibe un gran impulso gracias al Renacimiento. Seguramente, la fuente principal de Quevedo se pueda rastrear en tres direcciones: Virgilio, como origen de la cadena imitativa; Garcilaso, por ser el padre del bucolismo español; y Francisco de la Torre, poeta que Quevedo edita y que recoge el tópico en múltiples canciones y sonetos.<sup>153</sup>

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.<sup>154</sup> 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 hiedra que se enrosca en el árbol: «Esta yedra anudada que camina / y en verde labirinto comprende / la estatura del

---

<sup>150</sup> Egido (1982: 214-215) indica que los principales representantes de este motivo en la Antigüedad fueron Virgilio, Catulo y los autores de la *Antología griega*. Seguramente, Virgilio fue el principal adalid de este tópico, pues lo emplea en numerosas ocasiones, tanto en sus *Bucólicas* (I, 106-108; VII, 113-114) como en las *Geórgicas* (I, 1-3), motivo con el que comienza su libro: «Qué es lo que hace fértiles las tierras, bajo qué constelación conviene alzar los campos y ayuntar las vides a los olmos».

<sup>151</sup> «¿Cuál es el cuello que como en cadena / de tus hermosos brazos añudaste? / No hay corazón que baste, aunque fuese de piedra, / viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida, / y mi parra en otro olmo entretejida, / que no s'esté con llanto deshaciendo / hasta acabar la vida» (Garcilaso de la Vega 1996: 134-135, vv. 131-139).

<sup>152</sup> Egido (1982: 221-227) señala algunas composiciones de estos escritores en los que se menciona dicho motivo.

<sup>153</sup> Sobre el tópico del motivo de la vid y el olmo en Francisco de la Torre y su influencia en otros escritores, véase Orobitg (1999).

<sup>154</sup> «En principio, el carácter lujurante de la vid —coincidente con el de la yedra— parece estar ligado tanto al mito de Osiris como al de Baco. En cuanto al olmo, nace unido a los ritos de fertilidad y a la tradición homérica (*Iliada*, VI, 419) que relata el entierro de Etión, padre de Andrómaca, en cuya tumba las ninfas plantaron olmos. Conocido como el árbol de los sueños, es imagen antropológica, igual que todos los árboles en general, y símbolo, frente a la vid, de masculinidad» (Egido 1982: 215-216).

álamo que ofende, / pues cuanto le acaricia, le arruina» (vv. 1-4). La hiedra es definida de forma metafórica como un «verde labirinto», debido al carácter ondulado de sus parras, que se retuercen como si de un laberinto se tratase. Esa hiedra *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 planta logrará destruirlo. El segundo cuarteto incide en la acción de la hiedra, 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 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* que aparecía en el verso segundo. La hiedra 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 sólo, 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 le parece favorable pero que en el fondo resulta letal, pues representa una cárcel que lo aprisiona y desmorona poco a poco.

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 mi venura, / 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 («quien me viere enriquecido»), pues él considera la acción de la dama de forma positiva: «con alta adoración de tu hermosura, / y de tan nobles penas asistido». 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: «pregunte a mi pasión y a mi ventura». Los dos versos finales ratifican que la situación de la voz poética es totalmente premeditada y buscada: «y sabrá que es prisión de mi sentido / lo que juzga blasón de mi locura». Se dirige hacia aquellos que lo censuran y lo catalogan como un loco, pues él es consciente de que está encerrado en una cárcel amorosa. Se revitaliza el tópico petrarquista de la cárcel de amor, de la que no puede escapar el enamorado; sin embargo, parece que al amante le agrada la presencia de la hiedra, pues apenas se describe de forma negativa.

El último poema que se analizará dentro de este grupo de sonetos de estructura comparativa es «Miro este monte que envejece enero». En esta ocasión, 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 templala

nieve de los Alpes, y los ojos de Lisi no templan el yelo de sus desdenes». Los cuartetos, como se ha comprobado a lo largo de estos sonetos, 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). El primer verso es ejemplo del rasgo descrito por Pozuelo Yvancos (1979: 249), cuando mencionaba la sustitución del epíteto renacentista por el concepto barroco en la poesía pastoril. 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, en relación con 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. Nuevamente, se vuelve a incidir en el carácter humano del monte a través de una personificación, que se refuerza con tres adjetivos negativos que, más que describir de forma física al monte, parece que especifican su carácter humano: «aterido, obscuro y breve». Esa cima la observa el sol, «que la pintó primero», pues el astro, como un pintor, coloreó la montaña de diversos tonos cromáticos; sin embargo, la estación invernal provoca que la oscuridad y el frío se ciernan sobre la cumbre: es blanca porque los rayos del sol 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).<sup>155</sup>

En los tercetos aparece la comparación con Lisi a través del conector *mas*, una de las marcas prototípicas en las analogías pastoriles quevedianas. Ese monte, en realidad, era una cumbre de los Alpes, cuya gélida cima se compara con el desdén de la amante para con su amado: «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).<sup>156</sup> El monte le ha regalado al río su hielo en el segundo

<sup>155</sup> La definición del río como cristal era frecuente en la época. Recuérdese la canción gongorina «En roscas de cristal serpiente breve» (Góngora 2015: 313-317). Sin embargo, Quevedo añade aquí tres adjetivos: *músico, libre y parlero*, que evocan el sonido del río cuando baja libre de la montaña.

<sup>156</sup> La mención de los Alpes podría tener su origen en la *Bucólica X* de Virgilio (89-96): «Y de la patria tú, de mí alejada / —mas nunca crea yo tal desventura—, / sola y sin mí, la nieve alpina helada / y ves del Rin la sierra helada y dura. / ¡Ay!, no ofenda a tu carne delicada / el frío o menoscabe tu hermosura; / no corte de tu planta el cuero tierno / la escarcha rigurosa del invierno».

cuarteto, pero Lisi no le concede su amor a la voz poética que, pese a ser fuego, no es capaz de derretir el hielo del indiferente pecho de su amada. Vuelven a utilizarse los contrarios petrarquistas entre el hielo y el fuego, pero el fuego de los ojos del amante no es capaz de abrazar a Lisi, en una imagen típica del neoplatonismo que refuerza la inaccesibilidad de la persona amada. El último terceto actúa a modo de conclusión. La voz poética incide en su condición de amante ardiendo en llamas que no es capaz de derretir 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 helada 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 frente al hielo de la montaña, mientras él no logra cautivar a Lisi: «invidiando la dicha de estos ríos» (v. 14).

Para concluir este apartado, cabe incidir en que se ha tratado de analizar un conjunto de doce sonetos pastoriles que se caracterizan por poseer el denominador común de la comparación en su estructura poética. De forma general, la mayoría de estas composiciones presentan una estructura similar, que parece evidenciar la importancia que le otorgó el escritor cuando las ideó: en los cuartetos se expone una imagen natural que será objeto de comparación y analogías amorosas en los tercetos. No importa si se trata de ríos, fuentes, fuego, tormentas, toros, hiedras o Alpes;<sup>157</sup> en realidad, todos estos elementos de la naturaleza son meros motivos para alcanzar una comparación amorosa en los tercetos, que, de forma general, suele ser advertida por la voz poética e introducida a través de diversos conectores temáticos (*así, pues, mas, tal*). En los sonetos pastoriles quevedianos, el artificio bucólico debe entenderse de forma conjunta con un interés amoroso subyacente, pues los elementos pastoriles ejemplifican una relación amorosa imposible de corte petrarquista entre una amada desdeñosa y un amante desesperado.

#### 4. 2. SONETOS DESCRIPTIVOS

Por otra parte, hay algunos sonetos que merecen ser distinguidos de los anteriores, pues su *dispositio* se acerca más a la descripción. En estos poemas, la voz lírica no se dedica a comparar el sentimiento amoroso del pastor con algún elemento bucólico, sino que describe una escena pastoril, una anécdota o una circunstancia de la amada-pastora.<sup>158</sup> Los sonetos pastoriles

---

<sup>157</sup> Obsérvese que las menciones de la naturaleza no son arbitrarias. Quevedo se sirve de los cuatro elementos pitagóricos (agua, fuego, tierra y aire) para dotar al conjunto de sus sonetos comparativos de cierta unidad argumental, aparte de la estructural que ya se ha mencionado.

<sup>158</sup> Candelas (2007: 216) vincula este grupo de *poemas descriptivos* a los de la musa IV, *Erato*, y reconoce que poseen muchas coincidencias: «La otra línea compositiva es la descripción ingeniosa de una anécdota, de una escena o de una situación o circunstancia de la pastora amada, pintada de forma semejante a como aparecía la

quevedianos que serán analizados dentro de este apartado son: «Tú, princesa bellísima del día» (348), «Onde el oro en hebras proceloso» (349), «En este sitio, donde mayo cierra» (350), «Esta fuente me habla, mas no entiendo» (351), «¿Castigas en la águila el delito» (352), «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa» (493), «Fuente risueña y pura (que a ser río» (495), «Amor, prevén el arco y la saeta» (498), «Rizas en ondas ricas del rey Midas» (501), «Las rosas que no cortas te dan quejas» (504) y «Lisi, en la sombra no hallarás frescura» (505). Ya se ha señalado la semejanza cuantitativa entre los sonetos comparativos (doce) y los descriptivos (once), equilibrio que evidencia una estructura calculada y una intencionalidad común dentro de este corpus quevediano.

El primer soneto que será analizado dentro de este grupo es «Tú, princesa bellísima del día». En este poema el elemento compositivo de la aurora ayuda a crear una imagen asociada a la figura del equívoco (la aurora como la luz que precede a la salida del sol y el nombre Aurora, como la amada de la voz poética). El epígrafe juega con esta diferencia (nótese que ya no se está comparando a la zagala con la aurora, sino que se explica el desdén de la amada a través del elemento natural, que posee diferencias con respecto a la pastora): «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 triunfadoras» (vv. 1-2). La aurora vence a la noche, pues es la primera luz de la mañana. Los versos siguientes inciden en las cualidades favorables de la aurora: «oro risueño y púrpura pintora, / del aire melancólico alegría» (vv. 3-4).<sup>159</sup> Las primeras luces del día se caracterizan de un modo muy similar a las descripciones de Homero en sus epopeyas más conocidas. 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 día; la *púrpura pintora* juega con la idea homérica de los dedos rosáceos de la aurora, que pinta de tonos el firmamento; por último, esa aurora 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 el planeta: «pues del sol que te sigue y que te envía / eres flagrante y rica embajadora» (vv. 5-6). La aurora es *flagrante y rica*

---

amada en la primera sección de la musa Erato: con flores en la mano, con los ojos puestos en la fuente, con el cabello ondulado».

<sup>159</sup> Desde la Antigüedad Clásica se ha definido a la aurora mediante el color rosado (*púrpura pintora*) y el amarillo (*oro risueño*), pues con su presencia alegre se inicia un nuevo día (*del aire melancólico alegría*): «la Aurora de rosados dedos» (Homero *Il. I*, 477), «la Aurora, de azafranado velo» (*Il. VIII*, 1), «la brillante Aurora» (*Il. XI*, 723) o «la Aurora temprana de dedos de rosa» (Homero *Od. II*, 1), «la Aurora de hermosos cabellos» (*Od. X*, 144).

debido a sus vestidos ampulosos con los que viste el cielo y al color dorado del sol, de quien recibe este metal. 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 por su belleza, sino para engrandecer a la aurora lumínica: «pues por ennoblecerte llamé Aurora / la hermosa sin igual zagala mía» (vv. 7-8). Se intensifica la belleza de la aurora gracias a que se le ha otorgado a la amada su mismo nombre, pues es mucho más hermosa que la luz con la que nace el día.

En los tercetos la voz poética se sigue dirigiendo a la luz del día, pero el contenido de sus pláticas varía: ya no se congratula con 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 esquiva mis dos ojos, piadosa, / entreténme su imagen en tu estrella» (vv. 9-11). El amante reconoce que la llegada de la noche le impidió ver a su amada, quien además esquiva 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 («entreténme 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 saliese, ya no podría contemplar el retrato de su amada: «Niégale al sol las horas; no invidiosa / su llama, que tus luces atropella, / esconde en ti su ardiente nieve y rosa» (vv. 12-14). Si el sol saliese, sus rayos borrarían la bella imagen de su amada, que reverbera en la aurora, lo que obliga a la voz poética a pedirle que esconda la «ardiente nieve y rosa» de su zagala, pues los rayos del sol acabarían con su imagen celestial. A través de este poema se puede apreciar la diferencia entre los dos grupos de sonetos. En esta composición los elementos de la naturaleza no se utilizan de forma comparativa, sino a modo de *exemplum* para describir una determinada situación de la pastora. La zagala no es comparada con la aurora, sino que el recuerdo de la amada se sugiere a través de las primeras luces del día.

El segundo poema bucólico de este grupo de sonetos es uno de los más interesantes de la lírica pastoril quevediana, pues se sustenta en un punto de vista enunciativo diferente que no se encuentra en ninguna otra composición del corpus amoroso. Se trata del poema «Ondeá el oro en hebras proceloso», y el propio epígrafe de la composición 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, Fili; y además, la voz poética le cede el testigo enunciativo en el último terceto para que trate en estilo directo sus desdichas

amorosas.<sup>160</sup> El poema versa sobre el desdén al que Fili es sometida por el pastor Batilo, ejemplificado a través del tópico virgiliano de la tórtola como amante doliente.<sup>161</sup>

El primer cuarteto muestra el estado de Fili. Se halla desaliñada y llorando, debido a la enorme pena que padece: «Ondea 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). La situación anímica de la pastora se describe mediante sendas metáforas asentadas en la tradición petrarquista y que reflejan su llanto. 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, a los ríos Tajo y Nilo, haciendo crecer al primero y manteniendo hermoso al segundo, como su rostro bañado en lágrimas. El segundo cuarteto expone el motivo de su dolor. Los versos quinto y sexto corroboran las imágenes del primer cuarteto: «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 el motivo de su llanto: «cuando por las ausencias de Batilo, / uno derrama rico, otro lloroso» (vv. 7-8). Se refiere a su cabello (*derrama rico*), pues había sido definido como el oro; y a sus lágrimas (*otro lloroso*), que acaudalan los márgenes del Tajo y del Nilo.

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 llanto desgarrador.<sup>162</sup> En el último terceto se muestra una escena novedosa: el

---

<sup>160</sup> Candelas (2003: 297-298) corrobora la novedad de esta composición tanto en el plano del contenido como en el plano enunciativo: «Singulares se presentan el soneto IX, que no trata el amor del que habla sino de otro, de Alexi, en un raro ejemplo de conseja amorosa; y, sobre todo, el soneto XV, “Ondea el oro en hebras proceloso”, en el que la voz lírica entrega el testigo a la propia Fili, desdichada por las ausencias de su pastor Batilo [...] 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 de Quevedo. Es infrecuente la condición femenina de la voz que habla en las composiciones del XVII, a la manera de las canciones de amigo cortesanas de la transición entre medievo y humanismo, y en Quevedo singular y única».

<sup>161</sup> En su égloga primera, Virgilio trata el motivo de la tórtola y su quejido amoroso: «Debajo el alta peña sus amores / el leñador aquí, cantando al viento, / esparcirá; y la tórtola, dolores. / La tórtola, en el olmo haciendo asiento, / repetirá su queja, tus queridas / palomas sonarán con ronco acento» (Virgilio *Buc.* I, 103-108).

<sup>162</sup> El tópico de raigambre virgiliana posee algunas reminiscencias en la poesía pastoril barroca, que distorsiona en ocasiones el significado primigenio. El pastor lopesco del poema «El tronco de ovas vestido» destruye el nido amoroso de las tórtolas, pero las aves vuelven a construir otro nido, evidenciando la supremacía del amor frente a la violencia. Góngora (2015: 515-516), en su «Alegoría de la primera de sus *Soledades*», utiliza el canto de la tórtola viuda para defender su primera *Soledad*, postulando que, al igual que el canto del pájaro, él debe cantar para aquellos que quieran oírlo en silencio para apreciar la belleza de sus versos: «¡Cuán dulcemente de la encina vieja / tórtola viuda al mismo bosque incierto / apacibles desvíos aconseja! / Endeche el siempre amado esposo

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 que padece la enamorada.<sup>163</sup>

El siguiente poema perteneciente al grupo de los sonetos descriptivos es «En este sitio, donde mayo cierra». Nuevamente, aparece el elemento líquido, en este caso, la fuente, a partir de la cual se describe un recuerdo del amante con su querida Fílida, como se apunta en el epígrafe: «Ausente, se lamenta mirando la fuente donde solía mirarse su pastora». Para algunos críticos, este poema pastoril, junto al que se analizará a continuación, son un ejemplo de la parquedad retórica de Quevedo en sus composiciones bucólicas, pues apenas emplea epítetos o adjetivos que incidan en la belleza de un entorno natural y campestre.<sup>164</sup> 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). 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 parece que parte del firmamento cae en la tierra, a través de una hipérbole grandilocuente que equipara la escena con una hermosura

---

muerto / con voz doliente, que tan sorda oreja / tiene la soledad como el desierto» (vv. 9-14). Quevedo (1969, I) también emplea este motivo en dos silvas: *Farmacuetria o medicamentos enamorados*: «Esta viuda tórtola doliente» (399, v. 85) y aquella que lleva por título «Exequias a una tórtola que se quejaba viuda, y después se halló muerta» (383).

<sup>163</sup> Schwartz (2004: 111) corrobora que la cuita amorosa es superior en la pastora que en el ave: «Fili, la amada, lamenta la ausencia de Batilo. Al oír gemir a la tórtola, se dirige al ave y declara, con esperada hipérbole, que la pena de amor es incomparablemente mayor para la pastora [...] el concepto de Quevedo aprovecha la categoría “intensidad” para establecer una correlación entre Fili y la tórtola, entre la emoción que experimenta el ser humano y la que caracteriza tópicamente al ave».

<sup>164</sup> Pozuelo Yvancos (1979: 244) reconoce la falta de adjetivos en este poema: «Frente a esta profusión adjetival del esteticismo renacentista, Quevedo impone una enorme restricción de elementos decorativos o adjetivales». Los ocho versos de los cuartetos poseen cinco adjetivos; sin embargo, a partir de los tercetos, cuando se describe la acción entre Fílida y la fuente, no hay ni un solo adjetivo que caracterice esta situación. Añade al respecto: «Parece como si Quevedo hubiese puesto especial empeño en desnudar la lengua poética de toda carga ornamental; y cuando la hay, como veremos enseguida, opera en función del concepto o del ingenio sin que podamos atribuir casi nunca la presencia de adjetivos a un decorativismo o afán superfluo, cuando ya es conocido que el epíteto, por más que pueda clasificarse de superfluo a la significación referencial o conceptual del sustantivo, no lo es en tal lenguaje poético, puesto que siempre, y especialmente durante el Renacimiento, constituyó uno de los procedimientos enriquecedores de la expresión, no sólo ornamental sino también afectiva, impresionista e imaginativamente» (Pozuelo Yvancos 1979: 245).

similar a la del cielo.<sup>165</sup> 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.<sup>166</sup> Esos cerros son testigos de las desdichas sentimentales de la voz poética («del duro afán que el corazón padece»), que, en las alturas, observan cómo se bate una guerra amorosa («injusta guerra»).

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 («no corría»), para así servir de espejo a Fílida y reflejar su hermosura. En el último terceto se vuelve a reproducir la imagen petrarquista entre el fuego del amante y el desdén helado 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, imitando 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, pues no corresponde a los intereses amorosos de la voz poética. Sus *dos incendios*, esto es, sus ojos, no impiden que Fílida continúe helándose, a través de la metafórica imagen del gélido desdén amoroso.

Un nuevo poema perteneciente a este grupo y muy relacionado con el anterior, pues trata el motivo de la fuente, es el soneto «Esta fuente me habla, mas no entiendo». Independientemente de su parecido temático, esta composición también posee una semejanza estilística con la anterior, ya que carece de adjetivos. Si en el soneto precedente se habían identificado cinco adjetivos en todo el poema, en esta composición Quevedo directamente los elimina, pues no introduce ninguno. La agudeza retórica se alcanza a través de la expresión

---

<sup>165</sup> Los hipérbatos y la hipérbole sugieren una paráfrasis para una mejor comprensión del cuarteto: ‘Este lugar, donde la primavera (mayo) parece reunir (encerrar) todo lo que florece con su luz fecunda, [es] tan parecido al cielo que se diría una parte de la bóveda celeste caída en tierra’.

<sup>166</sup> La imagen de las peñas sujetando el firmamento recuerda al mito del titán Atlas que Hesíodo refleja en su *Teogonía* (517-521): «Atlas sostiene el vasto cielo a causa de una imperiosa fatalidad allá en los confines de la tierra, a la entrada del país de las Hespérides de fina voz, apoyándolo en su cabeza e infatigables brazos; pues esta suerte le asignó como lote el prudente Zeus». Ovidio (*Met.* IV, 645-647) alude a la profecía que Temis le habría pronunciado a Atlante antes de que Hércules robase las manzanas doradas del jardín de las Hespérides: «Vendrá un tiempo, Atlas, en que tu árbol será despojado del oro y tendrá la gloria de este botín el hijo de Júpiter».

conceptista, no mediante la mera acumulación de epítetos que caracterizan de una forma superflua ciertos elementos de la naturaleza.<sup>167</sup> Resulta curioso el epígrafe de este soneto, «A una fuente, donde solía llorar los desdenes de Fili», pues incurre en un posible error, bien del autor, bien del editor. *A priori* no parece que haya nada extraño; sin embargo, en el verso cuarto del soneto se menciona a la pastora bajo el nombre de Flori. Se produce una confusión entre el nombre 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 prosopopeya. Tiene la facultad del habla y es capaz de alardear de la cuita amorosa 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 segundo, pues refuerza el concepto del agua que fluye mientras habla 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. Otra vez, vuelven a aparecer los opuestos petrarquistas del agua y el fuego. El segundo cuarteto incide en esta idea amorosa. El llanto del enunciadador acaudala la fuente, en otro motivo de raigambre petrarquista, como ya se ha indicado en más de una composición. Las lágrimas del amante provocan la risa de la fuente, cuya corriente las lleva mientras se mofa de él: «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 del amante actúa como pregonero de su infortunio, y el prado se compadece de él; no obstante, la corriente se burla de su dolor y se apodera de sus lágrimas.

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 de su llanto, le pongan remedio. 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

---

<sup>167</sup> Sobre esta idea incide Pozuelo Yvancos (1979: 245): «Sustantivos que en la poesía renacentista gozaron de una tremenda tradición epitetala como fuente, aguas, etc., carecen aquí de adjetivo [...] ni un sólo epíteto encuentra Quevedo que superponer a voces como fuente, amor, llanto, dolor, pasión, lágrimas, prado, cristal...».

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 su llanto ha cegado su visión. Pese a esto, la conclusión sigue siendo la misma, y el amante no logra una solución a su desdicha: «déjanme arder, y la agua misma anegan». Esos ojos llorosos 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.

La siguiente composición que debe ser enmarcada dentro de este grupo de sonetos descriptivos es «¿Castigas en la águila el delito». El soneto posee una estructura original, pues se divide en cuatro interrogaciones retóricas que enmarcan las diferentes estrofas que lo componen de forma paralelística. Además, cada estrofa presenta diferentes posibilidades interpretativas, excluyentes entre sí, 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».<sup>168</sup> En este caso la importancia del título que precede a la composición es muy grande: 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 de un 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).<sup>169</sup> La velocidad del rapto de Júpiter no puede competir con la precisión en el disparo de la amada, pues es capaz de derribar al águila. La alusión al *catamito* remite a Ganimedes en su forma romana. El segundo

---

<sup>168</sup> Candelas (2003: 3000) explica esta división interna: «En el ingenioso soneto XXI, “Castigas en la Aguila el delito”, se menciona el motivo mitológico de Júpiter y Ganimedes como uno de los desarrollos de la anécdota; la dama abate un águila y la voz poética apunta cuatro posibles razones para ello: venganza para los celos de Juno por ver cómo Júpiter rapta a Ganimedes, castigo por entrometerse entre sus ojos (soles) y el sol, amenaza indirecta a Jove o amenaza al propio emperador (cuyo emblema es el águila) bajo la honra de los pelayos».

<sup>169</sup> Desde los primeros textos clásicos se evidencia la importancia de este mito. Homero (*Il.* V, 265-266) lo recoge en su *Ilíada*: «Son de la misma raza que los que Zeus, de ancha voz, dio en pago a Tros por su hijo Ganimedes»; «de Tros nacieron tres intachables hijos, Ilo, Asáraco y Ganimedes, comparable a un dios, que fue el más bello de los hombres mortales. Lo raptaron los dioses, para que fuera escanciador de Zeus, por su belleza y para que conviviera con los inmortales» (*Il.* XX, 231-235). También Ovidio (*Met.* X, 155-161) lo menciona: «En otro tiempo el rey de los dioses se abrasó por el amor del frigio Ganimedes y se descubrió algo, que Júpiter prefería ser más que lo que era. Sin embargo, no se digna convertirse en un ave distinta de la que podía llevar sus armas. Y sin tardanza, golpeando el aire con sus engañosas alas, rapta al *Ilíada*, que también ahora mezcla las bebidas y, sin que Juno lo quiera, escancia el néctar a Júpiter». Y Virgilio (*En.* I, 24-27): «No se habían borrado de su mente las causas de su enojo [se refiere a Juno] ni su amargo pesar. Queda en lo hondo de su alma fijo el juicio de Paris y el injusto desprecio a su hermosura y el odio a aquella raza y el honor dispensado a Ganimedes»; «De pronto desde el Ida el ave portadora de las armas de Júpiter se lo lleva prendido entre sus corvas garras por la altura» (*En.* V, 254-255). En la literatura española del Barroco destaca la visión gongorina sobre este mito, bien de forma seria, como en el poema «La dulce boca que a gustar convida» (Góngora 2015: 112); o bien en una elegía jocosa: «Tonante monseñor ¿de cuándo acá» (2015: 573).

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 le impedía ver el sol: «¿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). Los ojos del águila no pueden osar mirar a los de la dama, pero el sol sí, en tanto que lucero del día. Se establece una competición entre los ojos de la zagala y los rayos del sol, pero el águila se entromete y la dama se ve en la necesidad de abatirla.

Los tercetos se dividen en dos amenazas. La primera, dirigida a Júpiter: «¿O porque 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. El último terceto presenta una amenaza dirigida al emperador; es decir, a los gobernantes: «¿O a César amenazas con desmayo, / derramando su emblema por el suelo, / honrando los leones de Pelayo?» (vv. 12-14). La metonimia de los césares por los gobernantes y los pelayos por los plebeyos debe advertir al emperador, pues la amada abate al águila (símbolo del imperio). La originalidad de este poema reside en una estructura cuatrimembre, cuyas partes están representadas en todos los casos por una estrofa, y en su final abierto.

Otro soneto perteneciente a este grupo es el que comienza «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa». 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). La metáfora de la fuente actúa a modo de *exemplum*, pues se describe el desdén de la pastora mediante esta imagen. 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 de la fuente huye, mientras la voz poética rompe a llorar por la ausencia de la amada: «Huye de mí cortés, y, desdeñosa, / sígate de mis ojos la corriente» (vv. 5-6). El adjetivo *cortés* reafirma el carácter de la dama: 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

provenzal. Inmediatamente, el pastor estalla en llanto, y sus lágrimas se comparan con la corriente que sale de la fuente, en una imagen petrarquista.<sup>170</sup> Sin embargo, al final del segundo cuarteto le pide unas flores para conservar un recuerdo de su amada: «y, aunque de paso, tanto fuego ardiente / merézcate una yerba y una rosa» (vv. 7-8).<sup>171</sup> El pastor es consciente de la fugacidad de las flores («aunque de paso»), pero desea poseer un recuerdo, aunque sea volátil, de su pastora. La metáfora del amante como «fuego ardiente» (v. 7) también posee reminiscencias petrarquistas.<sup>172</sup>

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 del llanto del enunciador. Además, el verso undécimo acentúa la expresión conceptista: la pastora funciona como una *donna angelicata*, ante la cual su amante se ve en la tesitura de sacrificar sus lágrimas. Sin embargo, la ofrenda es insignificante ante el «claustro de rubíes» de Lísida; es decir, su boca, que a través de una metáfora de tradición petrarquista se burla esbozando una sonrisa ante el dolor de la voz poética. 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).

Un nuevo soneto muy relacionado al anterior, pues aborda el motivo de la fuente, es «Fuente risueña y pura (que a ser río)». Este tópico quizá sea el más repetido en la poesía quevediana 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 reitera en otros poemas que ya

---

<sup>170</sup> Petrarca (1989, I: 208): «onde procede lagrimosa riva / ch' Amor conduce a pie' del duro lauro» (XXX, vv. 22-23).

<sup>171</sup> Este cuarteto («Huye de mí cortés, y, desdeñosa, / sígate de mis ojos la corriente; / y, aunque de paso, tanto fuego ardiente / merézcate una yerba y una rosa») puede interpretarse así: 'Huye de mí cortés, y, pues eres desdeñosa, que te siga la corriente de mis ojos; y mi amor tan intenso te merezca una hierba y una rosa, aunque sea de forma momentánea'.

<sup>172</sup> No obstante, Cristóbal López (1980: 338) añade: «La metáfora o comparación del amor con el fuego de un volcán tiene precedentes en Teócrito». Se refiere al *Idilio* II, 131-134. También habría que añadir los versos de Ovidio (*Met.* XIII, 865-869: «Le arrancaré vivas las entrañas y esparciré sus / miembros despedazados por los campos y por tus / aguas (¡que así se una a ti!). Pues me abraso, y el fuego / avivado hierve más violentamente y me parece llevar en mi pecho el Etna, que a él se ha trasladado con / todas sus fuerzas»).

se han tratado: «Fuente risueña y pura (que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes, / pues que te precipitas y descienes / de los ojos que en lágrimas te envió)» (vv. 1-4).<sup>173</sup> Vuelve a destacar el recurso del encabalgamiento entre los versos primero y segundo cuando se alude a una fuente, a un río o a una corriente, pues refleja de forma visual el correr de ese río o el fluir de esa fuente. Además, se insiste en el tópico petrarquista de las lágrimas que van a parar al agua. 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 amada; 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 amada con la del amante, 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, / 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 ver la imagen de su amada; en cambio, él aumenta las corrientes del agua con su llanto. Se contraponen aquí dos ideas contrarias: 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: «y a Lísida de la alma y fe más rara». Se incide en el tópico de la *donna angelicata* mediante una extraña 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; de hecho, 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 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

---

<sup>173</sup> Compárese la referencia a la fuente en el inicio de este poema con la que aparece en la silva «Aquí la vez postrera» (Quevedo 1969, I: 573-575 [400]): «fuente clara y pura» (v. 2). Entre estas dos composiciones existen múltiples concomitancias que merecerían cierta atención.

través de sus turbulentas aguas, en una imagen que se acercaría más al tópico del *locus eremus*, en consonancia con un espacio desapacible que imposibilita el amor.

El siguiente poema descriptivo es «Amor, prevén el arco y la saeta». En él se presenta el episodio mitológico protagonizado por Júpiter y Europa. 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 Europa. Como suele ser habitual, el epígrafe sostiene la idea principal de la composición: «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».<sup>174</sup>

El primer cuarteto menciona el suceso mitológico cuyos protagonistas son Jove y Europa a través del apóstrofe a Cupido. 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 que equivale a Júpiter) *a navegar*, pues, transformado en toro, rapta a Europa y huye con ella por vía marina.<sup>175</sup> Además, en tanto que toro, se define a Júpiter como una *bruta deidad*, que brama, al igual que los toros, la *llama secreta* de su sentimiento amoroso. En el segundo cuarteto se introduce a la amada del enunciador, Lisi, cuyo desdén es tan grande que la voz poética tiene que insistir en que Cupido debe emplear sus mejores saetas: «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 victoria 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 de los versos séptimo y octavo enfatiza la esquivez de la amada, y aun así el amante duda de que pueda lograr enamorarla («otra cosa más dura que el diamante / dudo que la victoria te prometa»).

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 («bajar al Sol del cielo al prado») es superflua, si se equipara a una hipotética victoria del amante para con

---

<sup>174</sup> Cabello Porras (1995: 34) menciona de manera somera este poema cuando se aproxima al estilo quevediano en sus composiciones amorosas: «Cupido se reviste de sus atributos más convencionales y se legitima por su actuación en un contexto mitológico los amores de Júpiter y Europa. Quevedo incluso utiliza un lenguaje y un enfoque que provoca un desajuste en cualquier concepción unilateral del poeta como modelo del conceptismo».

<sup>175</sup> El episodio mitológico en el que Júpiter rapta a Europa lo trata Ovidio (*Met.* II, 869-873): «Se atrevió incluso la doncella real, sin saber a quién pesaba, a sentarse en el lomo del toro: en ese momento el dios, poco a poco desde la tierra y desde la playa seca, pone en primer lugar las falsas huellas de sus patas en las aguas, después se va más allá y lleva su botín a través de la llanura de alta mar».

Lisi, que, además, es mucho más bella que Europa («menos gloria, en menos hermosura»). 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 y la voz poética sigue rogándole al dios del 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 Amor, es decir, Venus, tampoco puede «estar segura» (‘ponerse a salvo’) de la pasión amorosa. La voz poética podría aludir a la aventura extramatrimonial que la diosa vivió con Marte, engañando a su marido Vulcano.<sup>176</sup> De esta manera, el amante del poema le pide a Cupido que actúe con su poder sobre Lisis, pero que su amada jamás conozca la verdad sobre este suceso.<sup>177</sup> Se engrandece el poder sobrenatural del amor.

El siguiente poema es quizá el soneto más célebre de los 23 poemas pastoriles que se comentan. Su primer verso es «Rizas en ondas ricas del rey Midas» y, como se puede advertir 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 naturaleza.<sup>178</sup> El epígrafe coadyuva a discernir esta modalidad descriptiva 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».<sup>179</sup>

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).<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> El episodio mitológico de la infidelidad de Venus está documentado en la *Odisea* (Homero *Od.* VIII, 266-366) y en las *Metamorfosis* (Ovidio *Met.* IV, 170-189). En la *Teogonía* (Hesíodo *Teo.* 934-398) se menciona a los hijos de Marte y Venus: Miedo y Terror, surgidos de este encuentro amoroso.

<sup>177</sup> Una posible glosa de esta última estrofa sería: ‘Ya que demostraste el poder del amor incluso con tu propia madre (Venus), no dejes que el desdén de Lisi desmienta ahora tu capacidad para suscitar el enamoramiento’.

<sup>178</sup> Schwartz y Arellano (1998: 165) indican su posible fuente: «Constituye una variante de los retratos femeninos, en los que se identifica a la amada con objetos que la rodean en circunstancias cotidianas: flores o animales domésticos. Estos poemas quevedianos muestran la influencia de T. Tasso, Marino y otros petrarquistas italianos del siglo XVII, a los que se debe el desarrollo de estos y otros motivos preciosistas característicos».

<sup>179</sup> Acerca de este tópico en relación con el poema, Cabello Porras (1995: 35) señala: «En la descripción de la belleza de Lisi y de sus rasgos psicológicos también encontramos la recurrencia a una visión tópica, extremada ya en el siglo XVII». Sin embargo, resulta interesante advertir que Quevedo introduce alguna imagen que se opone a la armonía renacentista, revitalizando el tópico. Sobre esta idea, véase Molho (1977: 172): «la obsesión tópica se resuelve en la enigmática imagen de una cabellera sangrante, suscitando la flor, en razón de su color, la representación, extrañamente agresiva, de la herida y de la sangre derramada».

<sup>180</sup> Crosby (1981: 489, notas 1-2) ha querido ver en estos dos primeros versos una alusión al amante de Lisi, interpretando que la mención al rey Midas le corresponde al amante y no a la propia amada: «El tacto tan precioso como codicioso de tu amante, Lisi, lo rizas tú en las ondas ricas de tu cabello rubio, ensortijándolo (la imagen es

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 Lisi. Ese cabello («cerco claro») 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.<sup>181</sup> 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, portento 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 que han sido anteriormente mencionados. Todo ello es un «milagro de amor», pues la preciosidad del pelo de Lisi se ve refrendada en el arder amoroso de los claveles, un portento extraño en toda regla. La mención del Hibla virgiliano entronca con el descenso físico en la descripción de la amada, pues se pasa del cabello al cuello.<sup>182</sup> Además, la referencia al mármol de Paros simboliza la blancura de la tez de Lisi, que contrasta con esas *flores encendidas*, que sonrojan sus mejillas.<sup>183</sup>

---

bellamente recíproca: el pelo rizado de Lisi riza o ensortija a su vez los dedos del amante, cuando lo acaricia él)». Sin embargo, tal interpretación implicaría un alejamiento del tópico tradicional de la *descriptio puellae*, en el que el amante solo observa y no interactúa; tampoco parece clara la idea de Lisi ensortijando los dedos de un hipotético amante. Schwartz y Arellano (1998: 165, nota 1-2) se alejan de la interpretación de Crosby: «el hipérbaton separa el verbo *rizas* de su objeto directo, la metáfora *cabellera* = *tacto precioso* y hace anticipar el complemento *del rey Midas* al sustantivo que lo rige: *el tacto* [...] El tacto es *precioso*, ‘digno de estimación o valor’, porque transforma en oro lo que toca, y *avaro*, porque es signo de la codicia de Midas». Pozuelo Yvancos (2016: 299, vv. 1-2) tampoco menciona la presencia de ningún amante: «Se refiere al cabello rubio y rizado, porque todo cuanto Midas tocaba se convertía en oro [...] Por la relación con Midas, el cabello es “avaro de oro”, “atesora oro”». Con respecto a la mención del rey Midas, Ovidio (*Met.* XI, 100-104) explica su desgracia: «A éste [a Midas] el dios [Baco], alegrándose con el ayo recuperado, le concedió el agradable pero nada provechoso deseo de desear un don. Él, que habría de hacer mal uso de lo concedido, dice: “Haz que cualquier cosa que toque con mi cuerpo se convierta en amarillento oro”».

<sup>181</sup> Schwartz y Arellano (1998: 165-166, nota 4): «*flagrante sangre*: ‘sangre que resplandece como llamas’, metáfora que describe los claveles a los que también refiere *espléndidas heridas*, metáfora y oxímoron».

<sup>182</sup> La imagen procede de Virgilio (*Buc.* VII, 65-69), quien identifica la blancura de la dama con la naturaleza del monte Hibla: «Nerine Galatea, más sabrosa / que es el tomillo hibleo y que el nevado / cisne más blanca mucho, y más hermosa / que el álamo de yedra rodeado».

<sup>183</sup> Crosby (1981: 489, nota 7) indica que *Hibla* y *mármol paro* son metáforas del color rubio y la suavidad del cabello (miel del Hibla) y de la blancura y finura de la piel (mármol de Paros), respectivamente. Schwartz y Arellano (1998: 116, nota 7-8) no señalan que el Hibla aluda de forma exclusiva a su miel ni ofrecen otra interpretación; se limitan a definir los términos: «*Hibla*: un monte de Sicilia conocido por sus flores, plantas y por la miel que libaban sus abejas [...] *Mármol paro*: de Paros, una de las islas Cícladas, centro del comercio egeo y famosa por sus mármoles. *Matizar* es cultismo, Se compara, tópicamente, la piel de la amada con el mármol; los claveles (*flores encendidas*, por el rojo que es fuego) contrastan con su blancura». Pozuelo Yvancos (2016: 299) sintetiza el cuarteto: «De ese modo, se ofrece la imagen del cutis de la dama, de fondo blanco pero sonrosado, como si hubiese florecido. Continúa con las aliteraciones, de vibrantes, dando al soneto una sonoridad muy característica».

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 los claveles 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). Las flores, 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 como oro: *cabeza generosa* y *melena rica*. Al final, la melena de la amada sale *victoriosa* de la batalla. En el último terceto se retuercen los conceptos mediante la sonoridad y la intensidad rojiza de la gama cromática. Esos claveles del cabello son los 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 entre su boca 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.<sup>184</sup> 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». Cabe destacar una estructura paralelística absoluta 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 belleza de Lisi: *elocuente*, *púrpura* y *sonoro*.

El penúltimo poema que será analizado dentro de este grupo es «Las rosas que no cortas te dan quejas». Las abejas y las rosas forman una unidad indisoluble desde los albores de la

---

<sup>184</sup> Schwartz y Arellano (1998: 116, nota 12-14) coinciden con Crosby (1981: 490, notas 10-14) en su interpretación; los primeros ofrecen una paráfrasis de la estrofa final: «Interpretamos: ‘los claveles reales que llevas en el pelo son cruenta hermosura en tu cabeza; los claveles metafóricos de los labios (porque los labios son rojos como un clavel) dan al claustro de perlas (los dientes) rubí (otra metáfora por los labios, rojos) elocuente (porque los labios modulan la voz) y coral (nueva metáfora para labios) sabio (porque hablan con agudeza)’». Pozuelo Yvancos (2016: 299-300) explica los tercetos, haciendo alusión a las múltiples agudezas que Quevedo inserta al final de la composición: «Como otras veces en Quevedo el juego de los colores parece ser un mero pretexto para la agudeza que van a explorar los tercetos. Los mismos claveles que agravan y compiten con el cabello no pueden hacerlo cuando se trata de los labios, que les ganan en colorido y son nuevos claveles, pero con discurso puesto que hablan. El segundo cuarteto, en efecto, inicia toda una retórica del matiz sobre el color rojo de los labios que se metaforizan con cinco atributos: como “claustro de perlas” (porque encierran a los dientes), elocuente rubí (porque por ellos se habla), púrpura hermosa (por el color rojo como la púrpura), sonoro clavel (nueva alusión al habla por los labios), coral sabio (el adjetivo “sabio” vuelve a incidir en el habla, en la capacidad del discurso)».

tradición bucólica, y Quevedo no pudo evitar dedicar una composición a este motivo.<sup>185</sup> El epígrafe, escueto, sintetiza los dos aspectos fundamentales del poema: «A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas». La amada se convierte en la reina de una hipotética colmena sobre la cual orbita el conjunto de las abejas. La fuente de esta composición puede ser variada, pues diversos escritores del género bucólico han cultivado este motivo, desde Virgilio hasta Garcilaso;<sup>186</sup> no obstante, Fucilla (1960: 208) identifica ciertas concomitancias entre este soneto y uno de Luigi Groto: «creemos ver el estímulo de Groto en el soneto: “A Lisi cortando flores y rodeada de abejas”». El estudioso se refiere al soneto «Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto» (Groto 2014: 165). En ambas composiciones se incide en la imagen rústica de una amante recogiendo flores mientras las abejas sufren un agravio, pues han dejado de ser las compañeras de las flores. Además, en los tercetos podría existir una influencia más acentuada. En el verso undécimo, Groto menciona al Hiblea: «Suoi tutti par che la dolce Hibla cele»; en ese mismo verso, Quevedo alude a una «eterna primavera» (v. 11), que podría ser una metáfora del mitológico monte siciliano donde la estación nunca variaba. El final del poema también es similar. Groto menciona el elemento de la miel, que se posa en los labios del amante como un beso: «e a le mie labra il più soave mele» (v. 14); Quevedo también aprovecha la imagen de la miel, que se identifica con el rostro de Lisis: «y la miel de tu rostro milagroso» (v. 14). En definitiva, existen argumentos suficientes que permiten sostener que el escritor español pudo inspirarse de forma directa en este poema de Groto. Así sucedió, además, en otros poemas quevedianos que evocan composiciones del italiano, en particular, sus madrigales amorosos.<sup>187</sup>

Con respecto al poema quevediano, en los cuartetos se describe una imagen de la naturaleza. En el primero, se insiste en la personificación de las flores, en concreto, de las rosas, 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). La voz poética advierte, a través de un apóstrofe, que las rosas que Lisis no corta protestan, pues desean ser tocadas por la amada. Además, se sugiere que existe una

<sup>185</sup> Habría que vincular este soneto con las endechas «Estaba Amarilis» (Quevedo 1969, I: 623-626 [433]), pertenecientes a la misma musa *Euterpe*, debido al contenido afín en torno a las flores, las abejas y la miel.

<sup>186</sup> Virgilio trata el tema en dos de sus tres grandes obras. Destaca la conocida visión de la égloga primera: «Las abejas aquí continuamente, / deste cercado hartas de mil flores, / te adormirán sonando blandamente» (Virgilio *Buc.* I, 100-102); pero también les dedica un libro entero en las *Geórgicas*, que comienza de la siguiente manera: «Prosiguiendo cantaré el don divino de la miel, que baja de los cielos» (Virgilio *Geórg.* IV, 1-2). En la literatura española descuella la visión de Garcilaso de la Vega en su égloga segunda: «Háceles compañía, / a la sombra volando / y entre varios olores / gustando tiernas flores, / la solícita abeja susurrando» (Garcilaso de la Vega 1996: 149, vv. 70-74), pero, sobre todo, destacan los inolvidables versos de su égloga tercera: «en el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (1996: 212, vv. 79-80).

<sup>187</sup> Sobre la influencia de Groto en los ocho madrigales amorosos de Quevedo, puede consultarse Alonso Veloso (2012b).

jerarquía con las distintas clases de rosas: las que Lisis corta, las que Lisis ignora y aquellas que Lisis pisa, las cuales *quedan inferiores*, pues yacen debajo de su pie, pero mantienen la silueta del pie de la amada («por guardar la señal que del pie dejas»). En el segundo cuarteto aparece el elemento animal, las abejas, que son burladas por Lisis: «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). 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, pero resulta un *engaño hermoso*, pues la belleza de la dama compensa la ausencia de rosas. Las abejas cortejan las flores de la zagala mientras *sus colores*, es decir, el aspecto de Lisis mientras acumula flores, provoca que las abejas se vuelvan codiciosas, ya que anhelan tanto a las flores como a la propia mujer. El verso octavo, inserto en una estructura bimembre, incide en la idea de la dama cruel petrarquista, que se comporta desdeñosa con su amante y con las abejas: «su instinto burlas y su error festejas».

En los tercetos el amante 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 pastora no quiere apiadarse de la desdicha de la voz poética y no corresponde a su amor, por lo que el amante le pide que, al menos, tenga compasión del hermoso enjambre de abejas. La metáfora sensorial *eterna primavera* alude a Lisis rodeada de flores, pues, con sus vivos colores, recuerda a la estación florida. Debido a esta caracterización, la amada debe corresponder a los animales, ya que, si representa a la primavera, debe velar por la armonía entre flores y abejas. El último terceto presenta una nota positiva, en la que tanto el enjambre de abejas como la voz poética resultarían afortunados si Lisis correspondiese a sus ruegos: «Él será afortunado, 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 que deben realizar las abejas. Si ellas son capaces de crear una colmena alrededor de Lisis y de fabricar cera y producir miel, el amante se aprovechará de esos productos naturales 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 desdeñado.

La última composición perteneciente a este grupo descriptivo es «Lisi, en la sombra no hallarás frescura». Quevedo cierra el grupo de los sonetos pastoriles 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 rescostó a la sombra de un laurel». La voz poética juega con la metáfora petrarquista de los 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. Se puede apreciar que, incluso en las composiciones de índole bucólico-amoroso, Quevedo encuentra acomodo para la instrucción.<sup>188</sup> Lisi es definida como un sol, debido al calor que emana de su cuerpo y que atrae a su amante, por eso no logra hallar frescura a la sombra del árbol: «Lisi, en la sombra no hallarás frescura, / tú, que con dos ardientes luminares / a la sombra la traes caniculares / que dieran a los Alpes calenturas» (vv. 1-4). Los *dos ardientes luminares* de la zagala son una metáfora de sus ojos, que, como dos soles, alumbran la estancia y la llenan del calor propio del período de la canícula; es decir, del verano. Otra vez, vuelve a parecer 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».<sup>189</sup> La ninfa, ya convertida en laurel, tiene que volver a sufrir la presencia no ya de un sol (Apolo), sino de dos soles (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 ojos de Lisi, por eso está *dividido*, para poder contemplarla dos veces («para poder estar en ti dos veces»). El dios fracasa dos veces, pues Dafne se ha convertido en laurel y Lisi lo ignora («otras tantas le mira en ti vencido»). El último terceto reitera la frustración de Apolo, que no ha sido capaz de enamorar a Dafne ni a Lisi: «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 («como ella, le aborreces»). 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

---

<sup>188</sup> Esta idea la menciona Navarrete (1997: 263), señalando que la fuente principal es Juan Boscán: «Quevedo se apropia del modo autobiográfico de Boscán, junto con su pretensión de instruir al lector sobre el amor y la poesía».

<sup>189</sup> La referencia mitológica la recoge Ovidio (*Met.* I, 452-583). Cupido, indignado por la petulancia de Apolo tras matar a la serpiente Pitón, dispara dos saetas: una, bañada en oro y dirigida a Apolo, incitaba al amor; la otra, revestida de plomo y destinada a la virginal ninfa Dafne, provocaba el rechazo. De esta manera, Febo enloquece y comienza a perseguir a Dafne, quien, angustiada escapa del dios. Exhausta, invoca a su padre Peneo, una divinidad fluvial, y le pide socorro. Conmovido por el sufrimiento de su hija, el padre la convierte en laurel, árbol que pasará a simbolizar al dios Apolo, pues representa su fracaso amoroso. En la literatura española, cabe mencionar el conocido soneto XIII de Garcilaso (1996: 55): «A Dafne ya los brazos le crecían», que representa de manera fidedigna el mito ovidiano. Parece que el mito fue del gusto de Quevedo, pues también lo recoge y lo reformula en su vertiente burlesca, en algunas composiciones que reflejan de forma jocosa la fábula entre el dios y la ninfa: «Bermejazo platero de las cumbres» (536) y «Tras vos un alquimista va corriendo» (537) (Quevedo 1970, II: 18-19).

presencia solar sobre el laurel (los dos soles de sus ojos) y aun por encima logra alumbrar con su amor al árbol, algo de lo que Febo no ha sido capaz.

En definitiva, el análisis de los 23 sonetos pastoriles quevedianos confirma su posible distribución en dos grandes grupos según su estructura: los poemas de *dispositio* comparativa, que suelen presentar en los cuartetos una imagen o un ejemplo de la naturaleza para, en los tercetos, introducir una analogía mediante algunos conectores como *así, mas, pues* o *tal*; y los de *dispositio* descriptiva, que refrendan una situación de diferentes elementos naturales en los cuartetos, la cual suele evolucionar hacia una interiorización del sentimiento de la voz poética en los tercetos.

Con independencia de la distinción mencionada, cabe destacar que ambos tipos de composiciones están ambientados en un espacio pastoril que funciona como un 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, ofrecen un hibridismo palpable entre la tradición bucólica y la poesía de corte petrarquista, que proporcionan cierta novedad a los versos quevedianos. Si a esto se le añade el artificio de su pluma conceptista, se obtienen unas composiciones originales desde el punto de vista retórico, capaces de distanciarse, en cierta medida, de la tradición renacentista anterior.<sup>190</sup>

Quevedo no es un poeta innovador en su vertiente bucólica. Se sirve de un contenido repetido hasta la saciedad en diferentes escritores de la Antigüedad Clásica, del Renacimiento y del Barroco; sin embargo, es verdad que, a través de diversas y heterogéneas fuentes literarias, es capaz de destilar ciertos versos que presentan un cariz novedoso. Como se ha visto, trastoca de forma deliberada la estructura interna del soneto para ofrecer un conjunto de poemas similares en su forma pero diferentes en su contenido. La originalidad de los sonetos pastoriles de Quevedo no radica en la *inventio*, en el tema que aborda en ellos, sino en la forma, que los

---

<sup>190</sup> Sobre este aspecto es necesario añadir las palabras de Candelas (2003: 301): «Pero no olvidó en todo ello la creación de fórmulas conceptistas para superar el mero descriptivismo o la enunciación apasionada de los afectos; se fijó en la naturaleza descrita, en las anécdotas destacadas, en los pequeños detalles, para crear conceptos (comparaciones, ejemplificaciones, incluso metáforas), con esa pretensión de agotar la ya agotada vía pastoril en el fundamento central de la tarea poética del poeta del XVII: la búsqueda inagotable de las equivalencias, de las correspondencias, como le gustaba a Gracián, entre las cosas que conforman el mundo».

dota de una especial unidad argumental común, en un estilo conceptista que, en palabras de Dámaso Alonso, provoca un desgarrón afectivo incluso en un lector del siglo XXI.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Me refiero a esas imágenes conceptistas que Quevedo es capaz de retorcer e insertar en sus sonetos pastoriles: el día que agoniza y *apaga en el mar el oro ardiente* (343, v. 4), el amor que crece en las venas y *vuelve en alimento la violencia* (345, v. 14), ese llanto que se derrama *en sacrificio al claustro de rubíes* (493, v. 11), el dolor del amante que es capaz de *ensordecer en llanto las montañas* (497, v. 14), el cabello rubio como rizadas *ondas ricas del rey Midas* (501, v. 1) o la nevada cumbre como un *monte que envejece enero* (503, v. 1).

## 5. CONCLUSIONES

Como colofón a este TFM, recupero el objetivo principal que me había propuesto alcanzar en el apartado introductorio: he intentado analizar exhaustivamente un corpus homogéneo de 23 sonetos pastoriles, delimitados, *a priori*, de forma deliberada por el propio Quevedo. El estudio me ha permitido ratificar la diferencia entre dos tipos de sonetos según su disposición: los sonetos comparativos, aquellos cuya *dispositio* consiste en una comparación entre el pastor o la pastora con algún elemento de la naturaleza. Es decir, en la mayoría de ellos, los cuartetos mencionan algún elemento de la naturaleza (ríos, fuentes, fuego, llamas, montañas, nieve, yedras, toros, abejas, etc.) que servirán como objeto de comparación en los tercetos. Los tercetos suelen ir determinados por algún conector (*pues, tal, así, mas*) que introduce la analogía entre los seres humanos y la naturaleza. En los sonetos descriptivos la voz poética no compara, sino que describe una situación en la que los elementos de la naturaleza sirven como *exemplum* a los pastores, que se imbuyen de ellos para alcanzar una interiorización personal. Entre los sonetos pastoriles más novedosos, descuella el soneto «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (345), en el que no se trata el amor del pastor que habla, sino que la voz poética da consejos sentimentales a Alexi, a quien apela como si fuese un interlocutor moral; el soneto «Ondeja el oro en hebras proceloso» (349), en el que el enunciador cambia en el último terceto y el protagonismo recae sobre Fili, apareciendo por primera y única vez en la poesía amorosa de Quevedo una voz poética femenina en estilo directo; y el soneto «¿Castigas en la águila el delito» (352), estructurado mediante cuatro estrofas paralelísticas en las que la voz poética, a través de interrogaciones retóricas y de un final abierto, pretende averiguar por qué una dama mató un águila. En definitiva, he tratado de analizar estos poemas agrupándolos según una terminología derivada de un estudio previo de Candelas (2003: 291-293) que juzgo efectiva para el análisis propuesto. Como adelantaba en la introducción, soy consciente de que existen otros modos de acercarse a estos sonetos pastoriles, pero considero que aproximarse a ellos a través de sus cimientos, de su estructura compositiva, es la mejor manera de comprender su verdadero significado.

En la introducción también mencionaba que la originalidad en la poesía pastoril de Quevedo no reside de forma exclusiva en el contenido que aborda, rastreable en la tradición bucólica clásica y renacentista, sino en cómo dispone los elementos líricos a lo largo de sus composiciones. Tras el análisis de sus 23 sonetos pastoriles, se confirma que la esencia fundamental que mana de los versos del autor aurisecular reside en su estilo. Quevedo se encuentra con una tradición consabida y arraigada, por lo que se ve en la necesidad de trastocar

el plano de la *elocutio* para dotar de cierta novedad a sus versos. Elimina el epíteto renacentista e intensifica el conceptismo barroco en búsqueda de la originalidad a través del alambique de su ingenio poético: el cabello ya no es dorado, sino que se convierte en *ondas ricas del rey Midas*; no se llora por los rojizos labios de la amada, sino que se derraman lágrimas *en sacrificio al claustro de rubíes*; y el monte ya no está nevado, sino que su cumbre *envejece enero*. A esta originalidad cabría añadir el hibridismo entre la tradición clásica de Teócrito y Virgilio, y las preceptivas literarias de Petrarca y los petrarquistas italianos. Todos estos elementos propician una cierta originalidad y novedad en el bucolismo quevediano, a través de imágenes enraizadas en la Antigüedad Clásica y en la poesía renacentista.

Existen más diferencias con respecto a la tradición clásica en la poesía pastoril quevediana, entre ellas, el canto del pastor. Quevedo elimina los rústicos instrumentos e imposibilita la capacidad del canto a sus pastores. En sus 23 sonetos pastoriles, no hay ni un solo ejemplo de canto amebico o de canto pastoril; en cambio, aparecen amantes (al estilo petrarquista) en relación con la naturaleza, a quien hace cómplice de sus desdichas amorosas. Otra divergencia relacionada con la anterior radica en el enunciador de las composiciones. Trabado (2001: 190) afirma que existen dos posibilidades enunciativas en la lírica pastoril:

O bien se trata de comunicar esa pena a otros pastores en un ámbito como el arcádico donde el factor social se presenta como algo solidario con el sentimiento del poeta, lo mismo que hará la naturaleza en su función de testigo o de espejo emocional de la pasión; o bien se hace saber a la amada el cauterio amoroso, llegando incluso, las más de las veces, a la recriminación de su condición, tópica por otra parte, de la amada enemiga.

En la poesía pastoril de Quevedo no se manifiesta ninguna de estas opciones. Cuando aparece otro pastor, este se vuelve automáticamente el enemigo del amante, con el que no interactúa en ningún momento; por otro lado, cuando el pastor se lamenta por el desdén de la pastora, jamás le recrimina su actitud de forma directa, sino que evoca a diferentes elementos de la naturaleza, a quienes culpabiliza de la esquivez de la amada.<sup>192</sup> Más bien la idolatra, al estilo de la *donna angelicata* cancioneril, pues la contempla como una amada inaccesible. Los rasgos mencionados permiten comprobar las abundantes concomitancias que existen con los poemas de la musa IV, *Erato*, dedicada a la materia amorosa.

Por último, me gustaría destacar que la falta de espacio me ha impedido ahondar en el análisis de diversas formas pastoriles que merecerían una atención más detenida. En algunas páginas del trabajo he aludido a diferentes composiciones pastoriles, como las silvas o los

---

<sup>192</sup> García Berrio (1980: 70) ofrece diferentes alternativas derivadas de esta segunda vertiente, en la que el objeto de predicación (la pastora cruel) puede ser sustituido por el Amor o por el poeta mismo; sin embargo, Quevedo no explora ninguna de estas posibilidades, alejándose de las convenciones pastorales establecidas.

romances bucólicos; si bien es cierto que han sido estudiadas, considero necesario aproximarse a ellas desde la óptica de la materia pastoril para obtener una visión de conjunto de lo que significa la lírica bucólica quevediana. Por lo tanto, dejo abierto a futuros trabajos de investigación un análisis global de la poesía pastoril de Quevedo, que, como se ha comprobado, se encuentra diseminada en diferentes musas de su obra poética. Solamente asimilando el conjunto de la poesía bucólica quevediana se podrá alcanzar una idea unitaria de lo que significa el proyecto pastoril para el autor madrileño.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Alonso de. 1615. *De la creación del mundo, por el doctor Alonso de Acevedo, canónigo de la santa iglesia de Plasencia. Al ilustrísimo y excelentísimo señor don Francisco de Castro, conde de Castro y embajador en Roma de la majestad católica don Filipe III. En Roma, por Juan Pablo Profilio. M DC XV. Con licencia de los superiores.*
- Alonso, Dámaso. 1961. *Góngora y «El Polifemo»*, vol. I. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 1976. «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 495-580. Madrid: Gredos.
- Alonso Veloso, María José. 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, pp. 269-334.
- Alonso Veloso, María José. 2012a. «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*, LXXIV. 147, pp. 93-138.
- Alonso Veloso, María José. 2012b. «Los madrigales de Quevedo». *Bulletin Hispanique*, 114. 2, pp. 621-644.
- Alonso Veloso, María José. 2020. «Quevedo sin Estacio. La silva “A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta”», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo* (coord. María José Alonso Veloso), pp. 165-187. Madrid: Sial/ Trivium.
- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero (eds.). 2001. *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- Arellano, Ignacio (ed.). 2020. Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, 2 vols. Madrid: RAE.
- Aristóteles. 1974. *Poética*. Editado por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall. 2015. *Manual de retórica y oratoria*. Barcelona: Ariel.
- Bakhtin, Mikhail M. 1986. *The Dialogic Imagination*. Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Beverley, John. 1980. *Aspects of Góngora's Soledades*. Amsterdam: John Benjamins.
- Blecua, José Manuel (ed.). 1969-1971. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, 3 vols. Madrid: Castalia.
- Boyle, Anthony J. 1975. «A Reading of Virgil's Eclogues», en *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry* (ed. Anthony J. Boyle), pp. 105-121. Berwick, Victoria: Aural.
- Brioso Sánchez, Máximo. 1998. «De nuevo sobre los orígenes de la poesía bucólica: ¿Teócrito εὐρητής?». *Cuadernos de literatura griega y latina*, II, pp. 221-245.
- Cabello Porras, Gregorio. 1995. *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *Los tres mayores prodigios*, en Calderón de la Barca, *Segunda parte de comedias*, pp. 989-1125. Editado por Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1995. «La *compositio* en las silvas de Quevedo». *Criticón*, 65, pp. 65-86.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1996. «“¿Qué de robos han visto del invierno”: ¿una égloga de Quevedo?», en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (coord. Ignacio Arellano), vol I, pp. 267-274. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1997. *Las silvas de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.

- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2003. «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero* (eds. Inmaculada Báez y María Rosa Pérez), pp. 287-304. Vigo: Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2007. *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Carreira, Antonio. 1997. «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo* (ed. Marie Linda Ortega), pp. 85-100. Paris: ENS.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*, vol. I. Dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Chemris, Chrystal. 2008. *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Woodbridge: Tamesis.
- Coleman, Robert. 1975. «Vergil's Pastoral Modes», en *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry* (ed. Anthony J. Boyle), pp. 58-80. Berwick, Victoria: Aural.
- Cristóbal López, Vicente. 1980. *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Cristóbal López, Vicente. 1998. «La poesía bucólica romana». *Cuadernos de literatura griega y latina*, II, pp. 247-266.
- Cristóbal López, Vicente. 2002. «Las Églogas de Virgilio como modelo de un género», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 23-56. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Crosby, James 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*, vol. I, pp. 111-123. Madrid: Castalia.
- Crosby, James O. 1967. «La creación poética en ocho poemas autógrafos», en *En torno a la poesía de Quevedo*, pp. 15-42. Madrid: Castalia.
- Crosby, James O. (ed.). 1981. Francisco de Quevedo, *Poesía varia*. Madrid: Cátedra.
- Curtius, E. Robert. 1995. *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I. Traducido por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario de Autoridades (Real Academia Española)*. Disponible en línea: <<https://webfrrl.rae.es/DA.html>>.
- Dorangeon, Simone. 1974. *L'églogue Anglaise de Spenser à Milton*. Paris: Klincksieck.
- Edquist, Harriet. 1975. «Aspects of the Theocritean Otium», en *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry* (ed. Anthony J. Boyle), pp. 19-32. Berwick, Victoria: Aural.
- Egido, Aurora. 1982. «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista* (ed. Víctor García de la Concha), pp. 213-232. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Elslande, Jean-Pierre van. 1999. *L'imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle: 1600-1650*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Empson, William. 1968. *Some Versions of Pastoral: a Study of Pastoral Form in Literature*. New York: New Directions.
- Espinosa, Pedro de. 1605. *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros, ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al señor duque de Béjar. Van escritas dieciséis odas de Horacio traducidas por diferentes y graves autores admirablemente. Con privilegio en Valladolid, por Luis Sánchez. Año M D C V*.

- Estacio, Publio Papinio. 1888. *La Tebaida*, vol. 1. Editado por Juan de Arjona. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía.
- Fantuzzi, Marco. 1995. «Variazione sull'esametro in Teocrito», en *Struttura e storia dell'esametro greco* (eds. Marco Fantuzzi y Roberto Pretagostini), vol. 1, pp. 221-264. Roma: Grupo Editoriale Internazionale.
- Fantuzzi, Marco y Richard Hunter. 2002. *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Roma-Bari: Laterza.
- Fernández-Galiano, Manuel (ed.). 1984. *Titiro y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- Fernández Mosquera, Santiago. 1999. *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*. Madrid: Gredos.
- Fernández Rodríguez, Natalia. 2019. *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Reichenberger.
- Finello, Dominick L. 2014. *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*. Pamplona: Universidad de Navarra / Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.
- Fucilla, Joseph G. 1960. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC.
- García Berrio, Antonio. 1980. «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro». *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 4. 1, pp. 61-75.
- García Lorca, Federico. 1966. *Teoría y juego del duende*, en *Obras completas* (ed. Arturo del Hoyo). Madrid: Aguilar.
- Gargano, Antonio. 2002. «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 59-76. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Garrard, Gregg. 2004. «Pastoral», en *Ecocriticism*, pp. 33-58. London: Routledge.
- Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. London: Routledge.
- Gómez, Jesús. 1993. «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, pp. 171-195.
- Góngora, Luis de. 2010. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Góngora, Luis de. 2015. *Antología poética*. Editado por Antonio Carreira. Barcelona: Austral.
- Greimas, Algirdas J. 1971. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Traducido por Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos.
- Groto, Luigi. 2014. *Le rime di Luigi Groto, cieco d'Adria*. Editado por Barbara Spaggiari. Adria: Apogeo.
- Halperin, David M. 1983. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University.
- Herrera, Fernando de. 1580. *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera. Al ilustrísimo y ecelentísimo señor don Antonio de Guzmán, marqués de Ayamonte, gobernador del Estado de Milán y capitán general de Italia. Con licencia de los señores del Consejo Real. En Sevilla, por Alonso de la Barrera, año de 1580*.
- Herreros Tabernero, Elena. 1998. *Las «Geórgicas» de Virgilio en la literatura española* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hesíodo. 1978. *Teogonía*. Editado y traducido por Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- Holloway, Anne. 2017. *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*. Woodbridge: Tamesis.
- Homero. 1993. *Odisea*. Editado por Manuel Fernández Galiano. Traducido por José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- Homero. 1996. *Ilíada*. Editado y traducido por Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.

- Horozco y Covarrubias de Leyva, Juan de. 2017. *Trescientos emblemas morales*. Editado por María del Mar Agudo Romero, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Ibn Hazm de Córdoba. 2007. *El collar de la paloma*. Editado por Emilio García Gómez. Madrid: Alianza.
- Infantes, Víctor. 2002. «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 339-356. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jauralde Pou, Pablo. 1991. «Las silvas de Quevedo», en *La silva* (coord. Begoña López Bueno), pp. 157-180. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jauralde Pou, Pablo (ed.). 2002. Francisco de Quevedo, *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jones, Royston Oscar (ed.). 1966. *Poems of Góngora*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kegel-Brinkgreve, Elze. 1990. *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam: J. C. Gieben.
- Lelli, Emanuele. 2017. *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*. Hildesheim: Olms.
- Levisi, Margarita. 1973. «La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo», *MLN*, 88. 2, pp. 355-365.
- Llamas Martínez, Jacobo (ed.). 2017. *Melpómene, musa tercera del «Parnaso español»*. Pamplona: EUNSA.
- López Bueno, Begoña. 2002. «La égloga. Género de géneros», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 9-21. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Estrada, Francisco. 1967. «Los temas de la pastoril antigua». *Anales de la Universidad Hispalense. Facultad de Filosofía y Letras*, 28, pp. 131-182.
- López Estrada, Francisco. 2005. «Pastores en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, XXXVII, pp. 15-32.
- Mal Lara, Juan. 1568. *La filosofía vulgar, de Juan de Mal Lara, vecino de Sevilla. A la C. R. M. del rey don Filipe Nuestro Señor dirigida. Primera parte que contiene mil refranes glosados. En calle de la Sierpe. En casa de Hernando Díaz. Año 1568*.
- Manero Sorolla, María del Pilar. 1987. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.
- Marinelli, Peter V. 1971. *Pastoral*. London: Routledge.
- Marx, Leo. 1980. «American Literary Culture and the Fatalistic View of Technology». *Alternative Futures: The Journal of Utopian Studies*, 3. 2, pp. 45-70.
- Mateo Mateo, Ramón. 1991a. *La poesía pastoril española en el siglo XVI* [microforma]. Madrid: UNED.
- Mateo Mateo, Ramón. 1991b. «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista». *Epos: Revista de Filología*, 7, pp. 313-334.
- Mateo Mateo, Ramón. 1993. «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI». *RILCE*, 9, pp. 20-43.
- Molho, Maurice. 1977. *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica.
- Montero, Juan. 2002. «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 183-206. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Navarrete, Ignacio E. 1997. *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.

- Navarro Tomás, Tomás. 1959. *Arte del verso*. México D. F.: Compañía General de Ediciones.
- Nichols, Fred J. 1969. «The Development of Neo-Latin Theory of the Pastoral in the Sixteenth Century». *Humanistica Lovaniensia*, 18, pp. 95-114.
- Novo Villaverde, Yolanda. 1998. «“Canté versos ‘bucólicos’/ con pastoril zampona, melancólicos”: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)». *Anuario Lope de Vega*, 4, pp. 253-281.
- Núñez Rivera, Valentín. 2002. «De la égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los cantares* en la poesía áurea», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 207-263. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Oppenheimer, Paul. 1989. *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*. New York: Oxford University Press.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada. 2002. «La égloga como género de circunstancias», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 357-385. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ovidio Nasón, Publio. 1997. *Metamorfosis*. Editado por Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Orobitg, Christine. 1999. «La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (coord. Christoph Strosetzki), pp. 941-953. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.
- Parada Juncal, Samuel. «El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, en prensa.
- Payne, Mark. 2007. *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Melquíades Prieto Santiago. 1999. *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español: facsímil de la edición príncipe (Madrid, 1670)*. Madrid: EDAF / Universidad de Castilla-La Mancha.
- Perella, Nicolas J. 1973. *The Critical Fortunes of Battista Guarini's «Il pastor Fido»*. Firenze: Olschki.
- Pérez-Abadín, Soledad. 2004. *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. 2007. *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. 2014. *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pérez Cuenca, Isabel. 2000. «Las tres musas últimas castellanas: problemas de atribución», en *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas* (coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro), vol. I, pp. 659-669. Madrid: Castalia.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2002. «La égloga dramática», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 77-89. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pérez Sánchez, Francisco. 1984. «Las influencias del Epicureísmo en las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de la Égloga II», en *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, pp. 369-377. Murcia: Universidad de Murcia.
- Perocco, Daria (ed.). 2012. *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*. Bologna: Archetipolibri.
- Petrarca, Francesco. 1989. *Cancionero*, 2 vols. Editado por Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra.
- Plinio el Viejo. 1998. *Historia natural*, vol. 2 (libros III-VI). Editado y traducido por Antonio Fontán et al. Madrid: Gredos.

- Poggioli, Renato. 1975. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Idea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1979. *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pozuelo Yvancos, José María (ed.). 2016. Francisco de Quevedo, *Antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Quevedo, Francisco de. 1648. *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la villa de la Torre de Juan Abad. Que con adorno y censura, ilustradas y corregidas, salen ahora de la librería de don Josef Antonio Gonzales de Salas, caballero de la Orden de Calatraba y señor de la antigua casa de los Gonzales de Vadiella. En Madrid, lo imprimió en su oficina del Libro Abierto Diego Díaz de la Carrera, Año M DC XL VIII. A costa de Pedro Coello, mercader de libros*.
- Quevedo, Francisco de. 1670. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago, señor de la villa de la Torre de Juan Abad. Sacadas de la librería de don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, colegial del mayor del arzobispo de la Universidad de Salamanca, señor de la villa de la Torre de Juan Abad. 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, Francisco de. 1969-1971. *Obra poética*, 3 vols. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.
- Ramajo, Antonio (ed.). 2011. «Introducción», en Virgilio, *Bucólicas*, pp. 7-87. Madrid: Castalia.
- Rey Álvarez, Alfonso. 1994. «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo». *Edad de Oro*, XIII, pp. 131-139.
- Rey Álvarez, Alfonso (ed.). 1999. *Poesía moral: (Polimnia)*. Madrid: Támesis.
- Rey Álvarez, Alfonso. 2006. «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *MLN*, 121. 2, pp. 257-277.
- Rey Álvarez, Alfonso y María José Alonso Veloso (eds.). 2013. «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: «Canta sola a Lisi» (Erato, sección segunda)*, pp. IX-LVII. Pamplona: EUNSA.
- Rey Álvarez, Alfonso y María José Alonso Veloso (eds.). 2011 y 2013. Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa*. Pamplona: EUNSA.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos. 1974. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- Roig Miranda, Marie. 1989. *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Romero-Frías, Marina. 1979. «Una polémica sobre la edición de *Las tres musas* de Quevedo». *Annali della Facoltà di Magisterio*, 7, pp. 3-25.
- Rosenmeyer, Thomas G. 1973. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: University of California.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2002. «Égloga, silva, soledad», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (coord. Begoña López Bueno), pp. 387-429. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz Sánchez, Marcos. 2000. «“Roma antigua y moderna”. Observaciones sobre la imagen properciiana de la primitiva Roma y sus influencias en Du Bellay, Quevedo y la poesía neolatina», *AnMal*, XXIII. 2, pp. 471-491.

- Saccone, Edoardo. 1974. «L'Arcadia: storia e delineamento di una struttura», en *Il «soggetto» del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, pp. 9-69. Napoli: Liguori.
- Sánchez Martínez de Pinillos, Hernán. 1998. «“Vive para ti solo si pudieres”: un ejercicio de egoísmo moral (Francisco de Quevedo)», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa), vol. 2, pp. 1463-1469. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Schnabel, Doris R. 1996. *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Reichenberger.
- Schopenhauer, Arthur. 2005. *El mundo como voluntad y representación*. Traducido por María Montserrat Armas Concepción, Rafael José Díaz Fernández y Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- Schwartz, Lía. 1992. «De la “erudición noticiosa”: el motivo de Acteón en la poesía áurea», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (coord. Antonio Vilanova), vol. 1, pp. 551-561. Barcelona: PPU.
- Schwartz, Lía. 1997. «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política* (eds. Lía Schwartz y Antonio Carreira), pp. 271-295. Málaga: Universidad de Málaga.
- Schwartz, Lía e Ignacio Arellano (eds.). 1998. Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica.
- Schwartz, Lía. 2004. «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo* (ed. Joaquín Roses Lozano), pp. 89-132. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Segal, Charles P. 1974. «“Simichidas” Modesty : Theocritus, *Idyll* 7. 44». *AJP*, 95, pp. 128-136.
- Segal, Charles P. 1975. «Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry», en *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry* (ed. Anthony J. Boyle), pp. 33-57. Berwick, Victoria: Aural.
- Segal, Charles P. 1981. *Poetry and Myth in the Ancient Pastoral*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobejano, Gonzalo. 1982. «“Himnos a las estrellas”: la imaginación nocturna de Quevedo», en *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial* (ed. James Iffland), pp. 33-56. Newark: Juan de la Cuesta.
- Teócrito. 1963. *Idilios* (ed. Antonio González Laso). Madrid: Aguilar.
- Teócrito. 1984. *Idilios*, en *Titiro y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina* (ed. Manuel Fernández-Galiano), pp. 51-151. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- Tobar, María José. 1999. «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo». *La Perinola*, 3, pp. 325-336.
- Tobar, María José. 2012. «Notas a la silva “Aquí la vez postrera” de Quevedo», *AnMal Electrónica*, 33, pp. 45-75.
- Trabado Cabado, José Manuel. 2001. *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de «La Galatea»*. Madrid: CSIC.
- Tuve, Rosemond. 1957. *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Harvard: Harvard University Press.
- Vallejo, María. 2017. *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania* (Tesis doctoral). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Vega, Garcilaso de la. 1996. *Poesías castellanas completas*. Editado por Elías L. Rivers. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de. 2017. *Poesía selecta*. Editado por Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.

- Vélez Sainz, Julio. 2007. «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio». *Calíope*, 13, pp. 147-171.
- Vidal, José Luis (ed.). 1990. «Introducción general, bibliografía e introducción particular de las *Geórgicas*», en Virgilio, *Geórgicas*, pp. 7-251. Madrid: Gredos.
- Virgilio Marón, Publio. 1990. *Geórgicas*. Editado por José Luis Vidal. Traducido por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.
- Virgilio Marón, Publio. 1997. *Eneida*. Editado por Cristóbal Vicente. Traducido por Javier Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.
- Virgilio Marón, Publio. 2011. *Bucólicas*. Editado por Antonio Ramajo. Traducido por fray Luis de León. Madrid: Castalia.
- Vossler, Karl. 2000. *La soledad en la poesía española*. Traducido por José Miguel Sacristán. Madrid: Visor Libros.
- Walker, Stephen. 1987. *A Cure for Love: a Generic Study of the Pastoral Idyll*. New York: Garland.
- Walters, D. Gareth. 1984. «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo». *Criticón*, 27, pp. 55-70.
- Walters, D. Gareth. 1985. *Francisco de Quevedo, Love Poet*. Cardiff: University of Wales Press.
- Walters, D. Gareth. 2005. «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo». *La Perinola*, 9, pp. 227-240.

## 7. APÉNDICES

### ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

Amor, prevén el arco y la saeta .....	p. 75 (498)
¿Castigas en la águila el delito .....	p. 71 (352)
Dichoso tú, que naces sin testigo .....	p. 57 (500)
En este sitio, donde mayo cierra.....	p. 68 (350)
Estábase la efesia cazadora .....	p. 50 (346)
Esta fuente me habla, mas no entiendo .....	p. 69 (351)
Esta yedra anudada que camina .....	p. 61 (502)
Este cordero, Lisis, que tus hierros .....	p. 52 (494)
Fuente risueña y pura (que a ser río .....	p. 73 (495)
Las rosas que no cortas te dan quejas.....	p. 78 (504)
Lisi, en la sombra no hallarás frescura.....	p. 80 (505)
Miro este monte que envejece enero .....	p. 62 (503)
¿No ves, piramidal y sin sosiego.....	p. 48 (345)
Ondeá el oro en hebras proceloso .....	p. 66 (349)
O ya descansas, Guadiñana, ociosas .....	p. 59 (347)
Pues eres sol, aprende a ser ausente .....	p. 43 (343)
Pues ya tiene la encina en los tizones.....	p. 54 (496)
Rizas en ondas ricas del rey Midas .....	p. 76 (501)
Tú, princesa bellísima del día.....	p. 65 (348)
¿Ves con el polvo de la lid sangrienta.....	p. 45 (497)
¿Ves gemir sus afrentas al vencido .....	p. 47 (344)
Ya que huyes de mí, Lísida hermosa.....	p. 72 (493)
Ya viste que acusaban los sembrados .....	p. 55 (499)



*A Aminta, que imite al sol en dejarle consuelo cuando se ausenta*<sup>194</sup>

343

Pues eres sol, aprende a ser ausente  
del sol, que aprende en ti luz y alegría;  
¿no viste ayer agonizar el día  
y apagar en el mar el oro ardiente?

Luego se ennegreció, mustio y doliente, 5  
el aire adormecido en sombra fría;  
luego la noche, en cuanta luz ardía,  
tantos consuelos encendió al Oriente.

Naces, Aminta, a Silvio del ocaso 10  
en que me dejas sepultado y ciego;  
sígote obscuro con dudoso paso.

Concédele a mi noche y a mi ruego,  
del fuego de tu sol, en que me abraso,  
estrellas, desperdicios de tu fuego.

*Culpa a Flor de injusta en el premio de su favor con el ejemplo de una vaca pretendida en el soto*<sup>195</sup>

344

¿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, 5  
y en el viento gastar ímpetu armado?  
¿Ves que sabe sentir ser desdeñado,  
y que su vaca tenga otro marido?

Pues considera, Flor, la pena mía, 10  
cuando por Coridón, pastor ausente,  
desprecias en mi amor mi compañía.

Ofrecióse la vaca al más valiente,

<sup>193</sup> En este apartado reproduzco el texto de Blecua (1969, I), manteniendo su orden y numeración.

<sup>194</sup> Blecua (1969, I: 517).

<sup>195</sup> Blecua (1969, I: 517-518). Blecua excluye del epígrafe una indicación interesante que aparece en la *editio princeps* de 1670: «es imitación de Virgilio en las *Geórgicas*» (Quevedo 1670: 15).

y con razón premió la valentía:  
tú me desprecias, Flor, injustamente.

*Con el ejemplo del fuego enseña a Alexi, pastor, cómo se ha de resistir al amor en su principio*<sup>196</sup>

### 345

¿No ves, piramidal y sin sosiego,  
en esta vela arder inquieta llama,  
y cuán pequeño soplo la derrama  
en cadáver de luz, en humo ciego?

¿No ves, sonoro y animoso, el fuego 5  
arder voraz en una y otra rama,  
a quien, ya poderoso, el soplo inflama  
que a la centella dio la muerte luego?

Ansí pequeño amor recién nacido 10  
muere, Alexi, con poca resistencia,  
y le apaga una ausencia y un olvido;

mas si crece en las venas su dolencia,  
vence con lo que pudo ser vencido  
y vuelve en alimento la violencia.

*Significa el mal que entra a la alma por los ojos con la fábula de Acteón*<sup>197</sup>

### 346

Estábase la efesia cazadora  
dando en aljófara el sudor al baño,  
cuando en rabiosa luz se abrasa el año  
y la vida en incendios se evapora.

De sí, Narciso y ninfa, se enamora; 5  
mas viendo, conducido de su engaño,  
que se acerca Acteón, temiendo el daño,  
fueron las ninfas velo a su señora.

Con la arena intentaron el cegalle, 10  
mas luego que de Amor miró el trofeo,  
cegó más noblemente con su talle.

Su frente endureció con arco feo,  
sus perros intentaron el matalle,

---

<sup>196</sup> Blecua (1969, I: 518).

<sup>197</sup> Blecua (1969, I: 518-519).

y adelantóse a todos su deseo.

*Con la propiedad de Guadiana (de quien dice Plinio que «saepius nasci gaudet») compara la disimulación de sus lágrimas<sup>198</sup>*

347

O ya descansas, Guadiana, ociosas  
tus corrientes en lagos que ennobleces,  
o líquidas dilatas a tus peces  
campañas en las lluvias procelosas;

o en las grutas sedientas tenebrosas 5  
los raudales undosos desapareces,  
y de nacer a España muchas veces  
te alegras en las tumbas cavernosas;

émulos mis dos ojos a tus fuentes 10  
ya corren, ya se esconden, ya se paran,  
y nacen sin morir al llanto ardientes.

Ni mi prisión ni lágrimas se aclaran:  
todo soy semejante a tus corrientes,  
que de su propio túmulo se amparan.

*Habiendo llamado a su zagala Aurora, pide a la del cielo que se detenga para ver en ella el retrato de su misma zagala<sup>199</sup>*

348

Tú, princesa bellísima del día,  
de las sombras nocturnas triunfadora,  
oro risueño y púrpura pintora,  
del aire melancólico alegría;

pues del sol que te sigue y que te envía 5  
eres flagrante y rica embajadora;  
pues por ennoblecerte llamé Aurora  
la hermosa sin igual zagala mía,

ya que la noche me privó de vella, 10  
y esquivo mis dos ojos, piadosa,  
entreténme su imagen en tu estrella.

Niégle al sol las horas; no invidiosa  
su llama, que tus luces atropella,  
esconde en ti su ardiente nieve y rosa.

<sup>198</sup> Blecua (1969, I: 519-520).

<sup>199</sup> Blecua (1969, I: 520).

*A Fili, que suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor*<sup>200</sup>

349

Ondeada 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.

Tal el cabello, tal el rostro hermoso 5  
asiste en Fili al doloroso estilo,  
cuando por las ausencias de Batilo,  
uno derrama rico, otro lloroso.

Oyó gemir con músico lamento 10  
y mustia y ronca voz tórtola amante,  
amancillando querelosa el viento.

Dijo: «Si imitas mi dolor constante,  
eres lisonja dulce de mi acento;  
si le compites, no es tu mal bastante».

*Ausente, se lamenta mirando la fuente donde solía mirarse su pastora*<sup>201</sup>

350

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,

testigos son las peñas de esta sierra 5  
(hombros que al peso celestial ofrece)  
del duro afán que el corazón padece,  
en la alta esclavitud, injusta guerra.

Miré la fuente donde ver solía 10  
a Fílida, que en ella se miraba,  
cuando por serla espejo no corría.

Por imitar mi envidia se abrasaba,  
cuando en sus aguas mi atención ardía:  
y, en dos incendios, Fílida se helaba.

*A una fuente, donde solía llorar los desdenes de Fili*<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Blecua (1969, I: 520-521).

<sup>201</sup> Blecua (1969, I: 521).

<sup>202</sup> Blecua (1969, I: 521-522).



Ya que huyes de mí, Lísida hermosa,  
imita las costumbres desta fuente,  
que huye de la orilla eternamente,  
y siempre la fecunda generosa.

Huye de mí cortés, y, desdeñosa, 5  
sígate de mis ojos la corriente;  
y, aunque de paso, tanto fuego ardiente  
merézcate una yerba y una rosa.

Pues mi pena ocasionas, pues te ríes 10  
del congojoso llanto que derramo  
en sacrificio al claustro de rubíes,

perdona lo que soy por lo que amo;  
y cuando, desdeñosa, te desvíes,  
llévate allá la voz con que te llamo.

*A Lisis, presentándole un perro que había quitado un cordero de los mismos dientes del  
lobo<sup>205</sup>*

#### 494

Este cordero, Lisis, que tus hierros  
sobrescribieron como al alma mía,  
estando ayer recién nacido el día,  
de un lobo le cobraron mis dos perros.

En el denso teatro destes cerros, 5  
Melampo aventajó su valentía:  
ya le viste otra vez, con osadía,  
defender a tus voces los becerros.

Conoce que soy tuyo en tu ganado, 10  
pues, por guardarle, desamparo el mío  
y en mi pérdida estimo su cuidado.

Pues te sirven sus dientes y su brío,  
recíbele, no pierda desdeñado  
lo que él merece, porque yo le envío.

*A una fuente en que salió a mirarse Lísida<sup>206</sup>*

#### 495

Fuente risueña y pura (que a ser río

---

<sup>205</sup> Blecua (1969, I: 671).

<sup>206</sup> Blecua (1969, I: 671-672).

de las dos urnas de mi vista aprendes,  
pues que te precipitas y descienes  
de los ojos que en lágrimas te envío),

si en mentido cristal te prende el frío, 5  
en mi llanto por Lísida te enciendes,  
y, siempre ingrata, a mi dolor atiendes,  
siendo el caudal con que te aumentas mío;

Tú de su imagen eres siempre avara, 10  
yo prodigo de llanto a tus corrientes,  
y a Lísida de la alma y fe más rara.

Amargos, sordos, turbios, inclementes  
juzgué los mares, no la amena y clara  
agua risueña y dulce de las fuentes.

*Con ejemplo del invierno imagina si será admitido su fuego del yelo de Lisi<sup>207</sup>*

#### 496

Pues ya tiene la encina en los tizones  
más séquito que tuvo en hoja y fruto,  
y el nubloso Orión manchó con luto  
las (otro tiempo) cárdenas regiones;

pues perezoso Arturo, y los Triones 5  
dispensan breve el sol, y poco enjuto,  
y con imperio cano y absoluto  
labra el yelo las aguas en prisiones;

hoy que se busca en el calor la vida, 10  
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.

*Con la comparación de dos toros celosos, pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos<sup>208</sup>*

#### 497

¿Ves con el polvo de la lid sangrienta  
crecer el suelo y acortarse el día

---

<sup>207</sup> Blecua (1969, I: 672).

<sup>208</sup> Blecua (1969, I: 672-673).

en la celosa y dura valentía  
de aquellos toros que el amor violenta?

¿No ves la sangre que el manchado alienta; 5  
el humo que de la ancha frente envía  
el toro negro, y la tenaz porfía  
en que el amante corazón ostenta?

Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras 10  
que, cuando Amor enjuga mis entrañas  
y mis venas, volcán, reviente en iras?

Son los toros capaces de sus sañas,  
¿y no permites, cuando a Bato miras,  
que yo ensordezca en llanto las montañas?

*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<sup>209</sup>*

#### 498

Amor, prevén el arco y la saeta  
que enseñó a navegar y dar amante  
al rayo, cuando Jove fulminante,  
bruta deidad, bramó llama secreta.

La vulgar cuerda que tu mano aprieta, 5  
para el pecho de Lisi no es bastante:  
otra cosa más dura que el diamante  
dudo que la vitoria te prometa.

Prevén toda la fuerza al pecho helado, 10  
pues menos gloria, en menos hermosura,  
te fue bajar al Sol del cielo al prado.

Y pues de ti no supo estar segura  
tu madre, no permitas, despreciado,  
que tu poder desmienta Lisis dura.

*Dice que como el labrador teme al agua cuando viene con truenos, habiéndola deseado, así  
es la vista de su pastora<sup>210</sup>*

#### 499

Ya viste que acusaban los sembrados  
secos, las nubes y las lluvias; luego

---

<sup>209</sup> Blecua (1969, I: 673).

<sup>210</sup> Blecua (1969, I: 673-674).

viste en la tempestad temer el riego  
los surcos, con el rayo amenazados.

Más quieren verse secos que abrasados, 5  
viendo que al agua la acompaña el fuego,  
y el relámpago y trueno sordo y ciego;  
y, mustio, el campo teme los nublados.

No de otra suerte temen la hermosura 10  
que en los tuyos mis ojos codiciaron,  
anhelando la luz serena y pura;

pues luego que se abrieron, fulminaron,  
y amedrentando el gozo a mi ventura,  
encendieron en mí cuanto miraron.

*Dice que como el Nilo guarda su origen, encubre también él de su amor la causa, y crece así  
también su llanto con el fuego que le abrasa<sup>211</sup>*

## 500

Dichoso tú, que naces sin testigo  
y de progenitores ignorados,  
¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados,  
ya fertilizas troncos y ya trigo.

El humor que, sediento y enemigo, 5  
bebe el rabioso Can a los sagrados  
ríos, le añade pródigo a tus vados,  
siendo Acuario el León para contigo.

No de otra suerte, Lisis, acontece 10  
a las undosas urnas de mis ojos,  
cuyo ignorado origen se enmudece.

Pues cuanto el Sirio de tus lazos rojos  
arde en bochornos de oro crespo, crece  
más su raudal, tu yelo y mis enojos.

*A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes, y por el cuello<sup>212</sup>*

## 501

Rizas en ondas ricas del rey Midas,  
Lisi, el tacto precioso, cuanto avaro;  
arden claveles en su cerco claro,

---

<sup>211</sup> Blecua (1969, I: 675).

<sup>212</sup> Blecua (1969, I: 675).

flagrante sangre, espléndidas heridas.

Minas ardientes, al jardín unidas, 5  
son milagro de amor, portento raro,  
cuando Hibla matiza el mármol paro  
y en su dureza flores ve encendidas.

Esos que en tu cabeza generosa 10  
son cruenta hermosura y son agravio  
a la melena rica y vitoriosa,

dan al claustro de perlas, en tu labio,  
elocuyente rubí, púrpura hermosa,  
ya sonoro clavel, ya coral sabio.

*Compara a la yedra su amor, que causa parecidos efectos, adornando al árbol por donde  
sube, y destruyéndole<sup>213</sup>*

## 502

Esta yedra anudada que camina  
y en verde labirinto comprende  
la estatura del álamo que ofende,  
pues cuanto le acaricia, le arruina,

si es abrazo o prisión, no determina 5  
la vista, que al frondoso halago atiende:  
el tronco sólo, si es favor, entiende,  
o cárcel que le esconde y que le inclina.

¡Ay Lisi!, quien me viere enriquecido 10  
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.

*Dice que el sol templa la nieve de los Alpes, y los ojos de Lisi no templan el yelo de sus  
desdenes<sup>214</sup>*

## 503

Miro este monte que envejece enero,  
y cana miro caducar con nieve  
su cumbre que, aterido, obscuro y breve,

---

<sup>213</sup> Blecua (1969, I: 676).

<sup>214</sup> Blecua (1969, I: 676).

la mira el sol, que la pintó primero.

Veo que en muchas partes, lisonjero, 5  
o regala sus yelos, o los bebe;  
que, agradecido a su piedad, se mueve  
el músico cristal libre y parlero.

Mas en los Alpes de tu pecho airado, 10  
no miro que tus ojos a los míos  
regalen, siendo fuego, el yelo amado.

Mi propia llama multiplica fríos,  
y en mis cenizas mismas ardo helado,  
invidiando la dicha de estos ríos.

*A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas*<sup>215</sup>

#### 504

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.

Haces hermoso engaño a las abejas, 5  
que cortejan solícitas tus flores;  
llaman a su codicia tus colores:  
su instinto burlas y su error festejas.

Ya que de mí tu condición no quiera 10  
compadecerse, del enjambre hermoso  
tenga piedad tu eterna primavera.

Él será fortunado, yo dichoso,  
si de tu pecho fabricase cera,  
y la miel de tu rostro milagroso.

*A Lisi, que cansada de cazar en el estío, se recostó a la sombra de un laurel*<sup>216</sup>

#### 505

Lisi, en la sombra no hallarás frescura,  
tú, que con dos ardientes luminaires  
a la sombra la traes caniculares  
que dieran a los Alpes calentura.

---

<sup>215</sup> Blecua (1969, I: 677).

<sup>216</sup> Blecua (1969, I: 677).

Del antiguo recato y compostura  
han olvidado a Dafne estos lugares,  
pues de dos soles tuyos, singulares,  
quien huyó de uno solo se asegura. 5

Mas viéndole en tus ojos dividido,  
para poder estar en ti dos veces,  
otras tantas le mira en ti vencido. 10

Y siente que, como ella, le aborreces,  
pues a su sombra y tronco has retraído  
los rayos que le niegas y le ofreces.