

LOS PRINCIPIOS ORGANIZATIVOS DE LA POESÍA AMOROSA
DE QUEVEDO EN *EL PARNASO* Y SUS POSIBLES MODELOS

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela

La poesía amorosa de Quevedo se ha beneficiado de una considerable atención crítica. Abordaron sus temas, su léxico o su estilo numerosos críticos,¹ y el rico conglomerado de sus fuentes ha ido desvelándose en estudios sobre la pervivencia de distintas tradiciones en su lírica: el platonismo (Mérimée, Pozuelo o Schwartz),² el amor cortés (Green),³ el petrarquismo (Consiglio, D. Alonso, Fucilla, L. Close, Manero Sorolla o Poggi)⁴ y la poesía latina (Smith o Schwartz),⁵ entre otras. Tales estudios

¹ Cito sólo algunas aportaciones relevantes: Bouvier, R., *Quevedo, homme du diable, homme de Dieu* (Paris, Honoré Champion, 1929); Parker, A. A., 'La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo', en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: CSIC, 1952), III, 345-630; *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1985); Blanco Aguinaga, C., "'Cerrar podrá mis ojos...': tradición y originalidad', *Filología*, 8 (1962), 57-78; Moore, R., *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*, Tesis (Toronto: Universidad), 1974; Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* (Murcia: Universidad de Murcia, 1979); Manero Sorolla, M. P., "'Relámpagos por risas": nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo', *Anuario de Filología*, 8 (1982), 297-309; Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric* (London: The Modern Humanities Research Association, 1987); Schwartz, L., 'La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los *afectos* del amante', en Marie-Linda Ortega, ed., *La poésie amoureuse de Quevedo* (Paris: ENS Éditions, 1997), 11-23; 'El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores', *Calíope*, 5, 1 (1999), 5-33; Roig Miranda, M., 'Le discours amoureux dans la poésie de Quevedo', *Imprévue* (1996), 97-121; 'Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo', en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M.-L. Ortega, (Paris: ENS Éditions, 1997), 53-69; 'La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad', *La Perinola*, 9, (2005), 171-81; Blanco, M., 'Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo', *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, (1983), 83-103; 'Mythe et hipérbole dans la poésie amoureuse de Quevedo', en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M.-L. Ortega (Paris: ENS Éditions, 1997), 113-121; *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo* (Madrid: Arco Libros, 1998); Fernández Mosquera, S., 'La catacrexis: distintos conceptos y posibilidades hermenéuticas', *Revista de Literatura*, 56, 112 (1994), 439-452; *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde *Canta sola a Lisi** (Madrid: Gredos, 1999); González Quintas, E., *La metáfora en la poesía de Quevedo. La naturaleza y la mujer* (Pamplona: Eunsa, 2006); Candelas Colodrón, M. Á., *La poesía de Quevedo* (Vigo: Universidad de Vigo, 2007).

² Mérimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo* (Paris: Alphonse Picard, 1886); Schwartz, L., "Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII", *Voz y Letra*, 6, 1995, pp. 113-35.

³ Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo* (Zaragoza: Librería General, 1955).

⁴ Consiglio, C., 'El *Poema a Lisi* y su petrarquismo', *Mediterráneo*, 13-15 (1946), 76-94; Alonso, D., 'El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo', *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1971), 495-580; Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid: CSIC-Revista de Filología Española, 1960); Close, L., 'Petrarchism and the "Cancioneros" in Quevedo's

permiten postular hoy el carácter ecléctico de la poesía amorosa quevediana, en la cual se superponen influencias de los elegíacos latinos, la poesía cancioneril y la tradición pastoril, el neoplatonismo y el petrarquismo, además de la lírica española de los siglos XV a XVII, de acuerdo con una opinión crítica hoy mayoritaria, apuntada ya en los análisis de Pozuelo, Smith, Olivares, Arellano, Schwartz (1997), Fernández Mosquera (1999), y más recientemente de Rey y Alonso.⁶ Junto al asunto de su estructura, son algunas de las facetas abordadas en estudios que han tomado en consideración, preferentemente y de un modo muy acusado, la segunda parte de la musa cuarta, Erato, en la edición póstuma de *El Parnaso español* (1648).

Mientras la disposición de los poemas de ‘Canta sola a Lisi’ ha sido estudiada en detalle, sobre todo a propósito de su discutida condición de ‘cancionero petrarquista’,⁷ la primera sección de la musa amorosa ha estado más desatendida, si se exceptúa la reciente edición y el estudio de Rey y Alonso (2011) y Rey (2013), aunque no faltaban análisis sobre algunas de sus composiciones. Partiendo de tales trabajos parciales y con el objetivo de complementar los datos conocidos sobre el posible alcance de la asimilación del petrarquismo también en esta parte de Erato, este artículo pretende explicar su estructura, diseñada en apariencia con criterios de índole estrófica y temática, partiendo de la hipótesis de que la totalidad de la musa se organizó a la

Love-Poetry: The Problem of Discrimination’, *Modern Language Review*, 74 (1979), 836-855; Manero Sorolla, M. P., *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona: PPU, 1987); *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio* (Barcelona: PPU, 1990); Poggi, G., ‘Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate’, *La Perinola*, 8 (2004), 359-374; ‘Ruisñores y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino’, *La Perinola*, 10 (2006), 257-270.

⁵ Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric* (London: The Modern Humanities Research Association, 1987); Schwartz, L., ‘La transmisión de la poesía renacentista grecolatina y dos sonetos de Quevedo’, *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 303-320; ‘Figuras del Orco y el infierno interior en Quevedo’, *Hommage à Robert Jammes, Anejos de Criticón*, Toulouse, 1994, pp. 1079-1088; ‘Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo’, *La Perinola*, 3 (1999), 293-324; ‘Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito’, *La Perinola*, 7 (2003), 367-395; ‘Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*’, *Lexis*, 27 (2003), 91-105; ‘Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos’, en *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos*, ed. J. Roses (Córdoba: Colección de estudios gongorinos, 2004), 89-132; ‘Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes’, *La Perinola*, 9 (2005), 215-226.

⁶ Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo* (Madrid: Siglo XXI, 1995); Arellano, I., ‘La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo’, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M.-L. Ortega (Paris: ENS Éditions, 1997), 71-84; Quevedo, Francisco de: *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso (Pamplona: Eunsa, 2011); A. Rey, ‘Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo’, *La Perinola*, 17 (2013), 301-334.

⁷ Recuérdese, sólo a modo de ejemplo, el estudio de Fernández Mosquera, en especial el capítulo titulado “‘Canta sola a Lisi’” como cancionero’ (pp. 15-54). Además de la conocida edición a cargo de L. Schwartz y Arellano, existe otra más reciente en cuyo estudio preliminar se analiza en detalle este asunto; véase Quevedo, Francisco de: *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso (Pamplona: Eunsa, 2013).

manera petrarquista. Y elude el usual sintagma ‘cancionero petrarquista’,⁸ porque la organización de la poesía amorosa quevediana parece petrarquista sólo si entendemos tal denominación en sentido amplio y nos atenemos a las características generales de poemarios italianos tardíos, de los siglos XVI y XVII, bien diferentes ya del modelo de Petrarca. Las correspondencias más significativas se producen respecto a las colecciones de *Rime* de la tradición italiana, en especial las de Tasso, Boyardo, Marino y Groto: como es ya conocido, asimiló sus poemas en rasgos léxicos, temáticos y estilísticos, pero podría aventurarse que quizá hizo lo propio en lo que atañe a la disposición de aquellos cancioneros amorosos.

Y requeriría mayores precisiones aun el sustantivo ‘cancionero’, término con una ambigüedad inherente, que, además, aplicado a la poesía amorosa quevediana, puede resultar poco operativo. ‘Cancionero’,⁹ asociado usualmente a la producción lírica de tipo cancioneril, designa en el contexto español las recopilaciones de poesía castellana o gallega-portuguesa, a veces de carácter musical (como el *Cancionero de palacio*), referidas a distintos autores y estrofas (como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo), a un único escritor (Encina, Manrique, Montemayor, Montoro, Sánchez de Badajoz...) o a una determinada estrofa (el *Cancionero de romances*). Con tales usos, muy distantes de las compilaciones de poemas de los escritores petrarquistas, prolifera en los siglos XV y XVI, pero carece de rendimiento en el siglo XVII, como evidencia un mero repaso de las portadas de ediciones de esta época.¹⁰ Aunque es cierto que ‘canzoniere’ pasa a designar por antonomasia los *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca, y así se aplica al poemario dedicado a Laura por ejemplo en alguna edición comentada del siglo XV o en las *Tablas poéticas* de Cascales,¹¹ tal denominación no

⁸ Sobre este concepto y su materialización en el ámbito impreso, remito a los estudios de Segre, ‘Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado’, en *Strumento critici*, II (1968), 269-303; Santagata, M., *Dal sonetto al Canzoniere*, (Padua: Liviana, 1979); Longhi, S., ‘Il tutto e le parte nel sistema di un “canzoniere” (Giovanni della Casa)’, en *Strumenti Critici*, XXXIX-XLL (1979), 265-300; o Fernández Mosquera, S., ‘“El Cancionero”: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro’, en *Bulletin Hispanique*, 97.2 (1995), 465-492. Véase también Cabello Porras, G., *Barroco y cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas* (Málaga: Universidad, 2004).

⁹ Definido como ‘Libro o cuaderno donde están escritas canciones y poesías, propias para cantar y traer a mano’ (*Autoridades*).

¹⁰ A propósito de la evolución de los títulos de los poemarios en España, véase García Aguilar (2009, pp. 261-274). Según afirma, ‘no será hasta la última década del siglo XVI cuando la variedad lírica y la total fragmentación del unitarismo del *canzoniere* asomen abiertamente’ (p. 262).

¹¹ Véanse *Canzoniere. Trionfi*, / *col commento di Antonio da Tempo* (Venezia, Domenico Siliprandi, a costa de Gaspar Siliprandi, 1477), en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (Olim: FF-169-35, R. 2112); o *Canzoniere*, / *col commento di Francesco Filelfo* (Venezia, Theodorus de Reynsburg et Raynaldus de Novimagio, 1478), en la Real Academia de la Historia de Madrid (Inc. San Román 22(1)). Cascales dice, a propósito de Petrarca, ‘Revolved su cancionero’; el término, con el valor de libro de

parece haber prosperado entre los autores italianos petrarquistas de los siglos siguientes,¹² que publican de modo individual sus composiciones, estrictamente amorosas muchas veces, mayoritariamente bajo el rótulo de *Rime*, o con el título *Opere scelte*, a modo de antología de diversos ingenios.¹³

El estudio propuesto, de marcado pero no exclusivo carácter dispositivo –pues se auxilia y enriquece con calas a propósito de tradiciones o motivos relevantes–, pretende cubrir una laguna en los estudios sobre la poesía amorosa quevediana, evidenciando las relaciones dispositivas, temáticas y estilísticas entre las dos secciones de Erato, cuya aportación literaria en su contexto histórico tal vez se aprecie mejor como conjunto. Se pretende así superar una tendencia crítica que ha privilegiado y caracterizado sólo al Quevedo amoroso vinculado a la tradición petrarquista casi exclusivamente en relación con ‘Canta sola a Lisi’, y muy volcada a la expresión del sentimiento del amante y su trayectoria amorosa. Tal perspectiva quizá es heredera de ciertas decisiones del primer editor póstumo: cuando González de Salas privó de un estudio preliminar a la primera parte de Erato y dedicó uno exclusivo a la segunda, en el cual enfatizaba la influencia del *Canzoniere* de Petrarca y su historia de amor exclusivo por Laura, tal vez condicionaba la lectura y la interpretación del conjunto de la lírica amorosa quevediana, reducida en la práctica a la historia amorosa de Lisi.

Navarrete afirmó que ‘Canta sola a Lisi’ resume ‘el curso de la poesía petrarquista española’ (1997, p. 268), adoptando a Petrarca como ‘padre poético’ (p. 265) al igual que lo hicieron Boscán y Herrera, y que Quevedo reorienta sus poemas de amor ‘al llamado estilo metafísico o moral’ (p. 269).¹⁴ Tal vez pueda postularse que el conjunto de Erato, la primera y la segunda sección al unísono, reflejarían un más completo panorama del petrarquismo español e italiano de la época y hasta profundizarían en la faceta jocosa o burlesca que ciertas descripciones de la dama

poemas, figura en el *Galateo español* (1593), de Gracián Dantisco: ‘Y porque no es mi intento hacer cancionero aquí, ni arte de poesía’.

¹² Es posible encontrar algún volumen que la incluye, como el de Gregorio Comanini, no amoroso, *Canzoniere diviso in tre parti spiritale, morale, d'onore / di D. Gregorio Comanini...* (Mantona, Aurelio & Lodouico Osanna fratelli, 1609), Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Pas. Arm. 6.180); o la de Giuliano Perleone, *Canzoniere di sonetti ed altre rime...* (Napoli, Aiolfo di Cantono, 1492), Biblioteca Capitulary Colombina de Sevilla (Olim: EE-163-3, FF-169-31, R. Colón 2424, R. 875).

¹³ Antonio Prieto (‘El “cancionero petrarquista” de Garcilaso’, *Dicenda* (1984), 97-115) distinguió tres significados del término en su análisis de la poesía de Garcilaso: antología colectiva de un tipo de poemas; conjunto variado de textos de un único autor, a veces como obra poética completa; y agrupación poética de un mismo autor con carácter de ‘historia personal, medularmente amorosa’ (p. 97). En este último grupo incluyó poemarios de índole similar aunque ‘no porten el título de cancionero’, como el de Gaspara Stampa o Giovanni Della Casa, que optan por el más frecuente *Rime*.

¹⁴ Navarrete, I., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, (Madrid: Gredos, 1997), 265-269.

desvelan en ciertos textos de Groto y del propio Quevedo, como intentaré mostrar en mi análisis. Porque, extendida a las distintas estructuras posibles, la ‘subversión paródica’ (p. 302) mencionada por Navarrete resultaría más eficaz y contundente.

I

Distribución métrica

La poesía amorosa de Quevedo se agrupa primordialmente en la musa IV, Erato, de la edición póstuma de González de Salas.¹⁵ Aquélla se divide en dos secciones: la primera reúne poemas referidos a una pluralidad de amantes y contiene, en este orden, cincuenta sonetos, tres madrigales, tres idilios, tres canciones, cuatro madrigales, un poema en quintillas, dos en redondillas y once romances; la segunda se consagra a una dama única, Lisi, e incorpora 51 sonetos, un madrigal y cuatro idilios.

Existe por tanto una evidente estructura métrica, aplicada de modo semejante en la primera y en la segunda sección de Erato: al comienzo, sonetos; a continuación, poemas en otras estrofas de raigambre clásica o italiana; y, de modo opcional y como cierre, las composiciones de la tradición castellana. Tal organización difiere de la habitual en el cancionero petrarquista temprano –donde, pese al predominio absoluto del soneto, se intercalan metros diversos en aras de la variedad, como en el caso de Petrarca y muchos de sus imitadores–, pero tiene precedentes en la poesía italiana del Renacimiento y el Barroco, y de hecho es la preferida por algunos de los autores italianos más imitados por Quevedo, como se comprobará en el análisis ulterior. No obstante, debe reconocerse que tal coincidencia podría haberse visto potenciada por la sustitución en España, desde fines del siglo XVI, del orden tradicional que situaba el soneto al final: poco a poco, considerado ya estrofa elevada, fue desplazándose hacia posiciones iniciales o centrales, tal vez por razones de estrategia editorial (García Aguilar, 2009, pp. 246-247).¹⁶

El primer rasgo que conviene destacar respecto a la organización métrica de los poemarios amorosos ‘petrarquistas’ es la desproporción entre el número de sonetos y el de otras estrofas: los primeros son mayoritarios en la obra de las principales figuras de

¹⁵ Son 133 poemas, a los cuales añade Aldrete, en *Las tres musas* (1670), 85 en Euterpe, musa VII, y 8 silvas de materia amorosa en Calíope, la musa VIII. Véanse Quevedo, F. de, *El parnasso español, monte en dos cvmbres dividido* [...] Ioseph Antonio Gonzalez de Salas..., Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648; y *Las tres mvsvs vltimas castellanias* [...] Don P. Aldrete [...] Madrid, Imprenta Real, 1670.

¹⁶ Sobre la progresiva transgresión en España de la disposición editorial ‘natural’, que situaba los metros italianos tras los octosilábicos, véase I. García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Madrid: Calambur, 2009), 215-250.

la poesía italiana desde Petrarca (1304-1374) hasta autores barrocos como Marino, al igual que sucede en la poesía quevediana.

En segundo lugar, y es un aspecto de mayor interés para el caso que nos ocupa, se observa la existencia de dos pautas básicas en la distribución de poemas: 1) la combinación de estrofas diversas en alternancia;¹⁷ y 2) un riguroso orden métrico que sitúa al inicio todos los sonetos e inserta a continuación madrigales, canciones y otras estrofas, muchas veces agrupados de manera independiente.

Ejemplo paradigmático del primer caso es Petrarca, en cuyo cancionero dedicado a Laura se disponen en alternancia 366 poemas: 317 sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y 4 madrigales.¹⁸ La pauta por él marcada, su ‘vario stile’, se conserva en numerosos autores posteriores. La edición de *Le Rime* de M. G. Sannazzaro (Venecia, 1561) alterna sonetos (estrofa predominante) con madrigales y canciones;¹⁹ como en el de Petrarca, el tema de estas colecciones no es exclusivamente amoroso, sino también de elogio o heroico. *Delle Rime*, de Pietro Bembo (1470-1547), por ejemplo, intercala entre sus sonetos, mayoritarios y situados en primer lugar, alguna canción; a continuación, se disponen los madrigales.²⁰

Boyardo (1441-1494) publica su obra *Amorum libri tres*, de título ovidiano y dedicada a Antonia, con una estructura de gran precisión: cada uno de sus tres libros incluye una serie de cincuenta sonetos, a los que se suman diez poemas en forma de baladas, canciones, madrigales u otras. La primera sección de Erato contiene, precisamente, tal número redondo (cincuenta), habitual en la tradición literaria como lo era la agrupación en centenas; y que la segunda incluye un total de 51.²¹

¹⁷ En la interpretación de Prieto (1984, p. 100), ‘la polimetría era reflejo de una alternancia de situaciones, o estados, y servía como animación al curso narrativo de la historia, venciendo la monotonía de los agrupamientos métricos’. No parece que en el poemario de un autor como Quevedo, en ‘Canta sola a Lisi’, la agrupación de estrofas implique monotonía en la narración de la historia amorosa.

¹⁸ Petrarca, F., *Cancionero*, ed. de J. Cortines y G. Contini, 2 vols. (Madrid: Cátedra, 1989). En España, la poesía de Garcilaso de la Vega, ya sin los tres libros iniciales de los poemas de Boscán, se edita mezclando estrofas diversas, sonetos y canciones en la primera parte del conjunto (*Poesía*, Salamanca, 1569; BNE, R/5969).

¹⁹ Sannazzaro, M. G., *Le Rime*, Venecia, 1561; BNE, R/17247.

²⁰ Bembo, P., *Delle Rime*, Venecia, 1548; BNE, R/17247(1). La presencia de los madrigales es, precisamente, un rasgo quevediano muy característico y casi una rareza en el contexto español; además de tomar de los petrarquistas esta estrofa italiana, Quevedo imitó, con diverso grado de fidelidad, numerosos madrigales de Groto y algunos de Marino. Véase Alonso Veloso, M. J., ‘Los madrigales de Quevedo’, *Bulletin Hispanique*, 114, nº 2 (2012), 621-644.

²¹ Aunque se trata de una coincidencia menor, una de las obras elegíacas de Ovidio en el exilio, *Tristia*, contiene cincuenta elegías en cinco libros; *Amores* cuenta con 51 en tres libros (Ovidio, *Les Amours*, edición de Henri Bornecque (Paris: Les Belles Lettres, 1930); Ovidio, *Tristezas*, edición de E. Baeza Angulo (Madrid: CSIC, 2005).

Las *Rime* de M. Giovanni Della Casa (1503-1556), amorosas, contienen sobre todo sonetos, aunque también alguna canción.²² Y las de Luigi Groto, ‘Cieco d’Hadria’ (1541-1585), un autor imitado por Quevedo en sonetos, alguna canción y varios madrigales, mezclan en sus tres libros diversas estrofas, fundamentalmente sonetos y madrigales.²³ Las *Rime* amorosas de Gaspara Stampa (1523-1544), que desarrollan la secuencia de un proceso amoroso a la manera de Petrarca, intercalan cinco ‘capitoli’ en medio de los sonetos y contienen también 19 madrigales.

Las ediciones de la poesía amorosa de Torquato Tasso (1544-1595) evidencian la combinación de las dos posibilidades mencionadas en un mismo autor. Prevalece el principio retórico de la *variatio* en la disposición de poemas existente en una edición de Brescia de 1592, que contiene dos libros, en los cuales se combina un número variable de composiciones en estrofas que son, mayoritariamente y por este orden, sonetos, canciones, estancias, madrigales, baladas y otras. Por el contrario, una edición de Venecia, 1608, opta por agrupar en primer lugar los sonetos: en el libro primero se editan exclusivamente éstos, en cifra próxima a 500; en el segundo, canciones y estancias, 150; en el tercero, sonetos, madrigales y otros metros; en el último, poemas marcados por la variedad métrica y temática (además de amorosos, hay otros de elogio o religiosos).

El criterio de agrupación métrica, que parece más generalizado a medida que las impresiones se aproximan a la época en la que Quevedo ideaba la organización de su lírica amorosa, parece enunciado en la portada de una edición de *Rime et Satire* de Lodovico Ariosto (1474-1533), publicada en Venecia, en 1607, aunque no se siga estrictamente dentro del volumen:²⁴ ‘Rime di M. Ludovico Ariosto, cioè sonetti, canzoni, madrigali, stanzi, e capitoli’. La poesía de Luigi Tansillo (1510-1568) incluye en primer lugar los sonetos y limita la alternancia al resto de composiciones: una canción, dos madrigales, dos ‘terzina’, once canciones, seis estancias y una égloga, entre otras.²⁵

La *Opere poétiche* de Battista Guarini (1538-1612) también parece regirse por tal pauta: una edición de Venecia, en 1606, agrupa todos los sonetos en primer lugar; un

²² Véase una edición de época, sin fecha ni lugar de impresión, de M. G. Della Casa, *Rime*; BNE, R/17441.

²³ Véase Groto, L., *Rime*, Venecia, 1610; BNE, 3/48399.

²⁴ Ariosto, L., *Rime et Satire*, Venecia, 1607; BNE, 3/28258.

²⁵ Tansillo, L., *Poesie*, 1782; BNE, signatura 3/22122.

segundo bloque de composiciones se dedica a madrigales mayoritariamente amorosos, que se cierran con dos poemas en octavas.²⁶

Pero la recopilación poética que ejemplifica de modo más claro el segundo sistema de organización de composiciones es la edición de las *Rime* de Marino (1569-1625) de Venecia, en 1602. La primera parte del libro se estructura con un criterio temático, próximo a la organización en musas del *Parnaso* de Quevedo, en ocho secciones tituladas ‘Amorose’, ‘Marittime’, ‘Boscherecce’, ‘Heroiche’, ‘Lugubri’, ‘Morali’, ‘Sacre’ y ‘Varie’, a las que se añade una serie de ‘Proposte et risposte’. Es posible establecer correspondencias de la primera y la segunda con ‘Erato’; de la tercera, con la poesía pastoril de ‘Euterpe’; de la cuarta, con la encomiástica de ‘Clío’; de la quinta, con la fúnebre de ‘Melpómene’; de la sexta, con la moral de ‘Polimnia’ y ‘Calíope’; y de la séptima, con la religiosa de ‘Urania’. A tales relaciones temáticas se suma un segundo criterio métrico: en esta primera parte sólo tienen cabida los sonetos en todas sus secciones; la segunda parte se dedica exclusivamente a madrigales (mayoritarios y en número próximo a los dos centenares) y canciones.²⁷

La distribución de composiciones poéticas en la obra de Marino –quien fue objeto de imitación y él mismo imitó a escritores españoles del siglo XVII, por ejemplo Lope de Vega²⁸– parece haber sido determinante en la edición póstuma de la poesía de Quevedo. Como se observa en la segunda parte de la edición de 1602, todos los poemas (madrigales y canciones) van precedidos de un epígrafe breve, seguido de una indicación estrófica y el número de orden en números romanos.²⁹ La similitud con la musa Erato del *Parnaso* de 1648 atañe incluso a detalles que podrían interpretarse como un error de composición en la imprenta: en la primera sección llama la atención que, tras la serie de sonetos, se incluyan tres idilios y tres canciones en medio de los siete madrigales –tres en primer lugar, y cuatro para terminar, todos ellos numerados en su

²⁶ Guarini, B., *Opere poétiche*, Venecia, 1606; BNE, U/3953.

²⁷ Cuando reeditó sus poemas como *La lira*, en 1614, Marino constituyó una tercera parte, subdividida en ‘Amori’, ‘Lodi’, ‘Lagrima’, ‘Divotioni’ y ‘Capricci’. La primera, que contiene la lírica amorosa, combina sonetos y madrigales. Marino, G. B., *Rime*, Venecia, a costa de G. B. Ciotti, 1602; *Amori*, en *La Lira: Rime*, Milano, G. B. Bidelli, 1617-1618. Véase también un ejemplar de la BNE, impreso en Milán, en 1618, 3/3722.

²⁸ Sobre estas relaciones, véase José Manuel Rozas, *Sobre Marino y España* (Madrid: Editora Nacional, 1978). J. G. Fucilla analizó las imitaciones de poesía italiana en obras de poetas españoles renacentistas y barrocos en *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid, *Revista de Filología Española*, 1960).

²⁹ Tal pauta ya habría quedado establecida antes, con las colecciones de *Rime* de T. Tasso. Sobre este asunto, en relación con los títulos, véase Alonso Veloso, ‘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, nº 147 (2012), 93-138.

serie estrófica—, pero lo cierto es que tal disposición es la habitual en Marino,³⁰ quien alterna madrigales y canciones.³¹

A la vista de los datos apuntados, se puede proponer que la organización métrica de poemas amorosos en *El Parnaso* se separa del modelo de Petrarca y establece unas acusadas relaciones con otros autores italianos: con Boyardo, a quien Quevedo imitó también en el *Orlando enamorado*, y especialmente con Marino.

Las significativas similitudes observadas en la estructura métrica de las dos secciones de Erato no conllevan un idéntico desarrollo ‘narrativo’. Las diferencias parecen determinadas por el hecho de que en la primera el amante expresa vivencias relacionadas con varias mujeres, mientras que en la segunda el protagonismo recae sobre una amada exclusiva, *Lisi*. Y esta singularidad del sentimiento amoroso tiene implicaciones claras en el plano narrativo: en la primera se ensartan poemas –agrupados a veces con criterios variables, aunque fundamentalmente temáticos–, pero no parece existir la voluntad de contar una ‘historia’, que tampoco se hace patente en las *Rime* de Tasso, Marino o Groto; por el contrario, en ‘Canta sola a Lisi’ se narra el devenir de una relación amorosa, a la manera de Petrarca con Laura, Boyardo con Antonia o Soto de Rojas con Fénix.

II

Agrupaciones temáticas en Erato

Antes de iniciar el análisis propuesto, no parece ocioso recordar que aún hoy está lejos de haber sido resuelto el asunto controvertido de la posible intervención (más o menos relevante, según el crítico de que se trate) de González de Salas en los textos, los epígrafes y la organización editorial del *Parnaso español*. Sin ánimo de profundizar en tal problema, irresoluble plenamente con los datos actuales –y partiendo de la evidencia de que sí redactó los textos preliminares, ciertos comentarios y las notas

³⁰ La edición de Marino inserta 25 madrigales, 1 canción, 2 madrigales, 1 canción, 10 madrigales, 1 canción, 6 madrigales, 2 canciones, 1 madrigal, 1 canción, 21 madrigales... y así sucesivamente. También en España existen precedentes en la obra poética de Garcilaso de la Vega, publicada en el siglo XVI con una referencia métrica y un número romano, primero los sonetos, pero intercaladas canciones en medio con su propia numeración, de acuerdo con el siguiente orden: 16 sonetos, una canción, 12 sonetos, tres canciones, la *Ode ad florem Gnidi*, dos elegías, una epístola y las tres églogas. Véase la edición de Salamanca, 1569, BNE, R/5969.

³¹ No es necesario salir de la España del Siglo de Oro para observar disposiciones semejantes, aunque no atendidas exclusivamente a la materia amorosa. Los dos primeros libros del ‘manuscrito Chacón’, con la lírica de Luis de Góngora, agrupan así los materiales: en el primer libro y por este orden, sonetos, octavas, tercetos, canciones, madrigales, silvas, décimas, quintillas y redondillas; en el segundo, letrillas, romances y obras añadidas. Véase Góngora, L. de, edición facsímil del ‘manuscrito Chacón’ (Alicante, 2005), de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Obras de D. Luis de Góngora*, BNE, Res. 45.

filológicas—, considero que sólo existen datos suficientes para afirmar que Quevedo ideó al menos la organización en musas, con criterios fundamentalmente (pero no sólo) temáticos, y que habría esbozado una agrupación provisional de poemas, que tal vez modificó en algún punto su amigo y editor póstumo. Avalan tal afirmación los propios preliminares de González de Salas a la edición de 1648, en cuyas ‘Previsiones al lector’ señala que ‘concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve musas diesen sus nombres’ o que ‘había ya repetido de poseedores extraños y juntádoles en volúmenes grandes’ que ‘yo traté y tuve innumerables veces en mis manos’. De modo más significativo aun, algunas cartas contenidas en el *Epistolario* de Quevedo evidencian su labor compiladora: ‘sin olvidarme de mis *Obras en verso*, en que también se va trabajando’; ‘Y así, me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*’ (*Epistolario*, pp. 482 y 486).³² Por otra parte, el escritor diseñó en vida numerosas agrupaciones de poemas, que llegaron a la imprenta sólo en contadas ocasiones, como señaló ya Rey (1999): la antología de Juan Antonio Calderón, *Segunda parte de las flores de poetas ilustres*, compuesta en 1611, copia siete silvas quevedianas, forma métrica inusual que reaparece en un manuscrito parcialmente autógrafo, el XIV.E.46 de Nápoles, que contiene un grupo de 27 silvas; en el año 1613, escribe el *Heráclito cristiano*, una colección de 26 poemas dispuestos a modo de itinerario de desengaño y arrepentimiento, y que después reutilizó para construir un cancionero afín, *Lágrimas de un penitente*, en una nueva muestra de su interés por los conjuntos poéticos; en la antología *Maravillas del Parnaso*, compilada por Pinto de Morales en Lisboa, en 1637, se incluyen 15 poemas quevedianos, la mayoría romances bucólicos o burlescos, mientras que la colección *Romances varios de diversos autores*, publicada en Zaragoza en 1643, divulga alrededor de 30 romances burlescos de Quevedo.³³ Tales compilaciones de textos parecen indicio relevante de la hipotética preocupación del autor por la organización de sus poemas. A propósito de ‘Canta sola a Lisi’, González de Salas dijo que la ‘reduje a la forma que hoy tiene’. ¿Habría ordenado Quevedo la primera sección, y González de Salas sólo la segunda, dado que a ella limita su intervención?

³² Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de L. Astrana Marín (Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, 482 y 486).

³³ Los datos señalados fueron explicados con más detalle por A. Rey, en Quevedo, Francisco de: *Poesía moral (Polimnia)* (Madrid-Londres: Támesis, 1999), 15-38, donde deslinda también las posibles intervenciones de González de Salas y el escritor en *El Parnaso español*.

La primera sección de Erato carece de una explicación preliminar que arroje luz sobre la disposición o los posibles modelos literarios de los poemas: comienza de modo abrupto, sin las prolijas disertaciones eruditas que González de Salas redactó como prefacio para cada una de las seis musas del *Parnaso* de 1648. La segunda parte de Erato, la dedicada a Lisi, sí incluye un texto preliminar, y en él postula su relación con el modelo de Petrarca, además de analizar el nombre de la protagonista femenina con el auxilio de precedentes clásicos.

El único texto previo que ofrece pistas sobre hipotéticos criterios aplicados para la organización de los poemas es un epígrafe en el cual se apuntan razones temáticas, vagas y no del todo exactas, que pueden servir de guía para el análisis de la primera sección: ‘Erato, Musa IV. Canta poesías amorosas. Esto es, celebración de hermosuras: afectos propios, y comunes de el amor: y particulares también de famosos enamorados: donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte. Contenido todo en la primera sección de esta musa’ (p. 185).³⁴

De tales palabras parece inferirse la presencia de una triple temática amorosa ya apuntada por Candelas (2007):³⁵ 1) celebración de hermosuras, esto es, descripción de las amadas, en plural; 2) sentimientos esenciales y habituales derivados del amor, en referencia tal vez a los poemas de tono más filosófico y reflexivo sobre el asunto; y 3) casos singulares de amantes destacados, en posible alusión a los protagonistas de ciertos episodios mitológicos, que sirven como *exempla* para explicar el particular del amante. El análisis de todos los poemas contenidos en esta primera sección muestra que, con matices y en orden variante, los tres constituyen temas predominantes. Y con ello no deseo postular una clasificación cerrada, pues hablo de tendencias, grados, y no exclusión total de otras posibilidades: un poema agrupado entre las reflexiones filosóficas puede contener atisbos de descripción femenina, así en ‘Las luces sacras, el agosto día’ (42), o reflejos de los sentimientos del amante, como ocurre en el soneto ‘Arder sin voz de estrépito doliente’ (31); a la inversa, ciertos conceptos filosóficos se transparentan en algunas estampas de damas hermosas, por ejemplo cuando, al hilo de la ingesta de barro por parte de Amarili, se identifican las funciones del sol con sus rayos y del amor, como lazo de unión de todo el universo en la filografía neoplatónica (29, vv. 9-11).

³⁴ Las citas proceden de *El Parnaso español*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

³⁵ Mencionó su valor orientativo para entender la estructura de esta parte de Erato, en *La poesía de Quevedo* (Vigo, Universidad de Vigo, 2007), 66.

Pese a la peculiaridad de ‘Canta sola a Lisi’ como heterodoxo cancionero petrarquista dirigido a una única dama, existen coincidencias temáticas claras con la primera sección de Erato, que sugieren un común criterio de organización no atendido exclusivamente a la métrica, sino también al contenido. Los núcleos temáticos identificados por Fernández Mosquera³⁶ evocan los tres grupos señalados en la primera sección de Erato: en el primero, predominan los motivos mitológicos, relacionados con el caso del amante; en el segundo, la visión y los ojos de Lisi constituyen el centro de atención, con esporádicas desviaciones hacia las lágrimas vertidas por el amante; en el tercero, se concentran las reflexiones sobre el amor y la muerte, en clara correlación con los sonetos filosóficos sobre el amor de la primera parte de la musa.

III

Los sonetos de la primera sección

3. 1 Protagonismo del amante y su dolor

Si se exceptúan los poemas contra Amor y aquellos que invitan al goce de la belleza, a los que me referiré más adelante, las composiciones parecen agruparse en tres bloques temáticos que no discurren de modo ininterrumpido hasta su final, sino con cierta alternancia argumental. Como los poemas del comienzo del *Canzoniere* de Petrarca³⁷ –aunque en contraste con los de Boyardo–, esta sección de la poesía amorosa de Quevedo no empieza con la exaltación de la belleza femenina, sino con poemas cuyo centro es el amante y su sentimiento, en los que las alusiones a la amada sólo sirven para ponderar la pasión extraordinaria de aquél.

Descontado el soneto 4, que se dedica al *carpe diem* y se dirige a Flora, entre el primer poema y el undécimo existe una identidad temática: diez sonetos en los que el protagonismo se concede al amante. El primer soneto, ‘Fuego a quien tanto mar ha respetado’, de marcada influencia neoplatónica y con evocaciones petrarquistas, relata la ausencia del amado, que pierde su alma, y pondera el valor de un amor que merece situarse en el cielo.

³⁶ Estos datos se basan fundamentalmente en Fernández Mosquera (1999, págs. 43-54), quien resume las conclusiones de estudiosos precedentes, como R. Moore, *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*, Tesis (Toronto, Universidad, 1974) o G. Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet* (Cardiff: University of Wales Press, 1985), y aporta su interpretación sobre núcleos temáticos y posible adscripción al modelo del cancionero petrarquista.

³⁷ En estos poemas, Petrarca parece centrarse más en el efecto que la pasión amorosa provoca en el ánimo del amante que en la hermosura de Laura.

‘Ostentas de prodigios coronado’ (2) propone la imagen de un amante comparado con el Etna (y con Encélado) por su fuego amoroso, en una relación ya propuesta por Ovidio y recreada por autores italianos como Grotto y Tasso. El conjunto del soneto se sustenta en la tónica antítesis petrarquista entre fuego y hielo, sintetizada en el pasaje ‘en alta nieve ardo encendido’ (v. 12).

En el tercero, ‘Dichoso puedes, Tántalo, llamarte’, se equipara al amante ausente con Tántalo, cuya pena infernal supera, en una identificación rastreable en las elegías de Tibulo o Propertio y, entre los italianos, Tasso o Grotto. Diversas expresiones (‘reinos vanos’, ‘delgada sombra, desangrada y fría’, ‘reino de la noche’) apuntan asimismo significativas correspondencias con la *Eneida* de Virgilio.

El cuarto soneto, ‘La mocedad del año, la ambiciosa’, es el primero de los poemas que disuenan temáticamente en el grupo en el cual se insertan y que considero ejes del poemario, como explicaré más adelante: imprecaciones contra Amor y exhortaciones, a veces vengativas, al disfrute de la hermosura. En este caso, se conmina a Flora para que aproveche su belleza, en una recreación del *carpe diem* próxima a Ausonio por la pormenorizada descripción de las flores, pero también a B. Tasso, Garcilaso y Rioja, en lo que atañe a la evocación de la hermosura femenina aún vigente; y ocasionalmente a Horacio, Bembo o Herrera en la referencia a la soberbia de la dama bella.³⁸

‘Torcido, desigual, blando y sonoro’, el soneto número 5, está protagonizado por un amante comparado con un arroyo, víctimas ambos de su distracción. El tema de la invocación a la corriente de agua, aumentada con el llanto por amor, se encuentra en Petrarca y está ya muy codificado en composiciones de Francisco de la Torre, Herrera, Rioja o Góngora, pero el poema quevediano destaca por el uso de la adjetivación, muy abundante y personificadora del río: torcido, desigual, blando, sonoro, cano, rubio, líquido plectro, gozoso, despeñado, espumoso...

El sexto soneto, ‘A todas partes que me vuelvo veo’, parte de la tónica asociación entre el amante y el personaje mitológico Orfeo. A diferencia de autores precedentes, este nuevo Orfeo intenta rescatarse a sí mismo del infierno y transmuta la consabida prisión amorosa de la lírica cancioneril en su propia vida como prisión, debido al infierno que alberga en su corazón. Pese a que la identificación con Orfeo es una constante por ejemplo en la lírica de Marino, y la imagen del sonido de las cadenas

³⁸ Resumo las conclusiones de Rey y Alonso (2011, pp. 19-22) sobre las fuentes.

del prisionero de amor se reitera en Garcilaso, Rioja o Góngora, Quevedo traza una peculiar recreación de tales motivos.

En ‘Músico llanto en lágrimas sonoras’ (7), el amante desea imitar al pájaro solitario, en la expresión de su dolor. Como sucedía en el quinto, el poema arranca marcado por la personificación de elementos de la naturaleza (en este caso, el sonido de una fuente que destila en el interior de una gruta) por medio de una adjetivación sorprendente: no es nueva la invocación a un ave como testigo del dolor del amante, presente en Petrarca o Marino, pero sí la expresión que recrea tal motivo.

‘Si el abismo, en diluvios desatado’ (8) es una imitación bastante fiel del poema de Grotto ‘Se’l diluuio da Gioue in terra steso’, del cual adopta el esquema sintáctico basado en la reiteración anafórica del *si* condicional, así como las referencias bíblicas, literarias y mitológicas del diluvio universal, Faetón, Ulises y Orfeo, con quienes se compara al amante.

En ‘Ya que no puedo l’alma, los dos ojos’, el soneto 9, el amante prisionero de amor, que recuerda su libertad perdida y no desea recobrarla, es el único protagonista pese a la mención de *Fili*. Este poema también se caracteriza por la contaminación de fuentes: Horacio, en cuya poesía el amante recupera su libertad frente al quevediano que vuelve a perderla; Propertio, con la ofrenda de sus despojos a una diosa; y la indecisión del enamorado ante la paradoja de ser o no ser libre, esbozada en Petrarca o Garcilaso, y materializada en prisión voluntaria en Tasso o Boyardo.

‘¡No sino fuera yo quien solamente’, basado en términos y juegos verbales y conceptuales evocadores de la tradición cancioneril, de la cual procede también la idea de que la hermosura femenina hace forzoso el enamoramiento, es el canto de un amante orgulloso de haber perdido su libertad, y digno de una dama innominada.

En el undécimo y último poema de este grupo, ‘Salamandra frondosa y bien poblada’, el amante aparece identificado con el volcán Vesubio por sus análogas llamas escondidas. El soneto parte de la invocación al volcán, que permite recordar figuras mitológicas o emblemáticas múltiples relacionadas con el fuego (la salamandra, la mariposa, el ave fénix...), para ponderar la similar pasión del amante.

Considerados los once poemas en conjunto, cabe destacar que el primer soneto contiene dos elementos que justifican su condición de texto proemial: la consideración de su amor como excelso y merecedor de situarse al lado de las más elevadas jerarquías celestiales; y la presentación del amante como un peregrino, que, sin alma, comienza la andadura amorosa desgranada, no de modo narrativo ni sucesivo, en esta primera

sección. En este primer grupo destaca asimismo la presencia de la mitología y ciertos prodigios naturales, que, en su desmesura, evocan el hiperbólico dolor del amante.

3.2 Descripción de la hermosura

En el segundo bloque temático, que inicia el soneto 12 y abarca hasta el 29, prevalecen las descripciones de hermosuras, retratadas de modo parcial e hiperbólico. La amada, mayoritariamente designada como ‘Aminta’, se muestra en circunstancias cotidianas (con flores, comiendo barro, adornada con una joya, apagando una vela...), que sirven a su sobrepajamiento retórico.³⁹ El recorrido no es lineal, porque a veces las estampas femeninas se interrumpen con la imagen del enamorado doliente.

‘Bastábale al clavel verse vencido’, el soneto 12, contiene una descripción de Aminta con un clavel en los labios, para concluir que la hermosura de la flor resulta vencida por la de la dama. Este motivo, asociado al sentimiento de vergüenza de la flor por su inferioridad y a la sangre que mana de la herida de la dama, se reitera en la poesía de Groto y, aun con más insistencia, en la de Marino y ciertos autores italianos marinistas.

El soneto 13, ‘Ya, Laura, que descansa tu ventana’, recupera el *carpe diem*, en una exhortación a Laura para que cuelgue el espejo, despidiéndose simbólicamente de juventud y amantes, en venganza contra la dama envejecida por sus desdenes pasados. El sustrato que alimenta el poema son los epigramas de la *Antología griega* en que Lais de Corinto consagra su espejo, pero se superponen una imprecación vengativa al comienzo, que parece dialogar con una oda de Horacio, y también la mirada burlesca predominante en composiciones próximas de Groto.

El soneto siguiente, ‘Aminta, si a tu pecho y a tu cuello’ (14), describe a Aminta, cuya hermosura resulta aun más extraordinaria que el ave fénix, en una comparación rastreable en poemas italianos de Petrarca o Tasso, aunque aquí se presenta figurada en el colgante que lleva al cuello, en alusión a la costumbre coetánea de las damas de portar joyas con formas alegóricas y simbólicas, debido al arraigo de la materia mitológica. El desenlace evoca la envidia que el amante siente de ciertos objetos o incluso insectos (mencionados por ejemplo por Tasso) desde los epigramas griegos.

‘Lo que me quita en fuego me da en nieve’, el soneto 15, incluye una descripción de Aminta cuando tapa sus ojos con la mano, y el efecto de tal velo en sus pretendientes; cabe destacar, en la apropiación quevediana del tema de la competición

³⁹ M. Blanco estudió una serie de cinco sonetos a Aminta en relación con la técnica epigramática, en *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo* (Madrid: Arco Libros, 1998).

de los ojos y las manos de la mujer bella (reiterado en Petrarca, Groto o Cetina), la sorpresa final, en la que el gesto de la dama al cubrirse, antitética y tópica combinación de fuego y hielo, se interpreta como piadoso para los amantes y cruel para sí misma.

‘Si quien ha de pintaros ha de veros’ (16) recupera el tópico de la imposibilidad del retrato, especialmente recurrente en la lírica de Tasso y Marino, pero también localizado en Cetina o Lope de Vega: aquí, la descripción de la hermosura de una dama innominada permite subrayar que no puede ser pintada, sino sólo reflejada por un espejo, pues en él, como propone Quevedo en una pirueta conceptista, la amada aúna las facetas de ‘original, pintor, pincel y copia’ (v. 14).

‘Aminta, para mí cualquier día’, el soneto 17, describe a la dama con una cruz de ceniza en la frente, en relación con las cenizas del amante que arde debido a sus ojos. La usual oposición petrarquista entre la llama de los ojos de la mujer y la nieve se desarrolla anclada a la costumbre de la fiesta cristiana del miércoles de ceniza: la oscilación entre la interpretación moral de la cruz de ceniza y la irrelevante estampa cotidiana de Aminta se resuelve en una ponderación de su capacidad para destruir a los amantes con su fuego.

‘La lumbre, que murió de convencida’ (18) presenta a una hermosa sin nombre, cuando enciende una bujía que se había apagado voluntariamente, al sentirse incapaz de competir con la luz de sus ojos. La sorpresa reside en la personificación del objeto, dotado de voluntad y sentimiento de inferioridad, y en el gesto vivificante, evocador del pasaje bíblico de la creación del primer hombre, reinterpretado como beso capaz de resucitar.

Las descripciones femeninas registran un paréntesis en los sonetos 19 y 20, ‘Si tu país y patria son los cielos’, en que se impugna la naturaleza divina del dios Amor; y ‘Flota de cuantos rayos y centellas’, donde el protagonismo corresponde al personaje mitológico Leandro.

Tras ellos, el soneto 21, ‘Ver relucir, en llamas encendido’, propone una descripción de la hermosa Aminta a partir del motivo de la destrucción de Troya: la evocación de Neptuno, el río Xanto, Aquiles y Héctor, el caballo de Troya y el rapto de Helena por Paris sirven a la ingeniosa ponderación final de la belleza de la dama, superior incluso a la de la mujer homérica (como lo era Cintia en una elegía de Propertio), rebajada en la recreación quevediana.

El siguiente soneto, ‘Enriquecerse quiso, no vengarse’ (22), presenta a Aminta en el instante en que una llama quema su cabello, más hermoso que las maravillas del

universo, como lo era el templo de Diana calcinado por Eróstrato. Tal hazaña se recrea en composiciones de Tasso y Groto, aunque en el primero se subraya la soberbia de la mujer, mientras que Quevedo enfatiza la culpabilidad de la llama.

Después de un nuevo paréntesis –constituido por el soneto 23, ‘Ya la insana Canícula, ladrando’, en el cual el amante vuelve a ser protagonista, con un llanto que no atenúa siquiera el calor de la Canícula–, comienza una serie de tres poemas (24, 25 26) consagrados a defectos visuales de las damas. ‘Si a una parte miraran solamente’ plantea la descripción paradójica de la hermosura de una dama bizca, innominada, en un juego de ingenio que se prolonga en ‘Para agotar sus luces la hermosura’, centrado en la belleza de una dama tuerta no identificada, e ‘Invidia, Antandra, fue del sol y el día’, sobre la hermosura de la ciega Antandra. El tema parece inspirado por la tradición italiana, en la que destacan los poemas de Tasso, Marino, Groto, Galeani o Salomoni; la paradoja inherente al propio motivo se potencia con una expresión conceptista basada en alusiones, dilogías o disociaciones ingeniosas.

A continuación se sucede un nuevo paréntesis temático en el que dos poemas se relacionan por la presencia del río como reflejo o cómplice del dolor del amante: ‘Esforzaron mis ojos la corriente’ muestra al amante desdeñado, que detiene el curso del río con su canto y se anega en lágrimas, con posibles alusiones a Orfeo y Narciso; en el soneto 28, ‘Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!’, el enamorado pide al Tajo que se solidarice con su pena y no suene alegre, pues sus aguas proceden del llanto de sus ojos. Son una transición hacia el último soneto del grupo, ‘Amarili, en tu boca soberana’, en el que la hermosura de la dama consigue elevar incluso la condición del propio barro que está a punto de comer, mencionado en alusión a la costumbre de las damas coetáneas de ingenirlo.

Son, por tanto, doce sonetos dedicados a constatar tópica e hiperbólicamente la hermosura de una dama nunca descrita por completo, sino sólo insinuada a través de rápidos trazos detenidos de modo preferente en sus ojos, aunque también su cabello o su boca (Candelas, 2007, pp. 67-69). Aun a riesgo de forzar un poco las relaciones entre poemas de Erato, cabe apuntar que incluso momentáneas incursiones en otros temas parecen pretender una cierta coherencia. Dejando de lado el caso especial de la imprecación contra Amor (soneto 19), la introducción de un relato puramente mitológico como el de Leandro y Hero, sin relación explícita con el amante o con la amada reales, estaría inducida por el contenido de los dos sonetos siguientes, en los cuales la hermosura de Aminta es descrita en relación con catástrofes histórico-

mitológicas: la destrucción de Troya por el rapto de Helena y la del templo de Artemisa por el fuego de Eróstrato.

El amante en pena del soneto 23 sirve como transición y apertura de un subapartado autónomo, aunque vinculado a la descripción de hermosuras: tres sonetos (24, 25 y 26) de elogio paradójico de una mujer bizca, otra tuerta y una última completamente ciega, de clara raigambre italiana.⁴⁰ No parece casual la posición central exacta de este grupo de composiciones en el conjunto de cincuenta sonetos de la primera sección: en un contexto de filografía neoplatónica, según la cual la vista constituye el elemento clave para que surja y se acreciente el amor, es posible interpretar como deliberada ruptura burlesca que las damas se caractericen por defectos visuales e incluso la ceguera. Tampoco parecen irrelevantes detalles que refuerzan la parodia, como el léxico de fonética burlesca, en ‘zambo y zurdo’ (24, v. 5), o la ingeniosa y más veraz identificación tópica del sol con el ojo único de la tuerta (25, vv. 1-4).

3.3 Descripción y debate filosófico sobre el amor

Mayor heterogeneidad parece existir en el tercer y último apartado. Aun así y pese a las excepciones –poemas que encajarían temáticamente en apartados anteriores–, predomina entre los sonetos 30 y 50 el afán de reflexionar y polemizar acerca de cuestiones habituales en tratados de filografía neoplatónica de los siglos XVI y XVII o en academias literarias, como objeto de controversia para exhibir ingenio poético. A las disertaciones de carácter general, se suman en ocasiones ejemplos concretos, cercanos a la experiencia amorosa del amante. Se menciona a diversas mujeres, pero predominan significativamente Floralba y otros antropónimos asociados a éste, como Flora, Flori y Floris.

El soneto ‘No es artífice, no, la simetría’ (30) trata del origen de la hermosura – que dependería del movimiento, frente a lo postulado por Platón–, a partir del caso concreto de Floralba. Aunque el comentario situado tras el epígrafe del poema lo sitúa en un marco preferentemente filosófico y neoplatónico –en el cual laten ideas de Platón, Telesio, Hebreo o Ficino–, debe notarse que también Tasso reflexionó en su lírica sobre las causas de la belleza.

⁴⁰ Este trío de poemas ha recibido una cierta atención crítica, debido a su relación, en gradación ascendente, y a la naturaleza del encomio que contienen: M. Blanco (1998), Fernández Mosquera (1999, p. 333), M. Á. Candelas (2007, p. 69) y R. Cacho, ‘Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo’, *La Perinola*, 9 (2005), 19-31. Véase también Rey y Alonso (2011, pp. 97-107).

‘Arder sin voz de estrépito doliente’ (31) evoca el *topos* del silencio cortés, en relación con la expresión de la pena amorosa, a partir del caso concreto del amante y Floris: el enamorado propone quebrar con su llanto el secreto obligado, en una efusión de sentimientos aun más patente que la de Marino, cuando permite a su corazón y su pensamiento evidenciar la pasión amorosa. Aunque el poema podría encajar entre los que expresan sentimientos del enamorado, su inclusión en este lugar y el epígrafe – ‘Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto’ – permiten adscribirlo al de tópicos y debates generales sobre el amor.

El soneto 32, ‘La que me quiere y aborrezco quiero’, reflexiona sobre la elección entre la dama que le ama y la desdeñosa Floris, en una situación de peligro. Frente al *dubbio* trovadoresco, revitalizado por la poesía de academias y por autores destacados como Antón de Montoro, Gregorio Silvestre, Luis de Ulloa, Juana Inés de la Cruz e incluso Calderón de la Barca, este amante renovado prefiere morir antes que dejar morir a una de ellas.

Dirigido a la interlocutora Floralba, ‘No admiten, no, Floralba, compañía’ (33) subraya la imposible existencia de competidores en el amor, como ocurre con la monarquía. A continuación se suceden cuatro poemas que suspenden las reflexiones ‘filosóficas’ para volver a las descripciones de hermosuras o a la descalificación del dios Amor: ‘Si en Francia, tan preciada de sus Pares’ (34) describe a Manuela, dama muy hermosa que habla francés con gran donaire y simboliza el dominio de España sobre Francia; ‘Diviso il sole partoriva il giorno’ (35) pondera la hermosura de una dama, sus ojos y su cabello, equiparada a la aurora y a Citea por su capacidad para fulminar; ‘¿Tú Dios, tirano y ciego Amor? Primero’ (36) impugna a Amor, por su origen y por dejar libre a Floralba, la hermosura que le tiene cautivo; ‘Hermosísimo invierno de mi vida’ (37) compara a Flora con el vidrio, por su combinación de dos contrarios en una antítesis tópicamente petrarquista: fuego y hielo.

Los sonetos 38 y 39 han de ser interpretados de modo simultáneo: ‘Si de cosas diversas la memoria’ reflexiona sobre la cuestión filosófica de si es posible amar a dos mujeres al tiempo, que procede de la *Antología griega* y de los elegíacos latinos pero también de la tradición italiana representada por Tasso y Grotto, aunque en todos ellos el problema no se aborda de modo teórico sino práctico, ante la disyuntiva entre varias amadas; por su parte, ‘Tal vez se ve la nave negra y corva’ se concibe como ejemplo para demostrar la validez de la hipótesis esbozada en el soneto anterior, pues el propio amante ama al tiempo a Rosalba y a Flora. El hecho de admitirse la mera posibilidad de

una pasión doble parece impugnar el sentimiento único cantado por Petrarca y, al tiempo, reafirma la heterodoxa multiplicidad de amantes de la primera sección de Erato. Aunque el último soneto citado podría leerse como descripción de los afectos del amante, prevalece la solución del asunto debatido.

A continuación, cinco poemas abordan distintos tópicos de la tradición amorosa, vinculados especialmente al platonismo y al amor cortés. En ‘Mandome, ¡ay Fabio!, que la amase Flora’ (40), el amante reflexiona ante Fabio sobre una petición de la dama, con el objetivo de expresar la prioridad del amor intelectual frente al afecto puramente sensitivo, una distinción usual en la tradición neoplatónica. ‘Alma es del mundo amor; amor es mente’ (41), una disertación sobre el amor como alma y armonía del mundo, asentado en el pecho del amante y en los ojos de Flora, es imitación de un soneto de Tasso, pero Quevedo propone una abrupta transición desde el amor como concepto hasta el dios homónimo y su relación con los amantes. ‘Las luces sacras, el augusto día’ (42) refleja el deleite provocado por la música de los ojos en movimiento de una dama hermosa, que evoca la de los orbes celestiales y su efecto: el alma del amante capta su melodía y, sin detenerse en la contemplación física, alcanza una relación amorosa espiritual. ‘Esa benigna llama y elegante’ (43) destaca el papel de los ojos en el amor y explica la relación entre amante y amada de acuerdo con códigos propios del amor cortés y el neoplatonismo. El último, ‘Quien no teme alcanzar lo que desea’ (44), de marcado tono moral, ofrece un cierre circular para este subgrupo, con una nueva reflexión dirigida a Fabio sobre la diferencia entre el mero deseo y el verdadero amor, que no aspira a la posesión física de la amada.

De los seis poemas que sirven como cierre progresivo del corpus de sonetos de la primera sección, sólo uno plantea una cuestión más o menos ‘filosófica’ sobre el sentimiento amoroso. El 45, ‘Antes alegre andaba; agora apenas’, presenta al amante sometido por la acción del dios Amor, en un juego de ingenio que consiste en que todas las palabras del poema comienzan con la letra *a*. ‘¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?’ (46) muestra a un enamorado agradecido al sueño que le ha permitido imaginar la posesión física de Floralba, argumento que parece relacionarse con el del soneto 44, pues se postula, aun con fundadas sospechas sobre la imaginación indecorosa del amante, que sólo en sueños cabe imaginar el gozo de la amada. El soneto 47, ‘Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura’, es una despiadada venganza del amante contra una Floralba que, antaño bella y desdeñosa, ahora es vieja e inspira el desprecio de sus antiguos pretendientes, en la tercera y última aportación quevediana sobre el *carpe*

diem. ‘Al oro de tu frente unos claveles’ (48) describe a Flori, cuyo cabello está adornado con unos claveles que no consiguen igualar su hermosura ni el rojo de sus labios. En el 49, ‘No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo’, el amante advierte a sus ojos del peligro de mirar a Silena, pese a reconocer que el riesgo merece la pena. Y el último, ‘¡Mucho del valeroso y esforzado’ (50), propone una nueva impugnación del dios Amor (un motivo presente en epigramas griegos, en las *Anacreónticas*, y muy productivo en la tradición italiana), por su cobardía y la inutilidad de sus acciones, al seguir sometiendo a quien ya está vencido.

Esta última parte de la primera sección contiene doce sonetos reflexivos sobre cuestiones generales relacionadas con el amor,⁴¹ número semejante al del grupo dedicado a la descripción de la belleza femenina. Es, no obstante, el apartado temático que suscita más dudas acerca de los criterios de agrupación de sonetos. Llama la atención la presencia de dos que, dedicados el primero a la descripción de una mujer y el segundo a mostrar al amante rendido ante el amor, reflejan prácticas poéticas ingeniosas que debieron de estar en auge en la época: el 35 está escrito en toscano, en un alarde de dominio de la versificación en otras lenguas que prodigaron otros autores, por ejemplo Dante en Italia, o Lope de Vega y Góngora en España, entre otros;⁴² el 45 consiste en un ejercicio frecuente: utilizar en un poema sólo palabras que comiencen por la misma letra, como lo hicieron Ennio en latín, y Groto en italiano, por ejemplo.⁴³

No es éste el único caso de poemas que se pueden considerar relacionados, dos a dos, práctica muy habitual en cancioneros amorosos latinos como el de Ovidio, cuya obra *Amores*, dedicada a una única dama llamada Corina, contiene varias parejas de elegías de contenido complementario o antitético,⁴⁴ y también en colecciones italianas de Tasso, Marino o Groto. El 38 y el 39 abordan, de manera teórica el primero y práctica el segundo, la posibilidad de un amor doble. También es posible relacionar el

⁴¹ Véase M. González Miranda ‘Las “especulativas cuestiones del amor” en la poesía de Quevedo’, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (Santiago de Compostela: Universidade, 2011, I, 279-288).

⁴² Recuérdense el poema trilingüe de Dante ‘Aī faus ris, pour quoi traī aves’; ‘Las tablas del bajel despedazadas’ de Góngora; y ‘Le donne, i cavalier, le arme, gli amore’, de Lope de Vega.

⁴³ Ennio, con el hexámetro ‘O Tite, tute, Tate, tibi tanta, tyranne, tulisti’; Groto, con el soneto ‘Donna da Dio discesa, don diuino’ (*Rime* I, f. 30). Existen otros textos latinos, y varios poetas portugueses y españoles de los siglos XVI y XVII con poemas de este tipo, basados en la *a*, en la *p* o en la *c*.

⁴⁴ Sobre este asunto y los temas a los que afecta en la obra ovidiana, véase A. Ramírez de Verger, en Ovidio Nasón, P., *Obra amatoria*, 3 vols. (Madrid: CSIC, 1991-1998); 1991, p. XXV. Respecto a los poemarios petrarquistas, que relacionan dos a dos los poemas, véase la serie consagrada al beso por L. Groto (*Rime* I, ff. 37v-39), a la muerte de amante y amada (*Rime* I, ff. 52v-54) o a la alabanza de la hermosa (*Rime* II, ff. 10v-21). También Marino ofrece una larga serie de poemas al beso (II, pp. 15-31) o a la mano de la dama (II, pp. 89-90). Una edición de Tasso de 1592 incluye de modo consecutivo poemas en torno a la amada en un baile de máscaras (*Rime* I, pp. 303-309).

40 y el 44 como muestra de la distinción entre el deseo, de naturaleza física, y el amor, de carácter espiritual; además de compartir códigos filosóficos, ambos incluyen a un Fabio de resonancias morales –recuérdese algún poema de Luis de León o la *Epístola moral a Fabio*– como interlocutor del amante que reflexiona, y los dos parecen encontrar respuesta en el 46, donde la consumación del amor sólo tiene cabida en el inconsciente del amante, en las sombras de un sueño.

Los cuatro últimos sonetos podrían interpretarse como condensación, síntesis final, de los temas abordados en el conjunto. Tras las exposiciones sobre cuestiones filográficas –el papel del amor en el mundo, su naturaleza, el origen de la hermosura, la posibilidad de un amor doble, la distinción entre amor y deseo...–, cada poema acoge un motivo central de la primera sección: el 47, la venganza contra una amante desdeñosa envejecida; el 48, la descripción de una dama hermosa con flores en el cabello; el 49, el amante que constata, y asume gozoso, el riesgo y el dolor de que sus ojos miren a la amada; y el 50, la impugnación de Amor, que se ensaña con los despojos del amante.

3.4 Quejas contra Amor y *carpe diem*, ejes argumentales

Los tres grupos temáticos (no totalmente coherentes) diferenciados en la primera sección de Erato se interrumpen en ocasiones debido a la inserción de textos que, sin encajar en ninguno de ellos pero conteniéndolos todos, van dibujando un eje o una línea argumental que recorre toda la sección: pautan el avance del poemario hasta su misma conclusión y refuerzan la división tripartita ya mencionada. Así, la primera sección de Erato incluye tres imprecaciones dirigidas contra el dios Amor dispuestas de modo estratégico y en forma de *gradatio* intensificadora:

La primera, ‘Si tu país y patria son los cielos’ (19), bajo el epígrafe ‘Impugna la nobleza divina de que presume el Amor; con su origen y con sus efectos’, revisa la genealogía mitológica de la deidad para reprobarla, en los cuartetos; la descripción desmitificadora se completa con la posterior referencia a su efecto en los hombres: es enfermedad (primer terceto) y cárcel (segundo terceto). El énfasis temático se pone en este caso en el amante.

La segunda, ‘¿Tú dios, tirano y ciego Amor? Primero’ (36), con el epígrafe ‘Indignación contra el Amor porque, prendiendo con una hermosura una libertad, deja libre la hermosura’, retoma las dudas sobre los orígenes ilustres de Cupido del soneto 19 y le dirige diversos epítetos rebajadores, antes de recriminarle un caso concreto: el del

amante preso en su cárcel de amor, mientras la amada Floralba permanece libre. El acento recae aquí en la amada.

La última, ‘¡Mucho del valeroso y esforzado’ (50), cuyo epígrafe es ‘Inútil y débil victoria del amor en el que ya es vencido amante’ y es el soneto final, no parece cierre casual del apartado en la primera sección de Erato, porque en él se concentra la conclusión del zigzagueante recorrido amoroso: el amante se reconoce rendido ante el dios, pero su sometimiento es aparente, porque Amor es cobarde y se ensaña con quien no puede oponerle ya resistencia.

La denuncia contra el poder de Amor –con precedentes clásicos ya en los epigramas griegos, en *Amores* de Ovidio y en los *Triunfos* de Petrarca–, con propósito desmitificador, puede considerarse línea argumental básica de esta parte de Erato, porque en sus tres formulaciones subyacen los grandes temas enumerados ambiguamente en las palabras preliminares: el pensamiento sobre el amor y sus efectos se relaciona con los poemas reflexivos o filosóficos; la frialdad y el desdén de la hermosura que Amor deja en libertad, con los poemas descriptivos de las amadas; y la visión del amante rendido, con aquellos en los que se muestran las penas concretas que padece.

Refuerza tal hipótesis un segundo hecho: el lema que acompaña a la representación de la musa, procedente de Ovidio (*Ars amatoria* II, 15-16), constituye, precisamente, una invocación del texto al propio Amor como en los tres poemas mencionados. A ello se suman los versos de González de Salas bajo el grabado de la musa Erato (p. [187]), que presentan una significativa correspondencia con el tema del soneto 50, el de la conclusión: el triunfo del amor y el sometimiento del amante.

Por otra parte, justo al comienzo de los textos poéticos, a modo de título inicial, se afirma: ‘Canta hazañas del amor, y de la hermosura’ (p. [189]). Amor y hermosura femenina, cómplices en el dolor del enamorado, aparecen como vencedores en la lid amorosa. Tal vez por ello, como en un espejo, a la triple invocación contra el amor se añade una admonición a la dama también triple,⁴⁵ basada en los tópicos *carpe diem* y *collige, virgo, rosas* e inclinada al final hacia el propósito de venganza contra una amada desdeñosa ya envejecida.⁴⁶

⁴⁵ El número tres reaparece en ‘Canta sola a Lisi’, con tres ‘sonetos aniversario’, y es número habitual en cancioneros amorosos.

⁴⁶ Véase Alonso Veloso, M. J., ‘De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*’, *La Perinola*, 16 (2012), pp. 17-46.

El primer caso, ‘La mocedad del año, la ambiciosa’, precedido por el epígrafe ‘Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura, para no malograrla’ y situado al inicio de los sonetos, en cuarto lugar, constituye una primera advertencia a la dama para que disfrute en el presente de su hermosura y no se arrepienta en el futuro.

El segundo, ‘Ya, Laura, que descansa tu ventana’, con el epígrafe ‘Venganza, en figura de consejo, a la hermosura pasada’ y dirigido a otra dama, que evoca a la amada de Petrarca, cambia la perspectiva y el tono del amante: éste conmina a la mujer a asumir la vejez y la consiguiente ausencia de amantes, apelando a la antigua costumbre de las damas de consagrar su espejo a Venus, ya descrita en la *Antología griega*. En este caso, ya no existe retractación posible de la amada desdeñosa.

El tercero, ‘Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura’ (47), favorece una exhortación aún más cruel hacia Floralba también con el motivo del espejo: el recuerdo de la dama hermosa, y soberbia, en el pasado se resquebraja ante esa imagen envejecida del presente; la que antes inspiró amor sólo suscita ahora desprecio.

También en las *Odas* de Horacio figura una triple admonición a una dama, para que aproveche su belleza, marcada por el afán de venganza del amante desdeñado: en I, XXV –tal vez evocada en el primer cuarteto del soneto 13 ‘Ya, Laura, que descansa tu ventana’–, la envejecida Lidia sufre la venganza de sus amantes desdeñados; en III, XV, la sátira se dirige contra la mujer vieja que no quiere asumir su edad avanzada; y en IV, XIII, el paso del tiempo y el envejecimiento de Lice sirven a la venganza del amante.⁴⁷

Incluso existe cierta circularidad entre el primero, número 4, y el tercero de los sonetos de Quevedo, número 47: uno se dirige a Flora, posible apócope de Floralba; uno se sitúa en cuarto lugar desde el principio, y otro en cuarto lugar desde el final; el primero plantea la vejez de la dama en el futuro, mientras que el otro la muestra ya envejecida en el presente, y los sonetos situados en medio contribuirían a la ficción del tiempo transcurrido en contra de la belleza femenina.

Llama la atención la comunidad de temas respecto a la segunda sección de Erato, incluso en las impugnaciones dirigidas contra Amor.⁴⁸ En ésta existen también tres claras apelaciones al dios: la primera, en el soneto 27, ‘Quédate a Dios, Amor, pues

⁴⁷ En el libro figura otro poema de advertencia sobre los estragos del tiempo en la belleza, pero se dirige a un hombre, Ligurino, en *Odas* IV, X (Horacio, *Odes et Épodes*, ed. F. Villeneuve (Paris: Les Belles Lettres, 1991)).

⁴⁸ Este tema reaparece en *Las tres musas*, entre los 38 sonetos amorosos (pp. 26-45): ‘Osar, temer, amar, y aborrecerse’ (p. 38) concluye que Amor no es dios sino verdugo; ‘Si Dios eres amor, cuál es tu cielo’ (pp. 43-44) plantea dudas sobre la condición divina de Amor, transmutado en ‘gallina ciega’ (v. 14) ante Lisis.

no lo eres’, bajo el epígrafe ‘Niega al Amor ser deidad, sino esclavo de Lisi’;⁴⁹ la segunda, en el 46, ‘Ya que pasó mi verde primavera’, donde ‘Pide al amor que, siquiera ya por inútil, le despida’; y la tercera, de forma muy significativa, también en el poema número 50, ‘Hoy cumple amor en mis ardientes venas’, en el cual, como reza el epígrafe, ‘Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi’.⁵⁰

3.5 La onomástica femenina en relación con los temas

En lo que atañe a la pluralidad de amantes, cabe señalar que no es un hecho infrecuente en la tradición literaria. Es cierto que Meleagro tuvo como interlocutora preferente a Heliodora; Catulo cantó a Lesbia; Propercio lo hizo a Cintia; Ovidio relató la historia de su amor por Corina; Dante dedicó a Beatrice su *Vita nuova*; Petrarca compuso inspirado por Laura; y Boyardo consagró a Antonia su cancionero amoroso. Pero también lo es que Tibulo habla en sus elegías al menos de tres mujeres diferentes, Delia, Glícera y Némesis; la diversidad de sujetos femeninos es habitual también en autores petrarquistas, como T. Tasso, Groto o Marino; piénsese, por otra parte, en las amantes múltiples de Lope de Vega, quien, no obstante, las convierte en sujetos exclusivos capaces de conformar ciclos poéticos, y se dirige a Juana o Juanilla, pero no exclusivamente, en las tardías *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634.⁵¹

Además, la variedad quevediana parece contribuir a reforzar la estructura descrita: el análisis precedente evidencia que la pluralidad de amantes de la primera sección de Erato conlleva una relativa especialización de algunas de ellas –las más repetidas– en cada uno de los tres grandes temas diferenciados.⁵² En las invectivas contra el dios Amor no se menciona a ninguna dama salvo en el segundo de ellos, el 36, donde el amante se queja de que Floralba no padezca su misma pasión amorosa; y Flora

⁴⁹ En esta segunda parte de Erato también se manifiesta el *carpe diem*, en el soneto ‘En una vida de tan larga pena’ (28), donde se ‘advierte a Lisi del inútil arrepentimiento que viene de la hermosura pasada’.

⁵⁰ A continuación figura el último soneto, el 51, interpretado como soneto *in morte* de Lisi, en paralelo con el *Canzoniere* de Petrarca; véase Fernández Mosquera (1999, págs. 37-40 y 49). Cabe aventurar una posible adición ulterior, para dotar de un cierre al peculiar cancionero quevedista, que habría quebrado la simetría respecto a la primera sección, donde hay 50 sonetos, y el último es una imprecación al dios amor.

⁵¹ Recuérdese el segundo soneto de este último cancionero de Lope de Vega, ‘Celebró de Amarilis la hermosura’, que define el objeto de su canto en relación –irónica– con la tradición clásica. Existe una enumeración de amadas célebres ya en Propercio, *Elegías* 2, 34, 85-94, donde se suceden Varrón y Leucadia, Catulo y Lesbia, Calvo y Quintilia, Galo y Licoris, equiparados a Propercio y Cintia al final. En la tradición italiana, véase Bembo ‘Questa se dolce ragionar Catullo’ (*Delle Rime*, 1548).

⁵² R. Lapesa señaló que los sonetos dedicados a Floris siguen las pautas del amor cortés, en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy* (Madrid, 1977), p. 218. M. Blanco (1998, p. 41) asoció a Aminta con poemas epigramáticos.

o Floralba son también las damas que figuran en dos de los sonetos vinculados al tópico literario del *carpe diem*, el 4 y el 47.

Tal vez no sea sorprendente que la anonimidad de la amada sea la norma en el grupo inicial de poemas, dedicado al sentimiento del amante.⁵³ El estado de ánimo de éste lo inunda todo, hasta el punto de desaparecer por completo la causa de su dolor; sólo en el poema número 9 se menciona a Fili,⁵⁴ pero ésta carece de relevancia en el curso narrativo del soneto.

Las descripciones de la hermosura de la dama, concentradas entre los poemas 12 a 29, tienen a Aminta⁵⁵ como protagonista en seis sonetos, número significativo si se tiene en cuenta que en esta parte únicamente se menciona a otras dos damas –la ciega Antandra⁵⁶ y Amarili,⁵⁷ que come barro–; la mujer descrita o aludida en el resto de los casos ni siquiera posee la entidad que le conferiría un nombre propio: una (soneto 16) no puede ser retratada (ni siquiera nombrada); otra que enciende una bujía con su soplo (18) carece de nombre; las damas bizca y tuerta (24 y 25) son anónimas, quizá por su defecto físico.

Aunque existe mayor variedad antroponímica en el tercer bloque temático, un nombre sobresale por encima de las menciones únicas de Manuela, Rosalba, Antonia y Silena:⁵⁸ Floralba protagoniza, o al menos se nombra, en cinco sonetos (30, 33, 36, 46 y 47), la mayoría dedicados a polemizar sobre cuestiones amorosas objeto de debate en la época, pero también en poemas contra Amor o contra la antigua amada desdeñosa. La trascendencia de este nombre se acentúa si a él se asocian otros contiguos fonéticamente, hasta el punto de parecer un juego paronomásico: Floris, en dos sonetos

⁵³ La tendencia se aprecia en sonetos amorosos de la Musa VII, Euterpe, donde predomina el sentimiento del amante frustrado, que pondera la crueldad de una dama innominada en 25 de los 38 poemas.

⁵⁴ Filis o Fili es nombre con claras resonancias bucólicas, usado por Ovidio, Horacio (Fili o Fílida en sus *Odas*), Tasso, Marino, Hurtado de Mendoza, Lomas Cantoral, Francisco de Figueroa o Gabriel de Maldonado, y figuró como amada de algún pastor en Láinez o Aldana. Quevedo usó Fili, Filis o Fílida en dos sonetos pastoriles y dos amorosos, así como en un romance de Euterpe.

⁵⁵ Aminta o Amintas suele ser nombre masculino ya en la *Antología griega*; en la tradición pastoril italiana también, como se observa en T. Tasso, quien tituló así una de sus obras. De la Torre introduce a Amintas por ejemplo en el libro 2, oda 2. Es además personaje femenino quevediano en un soneto pastoril y dos canciones amorosas de la Musa VII, Euterpe, así como en cuatro silvas de la Musa VIII, Calíope.

⁵⁶ Así se llamaba una de las amazonas que acompañó a Pantasilea a Troya; apodo de la célebre actriz de comedias Antonia Granados, reaparece en textos de Lope de Vega.

⁵⁷ Amarili es nombre pastoril, como se observa por ejemplo en idilios de Teócrito y en T. Tasso, Medrano o Lope de Vega; bajo la forma Amarillida, designó a la amante de Gutierre de Cetina. Amarilis es el nombre que más abunda en las composiciones amorosas de Euterpe, si se exceptúan los sonetos: se menciona en una canción, tres romances y unas endechas.

⁵⁸ Infrecuentes, parecen motivados por el tema del soneto: Manuela, por sus escasas resonancias exóticas y su evocación castellana; Antonia, porque favorece el juego poético basado en la *a* y por una cierta tradición poética desde *Antología palatina* hasta las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega, pasando por la amada de Boyardo; Silena, usual en Cervantes, evoca a las sirenas urdidoras de engaños.

contiguos (31 y 32); Flora, en cuatro casi seguidos (37, 39, 40 y 41);⁵⁹ y Flori, en uno (48).

Los criterios temático y onomástico combinados refuerzan la hipótesis de la estructura tripartita de los sonetos de la primera sección de Erato: tres grandes temas agrupados –aunque con excepciones ya apuntadas– y asociados, respectivamente, a la anonimidad derivada del protagonismo del amante, a Aminta y a Floralba (Flora, Flori o Floris).⁶⁰

3.6 La mitología y sus funciones

Los temas principales se combinan con motivos mitológicos concebidos mayoritariamente como *exempla* para ponderar el dolor hiperbólico del amante; piénsese que ya los elegíacos latinos –Catulo, Tibulo, Propertio, Ovidio– utilizaron los mitos como forma de expresión poética de experiencias personales, como lo hacen los petrarquistas tardíos más imitados por Quevedo. En los sonetos de Erato existen tres vías posibles de incorporación del mito, generalmente asociado a la descripción metafórica del enamorado: a) mitos escogidos por su patetismo, que no se vinculan directamente a la experiencia amorosa y tienen un valor general; b) mitos que sirven para la descripción de las experiencias, dolorosas casi siempre, del amante que ama con desmesura y no es correspondido; y c) mitos que apoyan la descripción de la amada, idealizada normalmente por su hermosura única.

Una distinción parecida ha sido propuesta para la poesía amorosa de Ovidio, en concreto su obra *Amores*, si bien el primer tipo señalado estaba asociado en el autor latino al propósito de probar una sentencia, objetivo que no aparece, al menos explícitamente, en el caso de Quevedo.⁶¹

El primer caso está representado exclusivamente por el soneto 20, consagrado al episodio mitológico de Leandro y Hero, prototipo de amor imposible con desenlace trágico en la tradición amorosa, como se observa en un soneto y en la *Égloga* III de

⁵⁹ Flora se localiza en la tradición italiana, pero también en España, en Francisco de la Torre. Quevedo menciona a Flor y a Flori en dos sonetos pastoriles de la musa VII; ausente en los amorosos de esa misma musa, protagoniza dos silvas de Calíope.

⁶⁰ La agrupación onomástica tropieza con el problema de los poemas cuyas versiones variantes cambian el nombre de la dama; a ello se añaden los casos en que la única mención a una mujer se incluye en epígrafes tal vez retocados por González de Salas y aquellos en los que no existe nombre femenino, lo que no obsta para que los poemas se adjudiquen por ejemplo a Lisi (como sucede en ‘Canta sola a Lisi’). Existe la dificultad añadida de los poemas amorosos integrados en *Las tres musas* (1670), que mencionan amadas con nombres idénticos a los de Erato. Lisi (también Lisis o Lísida) es la amada de 13 de los 23 sonetos pastoriles que abren Euterpe (pp. 11-25); Lisis figura asimismo en un soneto amoroso de esta musa.

⁶¹ Véase el análisis de los *exempla* mitológicos ovidianos de A. Ramírez de Verger (1991, pp. XXI-XXIII).

Garcilaso, así como en T. Tasso y Marino, ya en Italia. El relato, que se retoma amplificado en el primer romance, es peculiar porque la voz poética es mero testigo, y la historia mitológica carece de relación directa con la experiencia amorosa, como en el poema de Garcilaso. Parece preludiar las alusiones mitológicas de los dos sonetos siguientes, relacionados con la amada.

La mayoría de las menciones o alusiones a personajes o casos de la mitología grecolatina se vinculan de modo directo a los sentimientos del amante, de ahí que estén concentrados en el primer grupo de sonetos, entre el primero y el undécimo.

El episodio de los gigantes, relacionado con la imagen metafórica del amante-volcán, se menciona en el soneto 2, ‘Ostentas, de prodigio coronado’, con expresiones como ‘soy Encélado vivo y Etna amante’ (v. 13); y se alude en el 11, ‘Salamandra frondosa y bien poblada’, donde el Vesubio-amante se convierte en salamandra y ave fénix por su común ardor.

Tántalo –personaje mitológico mencionado en Virgilio, *Eneida* 6, y Ovidio, *Metamorfosis* 4–, acosado por sed y hambre eternas a la vista de agua y alimentos, es más dichoso que el amante, porque éste ni siquiera mira a la amada, en el soneto 3, ‘Dichoso puedes, Tántalo, llamarte’.

Orfeo –y el episodio del intento de recuperar a Eurídice en el infierno con su canto, narrado por Virgilio, *Geórgicas* IV, vv. 457-527, y Ovidio, *Metamorfosis* X y XI, vv. 1-84– inspiran el soneto 6, ‘A todas partes que me vuelvo veo’, y el cierre del 8, ‘Si el abismo, en diluvios desatado’, donde el amante, sin posibilidad de consuelo, excede las penas del personaje mitológico. En este último poema, las referencias mitológicas se multiplican con la mención del diluvio, la destrucción de Faetón y los vientos que Eolo encerró para favorecer a Ulises. La importancia de Orfeo como adecuado elemento de comparación con el dolor hiperbólico del amante se ratifica en el segundo bloque temático, el de la descripción de hermosuras, donde la breve transición de los sonetos 27 y 28 propicia una nueva referencia: el soneto 27, ‘Esforzaron mis ojos la corriente’, incluye una probable alusión a la capacidad de Orfeo de conmover a los distintos elementos de la naturaleza, en un verso con ecos del soneto XV de Garcilaso: ‘y, cantando, frene su curso y brío’ (v. 3).

Sólo raramente se asocia la mitología con la belleza de la dama, y es mera alusión relacionada con la pasión del amante y una figura como Orfeo; en total, son cuatro ocasiones, pero en la mayoría no hay relación directa con una mujer destacada en la mitología o la historia, como sí sucede con frecuencia en la tradición italiana, por

ejemplo en la poesía amorosa de Grotto. En la primera, la mítica ave fénix se compara, por su rareza, con la dama en el soneto 14, ‘Aminta, si a tu pecho y a tu cuello’. Helena, hermosa por antonomasia y supuesta causante de la destrucción de Troya tras el rapto de Paris, se equipara con Aminta en el soneto 21, ‘Ver relucir, en llamas encendido’; partiendo de Homero, *Ilíada* 3, y Ovidio, *Amores* 2, 12, se postula que si Paris hubiese visto a Aminta y no a Helena se habría evitado la guerra de Troya, debido a la superior belleza de la primera. La tercera evoca el incendio provocado por Eróstrato, que destruyó el templo de Artemisa (recreado también en la poesía amorosa de T. Tasso y Grotto), en el soneto 22, ‘Enriquecerse quiso, no vengarse’, donde se pondera hiperbólicamente la belleza de una Aminta que sufre una acción devastadora como la que padeció la diosa. Finalmente, Citerea (Venus) se identifica con una dama sin nombre por su esplendorosa belleza, en especial la luz que emana de sus ojos, en el soneto 35, ‘Diviso il sole partoriva il giorno’, el único escrito en toscano, en una suerte de homenaje a la tradición italiana, pues el tema parece tomado de diversos poemas de Marino y autores marinistas.

Debe notarse que la mitología se asocia a una única dama, Aminta, que exhibe una belleza con equivalencias mitológicas en tres de los cuatro sonetos de este tipo; el cuarto no menciona a una dama concreta.

IV

La primera sección de Erato. Otras formas estróficas

La estructura de los poemas en otras formas métricas no parece inducida por criterios temáticos, sino más bien estróficos: un primer grupo estaría constituido por subgéneros de raigambre clásica o italiana, madrigales, idilios y canciones; el segundo, por metros de la tradición castellana, quintillas, redondillas y romances. Ambos grupos tienen un número parecido de composiciones: trece el primero, catorce el segundo.⁶²

Los poemas reiteran los temas ya enunciados en el caso de los sonetos, aunque la estrofa parece determinante para el predominio de uno u otro. En el caso de los madrigales –una serie inicial de tres interrumpida por los tres idilios y las tres canciones, y una final de cuatro poemas–, predomina la descripción de la dama, que abre el madrigal inicial, ‘Bostezó Floris, y su mano hermosa’: una estampa del momento en que Floris dibuja con sus dedos tres cruces devotas sobre su boca durante

⁶² La inserción de metros castellanos en la primera parte de Erato y no en ‘Canta sola a Lisi’ aspiraría a subrayar la vinculación de ésta con los cancioneros petrarquistas italianos.

un bostezo, y del efecto de tal gesto en el amante frustrado. En este caso, las descripciones se asocian con este nombre o el equivalente Flori, que protagonizaba también el último soneto descriptivo de la amada, cuyo cabello estaba adornado con claveles; de este modo, se establece una cierta continuidad propiciada por la onomástica femenina. En los madrigales 4 y 5, ‘Cuando al espejo miras’ y ‘Si alguna vez en lazos de oro bellos’, Flori está ante el espejo y con el cabello recogido en una red, situaciones concebidas sólo para ponderar su belleza.

El dolor hiperbólico del amante se recrea en los madrigales 2 y 3, ‘Está la ave en el aire con sosiego’ y ‘Si fueras tú mi Eurídice, oh señora’, poema que retoma un motivo mitológico reiterado en los sonetos con la figura de Orfeo. Con ecos cancioneriles, el madrigal 6, ‘El día que me aborreces, ese día’, postula la paradójica preferencia del amante por el aborrecimiento de una Laura tomada como ejemplo de la voluble condición femenina; el último, ‘Júpiter, si venganza tan severa’, retoma la mitología para pedir venganza contra los ojos de una dama, más culpable de incendiar el mundo que el propio Faetonte.

En el corpus de madrigales se hace más ostensible la influencia italiana, sobre todo la de Grotto y Marino: del primero adopta incluso las poco usuales rimas gemelas, y la mayoría de los poemas parecen inspirados en tales autores, si bien Quevedo obra por amplificación o síntesis y, de manera significativa, intensifica la paradoja conceptista presente en sus modelos.

Los idilios abordan temas similares, con las lógicas diferencias de léxico y estilo, y comienzan con un motivo central en los sonetos: el *carpe diem*. En la disposición de *Parnaso*, ocupa el cuarto lugar de esta segunda parte, el mismo que la exhortación a Flora para que disfrute de la hermosura, ‘La mocedad del año, la ambiciosa’; como este soneto, el idilio ‘¿Aguardas por ventura’ muestra la faceta más amable del tópico, con imaginación de la vejez futura y aviso para el presente, pero sin ánimo de venganza, hasta el punto de anunciarse la fidelidad de Fabio hacia Casilina incluso en la vejez. A partir de este punto, los siguientes idilios se dedican, el segundo, ‘¿Cómo pudiera ser hecho piadoso’, a la alabanza del cabello de una dama que se niega a cortarlo pese al consejo médico;⁶³ y el tercero, ‘Los que con las palabras solamente’, al estado del amante, en una invocación –evocadora de los *Idilios* de Teócrito y las

⁶³ Este idilio se publicó nuevamente con el número 28 entre las silvas de Calíope (pp. 132-215).

Elegías de Propertio— a los hechiceros para que su amor atormentado por Tirse⁶⁴ sea correspondido. Como se observa, cambian de forma notable los nombres de las damas, ahora más próximos a la tradición bucólica.

Las canciones recuperan un tema tratado por última vez en los sonetos: la filosofía amorosa. En la canción 1, ‘Quien nueva sciencia y arte’,⁶⁵ el amante de la bella Inarda postula teorías contrapuestas a las de la tradición filigráfica, en especial a las de corte neoplatónico, a partir de su propia experiencia amorosa. La segunda canción, ‘Oye, tirano hermoso’, en la cual se increpa a una dama cruel sin nombre, recalca en los sentimientos de un amante que no puede olvidar y que muere por amar a quien le desdeña. Las canciones se cierran con una llamada a Aminta, ‘Pues quita al año primavera el ceño’,⁶⁶ para que el amante y ella gocen de su amor en un *locus amoenus*; la incorporación del subjuntivo en las últimas estrofas subraya que tal apelación responde sólo a un deseo y no a una realidad que pueda mitigar el ardor del enamorado.

Quintillas y redondillas conforman una cierta unidad dentro de las estrofas castellanas. La amada reducida a ojos capaces de cegar y matar constituye la apertura y el cierre de este grupo, motivo que será también el más habitual en las descripciones de damas de la última serie, la de los romances: ‘Si os viera como yo os vi’ pondera la capacidad homicida de los ojos de Flori; las redondillas ‘Ojos, en vosotros veo’ desgranar diversas hipótesis para subrayar el poder de los ojos de una mujer sin nombre, relacionada con Marte, Júpiter, Cupido y Venus, en correspondencia ingeniosa con los sonetos a la bizca, la tuerta y la ciega. En medio, el poema ‘Este amor que yo alimento’ tiene arranque filosófico, pero su desarrollo argumental pondera la pasión del amante alejado de Tirsis. La insistencia en la vista, con un predominante tono jocoso, se puede interpretar como nueva parodia de la tradición neoplatónica, especialmente al volcarse en metros humildes.

La disposición de los romances recuerda más, desde un punto de vista temático, a la estructura de los sonetos: los primeros describen preferentemente el estado del amante, mientras que en la segunda mitad predominan los que describen a la dama, con la excepción del penúltimo poema. Como en los sonetos, en estos temas básicos se intercalan otros de gran relevancia estructural ya comentados: un único relato

⁶⁴ Tirse o Tirsis es otro nombre habitual en la tradición pastoril, no sólo en España sino también en Italia, como se comprueba en Teócrito, Virgilio, Tasso, Herrera o De la Torre.

⁶⁵ Figura también entre las canciones amorosas de la musa VII (pp. 46-59), en versión variante con epígrafe ‘Muestra el poder del Amor’, más breve y dedicada a Anarda, no a la Inarda de Erato.

⁶⁶ Se reproduce también entre las ocho canciones de Euterpe.

mitológico puro, el de Hero y Leandro, que, por su contenido, parece subrayar la imposibilidad de la relación amorosa desde el comienzo de la serie; una imprecación al Tiempo, ya no a Amor aunque de tono similar, para que con su paso cure la pasión amorosa del amante; y una reflexión sobre la verdadera hermosura, la espiritual, relacionada con el *carpe diem*, aunque este último poema puede incluirse entre los descriptivos de una mujer.

Los dos primeros romances parecen concebirse como preludio. ‘Esforzose pobre luz’ (1) es una demorada narración de la muerte de Leandro mientras atraviesa el estrecho que le conduce a su amada Hero, pero también de ésta y del propio Amor, muerto ‘de invidia’ (v. 56); tal vez por ello el amante ya no se dirige al dios en el resto de la musa, sustituido por un Tiempo personificado a quien se dedica el poema siguiente. ‘Tiempo, que todo lo mudas’ (2) es una exhortación del amante al Tiempo, a quien se conmina a ocuparse de labores más apropiadas para alguien que se considera venerable. Como en las imprecaciones contra Amor de la serie de sonetos, el amante adopta un tono de desafío para exigir al Tiempo que le ayude a olvidar su pasión amorosa y recuperar la razón.⁶⁷

A continuación, se suceden cuatro romances centrados en la figura y los afectos del amante: ‘Después que te conocí’ (3) presenta a un amante exultante, que considera que la hermosura de su dama es el mayor bien al que puede aspirar. ‘Si en suspiros por el aire’ (4) pondera el dolor de un amante ausente de la amada, a quien pide piedad, pero el amante se reafirma en su voluntad de seguir amando hasta la muerte, recompensado por el valor de la mujer a la que adora y no espera conseguir. ‘Males, no os partáis de mí’ (5) sitúa al lector ante un amante decidido a morir de amor sin buscar remedio y, como el anterior, concluye con un epitafio ficticio que subraya la pervivencia del sentimiento tras la muerte. ‘Muérome yo de Francisca’ (6), por su parte, se detiene en la descripción de la enfermedad de amor del enamorado, para la cual no valen los remedios médicos, sino sólo la acción de Amor para reprimir el desdén de la amada; es el único caso en que la causa del dolor del amante tiene nombre, Francisca, acorde con el metro tradicional y el registro coloquial.

De los cinco últimos romances, un total de cuatro conceden el mayor protagonismo a la descripción femenina. ‘La belleza de aventuras’ (7) subraya la hermosura (en especial la de los ojos) de una actriz teatral, María de Córdoba, apodada Amarilis. ‘A la feria va Floris’ (8) describe a una dama, cuando visita una feria con su

⁶⁷ Aldrete lo incluyó en Calíope, entre las silvas, con el número 24.

cara tapada, motivo intrascendente que propicia la ponderación del poder y la belleza de sus ojos. ‘A ser sol al mismo sol’ (9) presenta a dos bellas mujeres, Florinda y Clarinda; la primera invita a la segunda, en un acusado tono moralizante, a desdeñar la belleza física, por su caducidad, y apreciar la espiritual, en relación con las exhortaciones al *carpe diem* de los sonetos. Se produce en este lugar un fugaz regreso a la desolación del amante, con ‘A la sombra de un risco’ (10), donde, alejado de Flori, imagina que sus pensamientos le hablan y desea dejar de pensar y sentir. Pero el último romance, ‘Tus niñas, Marica’ (11) es una descripción tópica de la hermosura de Marica, nombre que aparece por vez primera en esta musa y que, como Francisca, es adecuado al tono y la métrica.

V

Los poemas amorosos en *Las tres musas*

Analizada la organización de la musa amorosa en *Parnaso*, procede ahora una breve mención al contenido y la estructura de la lírica amorosa incluida en *Las tres musas*, dispuesta para la imprenta por Aldrete –con ciertos errores, incoherencias y repeticiones–, tal vez con indicaciones y materiales del propio Quevedo y de González de Salas. Aunque inmersos en algún caso en la tradición pastoril, un buen número de poemas de la musa VII, Euterpe, se adscribe sin duda a la materia amorosa. En este corpus amoroso se aprecia la pervivencia de criterios dispositivos descritos a propósito de Erato. Atendiendo a la disposición estrófica, se mantiene la estructura habitual en la lírica amorosa de Quevedo, tal vez procedente de la tradición italiana, como se ha visto. La musa VII se abre con una serie de 61 sonetos, distribuidos en un primer bloque de 23 y un segundo grupo de 38; a continuación, y con ligeras incongruencias que afectan a la clasificación temática de los romances, se insertan de modo agrupado otras estrofas también dedicadas al amor: unas octavas, ocho canciones, unas décimas, tres redondillas, diez romances y unas endechas. En conjunto, 85 poemas amorosos.⁶⁸

Aunque el editor marca al comienzo de Euterpe una división entre sonetos pastoriles (un total de 23) y sonetos amorosos (38), no parece existir una auténtica transición temática de lo pastoril a lo amoroso, al menos no en el sentido marcado por los epígrafes. En estos sonetos prevalece la expresión de los afectos del amante nunca satisfecho, y se reserva un menor espacio para la descripción de la hermosura de la

⁶⁸ A la lírica amorosa de Quevedo se suman ciertas letrillas de Terpsícore y ocho silvas de la musa VIII, Calíope (6, 9, 15, 16, 19, 20, 23 y 28).

dama. Aunque en orden inverso a Erato, parece existir una agrupación consciente de los poemas que dibujan los rasgos de la bella amada, situados en primer lugar. Con incursiones transitorias en el amante –que se abrasa, llora y se relaciona con un río en algún caso–, contemplamos a una Lisis que recibe un perro en ofrenda; a una Aminta comparada con el sol; a una Lisi con claveles rojos en el cabello, incapaz de templar su desdén con el fuego de sus ojos, cortando flores y rodeada de abejas, o a la sombra de un laurel mientras sus ojos abrasan lo que le rodea. Estas estampas de la dama, en situaciones variadas y triviales, dejan paso –a partir del epígrafe ‘sonetos amorosos’– al tema fundamental de estos poemas, sólo insinuado en los anteriores: la aflicción del amante desdeñado. Éste hace crecer los ríos con su llanto, padece la crueldad y la ausencia de la amada, la busca en sueños, desea la causa de su dolor o increpa a una hermosura para que le permita al menos lamentarse. El tema se prolonga en los poemas con otros metros, de más marcado tono pastoril, hasta la penúltima composición, un romance que concluye la larga serie dedicada a ponderar los males de un amante nunca correspondido: Delio pide al tiempo que escriba su testamento, pues muere de amor por Filis, a quien entrega su herencia, en una curiosa correspondencia con poemas de ‘Canta sola a Lisi’. Tras un cierre tan efectista –que subraya la muerte por amor como efecto fundamental de la pasión, como sucedía al final de las dos secciones de Erato–, las endechas que ponen fin a la materia amorosa retornan al tema inicial, la descripción de la mujer hermosa, tal vez con propósito de circularidad: Amarilis, nombre de resonancias pastoriles, se duerme mientras guarda su ganado; su belleza, tópicamente asociada a la de elementos de la naturaleza, provoca que un grupo de abejas la confunda con las flores.⁶⁹

VI

Recapitulación

El análisis precedente ratifica la idea de que, aun con las conocidas dificultades de recopilación de los materiales poéticos, la edición póstuma de la poesía quevediana

⁶⁹ En este comentario incluyo todo lo publicado y ordenado en Euterpe, si bien Pedraza ha descartado ya la atribución a Quevedo de 11 poemas amorosos, apuntando en algún caso otras autorías (Padilla, la más reiterada): «Divina muestra del poder divino», «Ese color de rosa y azucena», «Dejadme resollar desconfianzas», «A fuego, sangre, fiero pensamiento», «Silvia, ¿por qué os da gusto que padezca», «Espíritu gentil, rara belleza», «Cuando con atención miro y contemplo», «Clarinda, vuestra musa sonora», «Siete años de pastor Jacob servía», «Llevó tras sí los pámpanos octubre», «Oh dulces, frescas aguas transparentes».

se concibió con pautas de ordenación muy definidas.⁷⁰ Como ‘Canta sola a Lisi’, la primera sección de Erato obedece también a una cuidadosa distribución de poemas en la que parece subyacer un doble criterio, estrófico y temático. La musa Erato del *Parnaso* organiza sus materiales de acuerdo con un modelo métrico que parece haber prevalecido en los poemarios amorosos italianos publicados en el siglo XVI y las primeras décadas del XVII, en las variaciones que sobre el modelo de Petrarca fueron propiciando autores tardíos: Boyardo, Tasso, Groto o Marino. Como en las colecciones de tantos autores petrarquistas, se disponen en primer lugar los sonetos, mayoritarios, seguidos de canciones y madrigales; las estrofas tradicionales castellanas, que sirven como cierre, sustituyen a otros metros italianos menos frecuentes. A ello se añade que el número redondo de composiciones encuentra su equivalencia más acusada en *Amorum libri tres* de Boyardo, quien dispone sus tres libros de modo simétrico, con cincuenta sonetos y diez poemas en otras estrofas. Y la significativa presencia de madrigales es un dato relevante: escasos en la literatura contemporánea española, son aproximación deliberada a la poesía de Italia, en especial a la de Groto. Las líneas maestras de esta musa quevediana evidencian, por tanto, la asimilación de la tradición de las colecciones tardías de *Rime* petrarquistas: éstas se reflejan incluso en aspectos dispositivos y, desde un punto de vista temático, la especialización de la materia amorosa en Erato evoca no la organización de Petrarca –en cuyo cancionero alternan poemas heroicos y religiosos, por ejemplo–, sino la de autores posteriores, en especial la de ediciones de la poesía de Marino del siglo XVII.

En la primera sección existen tres subtemas amorosos básicos, relacionados en sentido amplio y con matices con los de la segunda, ‘Canta sola a Lisi’: el sentimiento del amante y los efectos de su pasión amorosa; la descripción de la hermosura femenina; y las disertaciones filosóficas sobre el amor. Aunque se menciona a múltiples amadas, parece existir una correspondencia entre nombres y grupos temáticos: la anonimidad predomina cuando el protagonismo se concede al sentimiento del amante, como sucede en las *Rime amorose* de Marino; Aminta prevalece en descripciones de una dama hermosa en situaciones cotidianas; Floralba (Flora, Flori o Floris) se relaciona con reflexiones filosóficas. La división tripartita se refuerza por la presencia de dos motivos

⁷⁰ Sobre la ordenación del *Parnaso* y la intervención de González de Salas, remito a Crosby, ‘La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete’, *Homenaje a A. Rodríguez Moñino*, I (Madrid, 1966), 111-123; Rey (1999, pp. 21-24) y Candelas (2007). Estudiaron alguna de sus secciones, como Polimnia, Rey (1999, págs. 25-32), y Terpsícore, Alonso Veloso, en ‘González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, *Terpsícore*’, *Bulletin of Spanish Studies*, 83 (2006), 329-359.

reiterados en ‘Canta sola a Lisi’, que, presentes en la lírica griega arcaica y en los poetas eróticos latinos, pueden considerarse ejes del poemario: tres poemas recrean el *carpe diem* desde la perspectiva preferente de la venganza del amante desdeñado, como en las *Odas* de Horacio; otros tres construyen apelaciones rebajadoras al dios Amor, cuya condición divina pone en duda el amante. Como en la segunda parte de Erato, existen otras asociaciones temáticas menores, que afectan a dos o tres poemas relacionados.

Las peculiaridades de ‘Canta sola a Lisi’, enfatizadas por el tratamiento editorial y tipográfico de *Parnaso* y la disertación preliminar de González de Salas, no disimulan las grandes correspondencias dispositivas, métricas y temáticas que existen entre las dos partes. Se diría que Quevedo se interesó por una estructura, unos motivos y unos determinados aspectos de la caracterización del amante y de la descripción de la amada, que operan en ambos casos, muchas veces como juego paródico. La oposición entre la presencia de múltiples amadas, que no configuran una historia amorosa a la manera de Petrarca, y una Lisi exclusiva, que propicia una mayor voluntad narrativa, no desdibuja el peso de otros rasgos petrarquistas comunes.⁷¹

Quevedo parece haber querido conjugar así en Erato todas las modalidades de la tradición amorosa y de la poesía petrarquista. Por una parte, sigue el modelo de Petrarca, con el hilo tenue de una única amada rastreable también en Ovidio y Corina, pero elude el esquema de la división en vida y en muerte de Laura, y el desarrollo de la historia amorosa con Lisi se parece más a la de frustración y desengaño causada por una amada fiera, la de Boyardo y Antonia; por la otra, canta a múltiples amadas, como lo hacen Tasso o Marino en cancioneros más próximos a su tiempo. Se aleja de Petrarca y sus seguidores, que intercalan estrofas buscando la variedad, y opta por una agrupación métrica equivalente a la de Marino y usual en numerosas ediciones de poesía de autores italianos de su tiempo.

Con matices y distinto grado de asentimiento, se ha admitido la lectura de ‘Canta sola a Lisi’ como peculiar poemario petrarquista. Parece posible extender tal consideración a la primera sección de Erato, o mejor aun a la totalidad de la musa, que, concebida como un todo, evidencia mejor las múltiples facetas de la compleja relación quevediana con las fuentes. Tanto la primera como la segunda parte de la poesía amorosa recrearían y parodiarían, parcialmente y de modo unas veces diverso y otras

⁷¹ El nombre fluctúa en las versiones variantes de algunos poemas, lo que no obsta para que en un momento dado Quevedo y/o González de Salas hubiesen configurado un poemario petrarquista dedicado sólo a Lisi.

coincidente, rasgos de la tradición italiana; leída como conjunto, Erato exhibe ante el lector el rico muestrario de posibilidades ensayadas por aquélla en su recorrido de varios siglos. Pero el análisis de la primera parte de Erato evidencia aún de modo más contundente que Quevedo no entregó su poesía amorosa a una sola tradición, como tampoco lo hizo en otros ámbitos de su literatura, sino que puso en juego un ambicioso juego literario en el que pareció aceptar y burlarse, simultáneamente, de las distintas herencias: sus ideas amorosas combinan, en una deliberada ambigüedad que a veces deriva en la negación y la parodia, el pensamiento clásico pagano de los epigramas griegos o los elegíacos latinos, el neoplatonismo o el amor cortés; en sus poemas descuellan lo tópicos más usuales de la tradición petrarquista, pero la expresión lingüística y también el desenlace proponen una vuelta más, renovada, respecto a Tasso, Groto o Marino, un hecho especialmente patente en descripciones de hermosuras de impronta jocosa, y en estrofas como los madrigales, donde compite y supera en ingeniosidad a los autores postpetrarquistas que le sirvieron de modelo. Así considerado, su poemario, petrarquista en la macroestructura de sus dos secciones y en muchos de sus motivos como se ha visto, contiene agazapado, en la contaminación de influencias a veces contradictorias y la ruptura con las mismas, el germen de la destrucción del modelo, en trance de disolución definitiva ya en el tiempo de Quevedo.⁷² Negando la vista a las damas hermosas, Quevedo arrojó una sombra de incredulidad sobre las teorías neoplatónicas en torno al origen y la transmisión del amor. Alineándose junto a autores que exacerbaban la herencia petrarquista, optando por una perspectiva paródica en poemas amorosos de sospechoso tono burlesco, como Groto, contribuyó a cuestionar su primacía en la expresión de los sentimientos. Inmerso en tal ejercicio literario, retórico y lingüístico, tomó, dejó, mezcló y transformó las fuentes clásicas o contemporáneas siempre con ánimo de ofrecer perspectivas nuevas o expresiones diferentes, por una inusual combinación de palabras o incluso por un léxico llano, agudas y obstinadamente conceptistas, incluso cuando recorrió los más repetidos tópicos de la tradición amorosa.⁷³

⁷² Véase I. Navarrete, 'Góngora, Quevedo y el fin del petrarquismo en España' (1997, pp. 244-307).

⁷³ Sobre el léxico y el estilo de la primera sección de Erato, remito a Rey y Alonso, 2011, pp. XL-LVIII.