

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



LOS CONECTORES ESTRUCTURALES EN ALGUNOS SONETOS PASTORILES DE QUEVEDO*

Samuel Parada Juncal
Universidad de Santiago de Compostela

La poesía pastoril de Quevedo se encuentra diseminada a lo largo de su Parnaso poético y, a diferencia de lo que ocurre con otras musas de su producción lírica, el escritor no dedica un apartado específico a su clasificación¹. No obstante, parece que el autor madrileño sí se interesó por reunir bajo un corpus determinado una serie de poemas bucólicos, a juzgar por las palabras que constan en *Las tres musas últimas castellanas* (1670), edición póstuma a cargo de Pedro Aldrete, sobrino del poeta, y que representa la segunda parte de sus poesías

* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

¹ En Parada Juncal (2022a) rastreo diferentes poemas bucólicos quevedianos esparcidos por diversas musas de su obra poética.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Multum legendum*». *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, pp. 535-552. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 71 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-780-6.

completas: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa Euterpe»².

En base a esta sección independiente³, comprendida por un total de 23 composiciones, Manuel Ángel Candelas propone diferenciar dos tipos de sonetos pastoriles en consonancia con la *dispositio* que presentan:

Al menos, pues, la mitad de los sonetos surge de la equiparación proporcionada entre afectos amorosos y elementos principales de la naturaleza, algunos de ellos de específica denotación bucólica (fuego, ríos, toros, yedra, tormenta, los Alpes, el invierno) [...]. Otra opción compositora, frecuente en estos sonetos pastoriles, se halla en el desarrollo ingenioso de una anécdota, una escena o una situación o circunstancia de la pastora — o lo que pueda ser— amada⁴.

De esta manera, identifica dos recursos internos de orden general, que permiten diferenciar sendas secciones dentro de esta agrupación lírica: la comparación y la descripción. En relación con el primer tipo, Roig Miranda propone una estructura compartida en algunos sonetos quevedianos en los que destacan las analogías: «Ce modèle sert en particulier dans les comparaisons. Le plus souvent, Quevedo marque fortement le nouveau mouvement au début du premier tercet par “así”, “tal” ou “pues”»⁵. El objetivo de este estudio consiste en aproximarse a los sonetos pastoriles de índole comparativa y

² Quevedo, *Poesía completa*, p. 1069.

³ La crítica coincide en que Quevedo, a lo largo de su vida, pudo haber organizado su poesía en torno a agrupaciones coherentes. Así sucede con el *Heráclito cristiano*, *Canta sola a Lisi* y, de manera más cercana a esta edición de 1670, con las silvas, los sonetos pastoriles y los sonetos sacros. Para Crosby (1966, pp. 113-114), la similitud entre los dos últimos grupos no evidencia la labor editorial de Aldrete, sino la de González de Salas, y propone que el sobrino de Quevedo únicamente se limitó a entregar a la imprenta unos papeles que se había encargado de corregir y ordenar el anterior editor quevediano

⁴ Candelas Colodrón, 2003, pp. 292-293.

⁵ Roig Miranda, 1989, 277. Cabría añadir también el conector *mas*, típico en los poemas comparativos quevedianos. Remito a la tabla que la estudiosa realiza para evidenciar que este rasgo es el predominante en los sonetos amorosos (1989, p. 293, nota 25). Es necesario matizar que esta técnica resulta incluso más dominante en los sonetos pastoriles, pues Roig Miranda emplea la terminología de Blecua (en su edición de *Obra poética*, 1969-1971), en la que la mayoría de sonetos bucólicos se insertan dentro de los poemas amorosos.

apreciar cómo, mediante el empleo de determinadas técnicas conec-tivas, el escritor aurisecular alcanza el símil poético en un corpus bien delimitado dentro de una agrupación perteneciente a la musa *Euter-pe*. Además, este recurso argumentativo, dependiente de la *dispositio* formal de las composiciones, permite también distinguir estos sonetos bucólicos comparativos de otros poemas incluidos en diferentes musas de la obra poética quevediana, con los que comparte la misma forma métrica.

Durante el Barroco el soneto se convierte en una de las formas predilectas de los escritores, tanto para expresar asuntos elevados como para elaborar invectivas satíricas y mofas burlescas⁶. Quevedo es uno de los máximos representantes de esta modalidad lírica. Escri-be sonetos de todo tipo, que inserta en las diferentes musas de sus poesías, ofreciendo una variedad temática que abarca buena parte de su producción. Roig Miranda analiza de forma pormenorizada las peculiaridades del soneto quevediano en consonancia con la época y el conjunto de su obra lírica. Con respecto a la *compositio*, presenta conclusiones significativas, que alejan la producción quevediana de los principales estudios tradicionales sobre esta forma métrica: «Il me semble donc que, à l'exception des poètes français du XVI^e siècle, il y a accord pour voir dans le sonnet deux parties: les quatrains et les tercets. Au-delà, chacun a son idée sur la sous-division de ces deux parties»⁷. Esta relación de interdependencia entre los cuartetos y los tercetos no es un recurso exclusivo de la lírica quevediana; sin embargo, es cierto que en los sonetos pastoriles de cariz comparativo se

⁶ No procede explicar algunos asuntos interesantes relacionados con el naci-miento del soneto y su evolución hasta el Barroco. Para ello, remito de forma gene-ral a algunos estudios clásicos: Wilkins (1959), Fubini (1970, pp. 176-202), Santagata (1989, pp. 33-127) y Oppenheimer (1989), entre muchos otros. En el ámbito de los estudios hispánicos, Cassard (2017) destierra el mito según el cual el marqués de Santillana primero, y Boscán y Garcilaso después, serían los únicos introductores de esta forma métrica en la península ibérica, señalando hasta nueve escritores españoles que experimentaron con el soneto italiano antes de su instauración definitiva en el territorio castellano.

⁷ Roig Miranda, 1989, p. 276; véase en general su capítulo «L'architecture du sonnet» (1989, pp. 251-308). Mientras que los estudios tradicionales (Navarro To-más, 1959, pp. 134-137 y 1991, p. 205; Quilis, 1969, pp. 132-142) diferencian dos cuartetos y dos tercetos (dos partes, pero cuatro subpartes independientes, en reali-dad), Roig Miranda postula que solo existen dos partes (cuartetos y tercetos) que operan entre sí a través de posibles conexiones ulteriores.

puede apreciar cómo el escritor madrileño explota este procedimiento sobremanera, mediante la presencia de ciertos conectores (*así, mas, pues, tal*) que articulan su eje argumentativo y justifican las analogías⁸.

Una vez superada esta escueta introducción teórica, conviene aproximarse a los doce sonetos pastoriles en los que Quevedo utiliza la comparación como arma argumentativa. Como su propio nombre indica, en los sonetos comparativos predominan las analogías que la voz poética realiza, identificándose a sí misma o a diversos pastores protagonistas del poema con diferentes elementos de la naturaleza⁹. En la mayoría de los casos, Quevedo emplea una técnica común para alcanzar el artificio comparativo en este grupo de poemas: la inclusión de determinadas partículas o conectores al comienzo de cualquiera de las cuatro estrofas, recurso que proyecta el argumento de la composición hacia la consecución de la analogía bucólica. Se trata de un procedimiento del que el autor barroco abusa en esta sección particular.

Estos conectores aparecen hasta en nueve sonetos bucólicos de carácter comparativo, un número muy elevado y significativo si se tiene en cuenta que solo doce de los 23 poemas presentan una disposición regida por analogías y no por la descripción. Es cierto que, a diferencia de lo que proponía Roig Miranda, no siempre aparecen al comienzo del primer terceto, ya que en varias ocasiones ocupan la posición inicial de cualquier estrofa; no obstante, el empleo reiterado de esta técnica evidencia la intención quevediana de alcanzar la analogía mediante un recurso estructurante.

⁸ Aunque no supone una novedad quevediana, la imbricación argumental y formal es respaldada por otros estudiosos, como Alatorre (1999), Pozuelo Yvancos (1999) o Lombó Mulliert (2007), quienes estudian una estructura concreta en ciertos sonetos del escritor barroco, que denominan «de hipótesis» o «argumentativos»; es decir, aquellos que comienzan por la conjunción condicional *Sí...* En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Pozuelo Yvancos (1999, p. 250): «Esto quiere decir que la *inventio* es inseparable de la *dispositio*, y ésta proporciona al argumento-base un desarrollo ajustado a claves compositivas concretas», pues los sonetos quevedianos «se desarrollan en estructuras muy delimitadas y convencionalmente ajustadas al pentagrama del discurso argumentativo».

⁹ «De estos emparejamientos conviene destacar, como índice de una posible organización interna, líneas recurrentes de composición. En primer lugar, sobresale la repetición del esquema comparativo, bien a través de un *exemplum* específico, bien a través de una comparación de orden retórico» (Candelas Colodrón, 2003, p. 291).

Los únicos tres sonetos pastoriles comparativos en los que no se incluyen estos conectores son «Estábase la efesia cazadora» (568), «O ya descansas, Guadiana, ociosas» (570) y «Esta yedra anudada que camina» (576), poemas con particularidades especiales que paso a describir¹⁰. El primero de ellos es un soneto monográfico, en el que la fábula de Acteón monopoliza toda la composición, por lo que resulta innecesario el empleo de esta técnica para sugerir una analogía; en los dos restantes se adelanta la comparación en el propio epígrafe: «Con la propiedad de Guadiana —de quien dice Plinio que *saepius nasci gaudet*— compara la disimulación de sus lágrimas» (570) y «Compara a la yedra su amor, que causa parecidos efectos, por donde sube, y destruyéndole» (576). Es cierto que la autoría quevediana de los epígrafes ha sido un asunto que ha suscitado un intenso debate crítico, pero, en el caso de que al menos hubiese redactado los títulos de estos 23 sonetos pastoriles, se podría justificar que decidiese no añadir ningún conector comparativo, ya que la identificación fluvial y vegetal, en estos casos, se anticipa en el encabezamiento, por lo que resultaría redundante incluirla en los versos siguientes¹¹.

En los nueve sonetos restantes sí se puede apreciar que la irrupción de estos conectores (sobre todo, a través de la partícula *pues*) facilita un símil con diversos elementos de la naturaleza. El primero de ellos, «Este cordero, Lisis, que tus hierros», es un buen ejemplo. A partir de la partícula *pues*, el segundo terceto compara la situación personal de la voz poética con la de su perro Melampo. El enunciadador lírico ruega a la zagala que acepte al cánido como regalo, para que cuide de su rebaño, y solicita que no lo rechace, como ha hecho con él: «*Pues* te sirven sus dientes y su brío, / recíbele: no pierda, desdeñado, / lo que él merece porque yo le envío» (559, vv. 12-14). El pastor se consuela sabiendo que, al menos, Melampo estará cerca de su pastora, cuidándola como lo hubiese hecho él.

¹⁰ El orden de los sonetos pastoriles responde a la disposición original de *Las tres musas últimas castellanas*, que es la que respeta la edición de Rey Álvarez y Alonso Veloso (2021), de donde procede el texto y la numeración de los poemas. Los incluyo en un apéndice final y marco en cursiva los respectivos conectores comparativos.

¹¹ Alonso Veloso (2012) ofrece un panorama general a propósito de este asunto, llegando a la conclusión de que Quevedo, desde edades tempranas, sí escribía epígrafes; aunque reconoce la dificultad de esclarecer qué paratextos corresponden a la pluma del autor y cuáles a la labor de sus editores.

El siguiente poema también presenta una *dispositio* comparativa a través del mismo recurso estructurante. En este caso, la identificación con el sol se produce de manera inmediata, ya que se introduce la analogía en el primer cuarteto mediante el empleo del conector *pues*:

Pues eres sol, aprende a ser ausente
del sol, que aprende en ti luz y alegría:
¿no viste ayer agonizar el día
y apagar en el mar el oro ardiente? (560, vv. 1-4).

La partícula introductoria, sumada al equívoco *aprende*, facilita la comparación entre las cualidades de la estrella y las de Aminta, cuya luminosidad evoca a la del propio astro mediante el uso de una metáfora neoplatónica asentada en la tradición petrarquista¹².

Idea similar se reproduce en el soneto «Pues ya tiene la encina en los tizones», ya que al comienzo de sendos cuartetos el conector *pues* encabeza un símil entre la estación invernal y la frialdad amorosa de Lisi:

Pues ya tiene la encina en los tizones
más séquito que tuvo en hoja y fruto,
y el nubloso Orión manchó con luto
las otro tiempo cárdenas regiones;
pues perezoso Arturo y los Triones
dispensan breve el sol, y poco enjuto,
y con imperio cano y absoluto
labra el yelo las aguas en prisiones (562, vv. 1-8)¹³.

¹² A propósito de la mirada femenina en relación con la luminosidad, el fuego amoroso y la tradición petrarquista de corte neoplatónico, véase el ensayo de Fernández Rodríguez (2019).

¹³ La oposición amorosa petrarquista mediante el empleo reiterado de los contrarios térmicos ya la refrenda Dámaso Alonso (1976, p. 506) en un conocido capítulo de su ensayo sobre la poesía española: «¡Qué hastío de contrarios! Hay uno sobre todo que con mayor o menor reiteración invade una gran parte (una enorme parte) de la poesía de Quevedo. Se trata de la pareja *fuego-nieve* (en cualquiera de sus múltiples formas: *llamas-hielo*, *fuego-lluvias*, *invierno-verano*, etc., con mil combinaciones y variaciones intermedias)».

Además, en este caso, las múltiples referencias mitológicas (*Orión*, *Arturo* y los *Triones*) facilitan el símil conceptista entre el invierno y el desdén de la amada¹⁴.

En la pareja de sonetos taurinos se reproduce el mismo conector, mediante el cual se trasluce la analogía con los animales a partir del primer terceto. Me refiero a los poemas «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» y «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», que merecen un análisis conjunto debido a las múltiples concomitancias que presentan, pues, aparte de su posición consecutiva en la *editio princeps*, también muestran una evolución progresiva en el plano del contenido, desarrollándose, en dos composiciones asociadas, una idea semejante¹⁵. La primera de ellas presenta la imagen de un toro herido en su aspecto físico en la pugna con su rival por enamorar a una novilla; de ahí que, en los tercetos, la voz poética se identifique con él, pues ha corrido su misma suerte al ser desdeñado por Lisi:

*Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que, cuando Amor enjuga mis entrañas
y mis venas, volcán, reviente en iras?
Son los toros capaces de sus sañas,
¿y no permites, cuando a Bato miras,
que yo ensordezca en llanto las montañas?» (563, vv. 9-14).*

En el segundo soneto taurino la descripción del toro se traslada al plano emocional, produciéndose una evolución coherente en torno al dolor que padece el animal (en primer lugar, físico, que se trasluce en las heridas de la lid; y, en segundo lugar, espiritual, a través del tormento sentimental por haber sido desdeñado por su pastora). La técnica comparativa que promueve el símil con el toro es idéntica:

*Pues considera, Flor, la pena mía,
cuando por Coridón, pastor ausente,
desprecias en mi amor la compañía.
Ofreciose la vaca al más valiente,
y con razón premió la valentía:
tú me desprecias, Flor, injustamente (564, vv. 9-14).*

¹⁴ Sobre la mitología grecolatina en los sonetos pastoriles quevedianos, puede verse Parada Juncal (2022b).

¹⁵ A propósito de la ubicación contigua en algunas parejas de sonetos pastoriles, remito a Candelas Colodrón (2003, pp. 290-291).

En el soneto pastoril «¿No ves, piramidal y sin sosiego» la partícula conectora varía, pero el recurso técnico es idéntico, ya que, a partir de él, se formula la comparación petrarquista de la llama como fuego amoroso que crepita en el interior de los enamorados. Los cuartetos describen la lumbre de una vela, cuyo pabulo ardiente simboliza la pasión y los peligros del amor, pues un inocente soplado puede acabar para siempre con este sentimiento. La equiparación formal se produce en el primer terceto, mediante el adverbio *así*: «*Así* pequeño amor recién nacido / muere, Alexi, con poca resistencia, / y le apaga una ausencia y un olvido» (566, vv. 9-11). La introducción del conector adverbial focaliza el *exemplum* de la llama amorosa que se extingue, parangonando de manera metafórica esta situación con los seres humanos, a través del apóstrofe al pastor Alexi.

Otro poema bucólico que presenta una técnica similar es el soneto «Ya viste que acusaban los sembrados». En este caso, el segundo terceto presenta la analogía que se ha ido insinuando a lo largo de la composición, entre la violenta tormenta y los metafóricos rayos visuales de la persona amada, siguiendo la tradición neoplatónica: «*pues*, luego que se abrieron, fulminaron / y, amedrentando el gozo a mi ventura, / encendieron en mí cuanto miraron» (567, vv. 12-14).

Otra pareja de sonetos pastoriles que también formaría una unidad argumental es la compuesta por «Dichoso tú, que naces sin testigo» y «O ya descansas, Guadiana, ociosas», poema que ya ha sido mencionado. Si bien es cierto que este último no presenta ningún conector comparativo, su posición contigua en la *princeps* de 1670, la reiteración de motivos fluviales y la analogía de las lágrimas del amante acaudalando los márgenes del Nilo y del Guadiana, respectivamente, posibilitan que se insista en un vínculo compartido entre ambas composiciones. En lo que atañe a la primera de ellas, las imágenes abrasadoras del río africano se contraponen al frío desdén de Lisi. El elemento de la naturaleza comparado es el Nilo, que, mediante el conocido tópico petrarquista del amante lloroso ensanchando con sus lágrimas las riberas fluviales, logra reflejar la gélida e imperturbable esquivez de su amada: «*Pues* cuanto el Sirio de tus lazos

rojos / arde en bochornos de oro cresco, crece / más su raudal, tu yelo y mis enojos» (569, vv. 12-14)¹⁶.

Por último, merece ser comentado el poema «Miro este monte que envejece enero», en el que se establece un símil a partir de la imagen fría y nevada de los Alpes —de claras resonancias virgilianas—, que se equipara con la glacial indiferencia a la que Lisi somete a su amante¹⁷. Apréciase que, en esta composición, el conector vuelve a modificarse, siendo *mas* la partícula que introduce la analogía al comienzo del primer terceto: «*Mas* en los Alpes de tu pecho airado / no miro que tus ojos a los míos / regalen, siendo fuego, el yelo amado» (577, vv. 12-14).

Estos nueve ejemplos reivindican la novedad en cuanto a la estructura de los sonetos comparativos, quizá no tan originales en el apartado temático o estilístico, pero sí en el formal. Puede apreciarse cómo el conector favorito de Quevedo es la conjunción *pues*, que aparece hasta en siete de los nueve poemas; los otros dos conectores son el adverbio *así* (en su forma arcaica: *ansí*) y la conjunción adversativa *mas*. En definitiva, todos ellos sirven para ofrecer un símil poético entre los pastores protagonistas de la composición y algún elemento de la naturaleza: un perro, el sol, el invierno, los toros, el fuego, la tormenta, los ríos o los Alpes.

Como conclusiones generales, parece oportuno incidir en la importancia de ciertos procedimientos retóricos que Quevedo emplea de forma asidua en diversas obras, pues no hay que olvidar su formación humanística y su relación con esta disciplina filológica desde su

¹⁶ La hipérbole procede de Petrarca (*Canzoniere*, CCCI, v. 2): «fiume che spesso del mio pianger cresci» y la corrobora Schwartz (1997, p. 281). También la estudia Holloway (2017, p. 125), quien afirma que, en algunas ocasiones, el escritor se desvía de este motivo. Más drástico es Walters (1985, p. 42), quien postula la transgresión absoluta del *topos* petrarquista. No obstante, cabría proponer la solución sistémica de Pozuelo Yvancos (1979, p. 93), cuando alude a una *macroestructura semántica común*; es decir, un conjunto de tópicos y motivos que los escritores conocen y comparten, distorsionándolos y modificándolos a su antojo, pero dentro siempre del artificio imitativo.

¹⁷ La alusión a los Alpes tiene su origen en la égloga X virgiliana: «Tú, lejos de la patria (así no creyera yo de verdad tan grande), ¡ah, cruel, sola y sin mí contemplas las nieves de los Alpes y los fríos del Rin! ¡Ah, que los fríos no te dañen! ¡Ah, que el rígido hielo no corte tus delicadas plantas!» (Virgilio, *Bucólicas* X, 46-49).

etapa formativa¹⁸. El relieve de la estructura en los sonetos quevedianos es tal que, en ocasiones, propicia cierta originalidad en cuanto al esqueleto formal de las composiciones; la sección independiente de los sonetos pastoriles de *Euterpe* es un claro ejemplo. Quevedo se encuentra con una tradición agotada ya en el siglo XVII, así que intenta ofrecer ciertos recursos poéticos que, en mayor o menor medida, se alejan o diferencian de los propuestos por otros autores contemporáneos. La disposición de ciertos conectores estructurantes en el poema (*pues, así, mas*), que siempre se ubican al comienzo de las estrofas, propicia la analogía con diversos elementos de la naturaleza. Esta técnica enunciativa facilita la *argumentatio* retórica de los sonetos pastoriles quevedianos, que se diferencian en dos grupos según el carácter descriptivo o comparativo de los mismos.

De hecho, la peculiaridad de esta técnica solo se reduce al ámbito de la poesía bucólica, motivo que corrobora la originalidad de esta sección de la lírica quevediana. Se ha comprobado, en una rápida revisión, que la presencia de conectores comparativos en los sonetos pastoriles de *Euterpe* es infinitamente superior a la de otros grandes grupos poéticos, como los cincuenta sonetos de *Canta sola a Lisi*, los más de cien de la musa *Polimnia* o los ochenta de *Talía*¹⁹. En térmi-

¹⁸ Sobre la educación humanista de Quevedo, puede verse el capítulo tercero de la biografía de Jauralde Pou (1999, pp. 89-114): «La formación de un bachiller»; también López Poza (1995 y 1997) hace algunas calas interesantes.

¹⁹ Me resulta inabarcable un análisis porcentual de todas estas secciones poéticas en esta comunicación, pero sí he apreciado que en los grupos citados apenas aparece la analogía mediante el empleo de las partículas mencionadas. Algunas excepciones podrían ser los sonetos «Molesta el Ponto Bóreas con tumulto» (263, v. 12: *Yo ansí...*) y «Esta víbora ardiente que, enlazada» (273, v. 9: *Pues...*), de la musa *Erato*; «¿Ves la greña, que viste por muceta» (58, v. 12: *Tal...*), «Conso, el primer consejo que nos diste» (67, v. 9: *Mas...*) y «Desconoces, Damocles, mi castigo» (97, v. 9: *Pues...*), de *Polimnia*; o «Vida fiambre, cuerpo de anascote» (397, v. 12: *Y pues...*), «Si vieras que con yeso blanqueaban» (401, v. 9: *Pues...*) y «Conozcan los monarcas a Velilla» (416, v. 12: *mas...*), de *Talía*. No obstante, suponen un porcentaje ridículo si se les equipara con los 23 sonetos pastoriles (doce, en realidad, de cariz comparativo) de *Euterpe*. Para un estudio a propósito de la *dispositio* en estas musas, remito a sus principales estudiosos: Pozuelo Yvancos (1979, pp. 279-319) para *Erato* en general y Fernández Mosquera (1999, pp. 329-371) a propósito de *Canta sola a Lisi* en relación con los poemas de *Las tres musas*; Rey Álvarez (1995, pp. 109-132) para los recursos técnicos en la poesía moral quevediana (*Polimnia*); y Arellano Ayuso (2003, pp. 127-211) para la poesía burlesca, quien reconoce que en esta modalidad

nos porcentuales, las diferencias son abismales: Quevedo introduce estas partículas en nueve de los doce sonetos bucólicos de índole comparativa, es decir, en un 75 %, característica que manifiesta la adhesión de esta técnica a estas composiciones, que resulta, en cambio, menos relevante en otro tipo de sonetos. El uso de este recurso formal podría matizar opiniones como la de Roger Moore, quien afirma que los sonetos de *Las tres musas* poseen una inferior calidad literaria que los del *Parnaso español*²⁰.

Es cierto que, en mayor o menor medida, los sonetos pastoriles de *Euterpe* son un muestrario de motivos, tópicos y temas convencionales, bien bucólicos, bien petrarquistas; sin embargo, la originalidad no reside siempre en el plano del contenido. En este caso concreto, los sonetos pastoriles presentan una peculiaridad formal ajena a la mayoría de poemas de la poesía de Quevedo, con los que únicamente comparten la misma estructura métrica. El hecho de que diversas partículas conectivas aparezcan en posición inicial de estrofa en tres cuartas partes de los sonetos bucólicos de *dispositio* comparativa permite corroborar un patrón común, reiterado en esta sección poética independiente, y que resulta diferenciador con respecto a los sonetos de las restantes musas. En este aspecto sí puede identificarse cierta novedad, pues la armazón lírica que introduce el contenido de los sonetos pastoriles, a través de conectores que evidencian diferentes analogías, parece exclusiva de esta agrupación poética.

no es habitual la descripción o el símil mediante ejemplos. Tampoco Alonso Veloso (2007) identifica estos conectores en las letrillas, jácaras y bailes de Quevedo.

²⁰ «All of them are written on trivial, conventional, themes. They display numerous conceits and are, in an extreme sense, clever, but they do not contain the transcendental themes that one associates with Quevedo's better poetry. One is tempted to speculate that some of the poems in the *Tres Musas* had already been rejected from the *Parnaso*. This again must remain as pure conjecture, but I would account for the generally poor quality of the poems in the later collection» (Moore, 1974, p. 88).

APÉNDICE

559

*A Lisis, presentándole un perro que había quitado un
cordero de los mismos dientes del lobo*

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

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

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

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

560

*A Aminta, que imite al sol en dejarle consuelo cuan-
do se ausenta*

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

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

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

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

562

*Con ejemplo del invierno, imagina si será admitido
su fuego del yelo de Lisi*

Pues ya tiene la encina en los tizones
más séquito que tuvo en hoja y fruto,
y el nubloso Orión manchó con luto
las otro tiempo cárdenas regiones;
pues perezoso Arturo y los Triones 5
dispensan breve el sol, y poco enjuto,
y con imperio cano y absoluto
labra el yelo las aguas en prisiones;
hoy que se busca en el calor la vida,
gracias al dueño invierno, amante ciego, 10
a quien desprecia Amor y Lisi olvida,
al yelo hermoso de su pecho llevo
mi corazón, por ver si, agradecida,
se regala su nieve con mi fuego.

563

*Con la comparación de dos toros celosos, pide a Lisi
no se admire del sentimiento de sus celos*

¿Ves con el polvo de la lid sangrienta
crecer el suelo y acortarse el día
en la celosa y dura valentía
de aquellos toros que el amor violenta?
¿No ves la sangre que el manchado alienta, 5
el humo que de la ancha frente envía
el toro negro, y la tenaz porfia
en que el amante corazón ostenta?
Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que, cuando Amor enjuga mis entrañas 10
y mis venas, volcán, reviente en iras?
Son los toros capaces de sus sañas,
¿y no permites, cuando a Bato miras,
que yo ensordezca en llanto las montañas?

564

*Culpa a Flor de injusta en el premio de su favor, con
el ejemplo de una vaca pretendida en el soto. Es imi-
tación de Virgilio en las Geórgicas*

¿Ves gemir sus afrentas al vencido
 toro, y que tiene, ausente y afrentado,
 menos pacido el soto que escarbado,
 y de sus celos todo el monte herido?
 ¿Vesle ensayar venganzas con bramido, 5
 y en el viento gastar ímpetu armado?
 ¿Ves que sabe sentir ser desdeñado,
 y que su vaca tenga otro marido?
Pues considera, Flor, la pena mía,
 cuando por Coridón, pastor ausente, 10
 desprecias en mi amor mi compañía.
 Ofreciose la vaca al más valiente,
 y con razón premió la valentía:
 tú me desprecias, Flor, injustamente.

566

Con el ejemplo del fuego enseña a Alexi, pastor, cómo se ha de resistir al amor en su principio

¿No ves, piramidal y sin sosiego,
 en esta vela arder inquieta llama,
 y cuán pequeño soplo la derrama
 en cadáver de luz, en humo ciego?
 ¿No ves, sonoro y animoso, el fuego 5
 arder voraz en una y otra rama,
 a quien, ya poderoso, el soplo inflama
 que a la centella dio la muerte luego?
Así pequeño amor recién nacido 10
 muere, Alexi, con poca resistencia,
 y le apaga una ausencia y un olvido;
 mas, si crece en las venas su dolencia,
 vence con lo que pudo ser vencido
 y vuelve en alimento la violencia.

567

Dice que, como el labrador teme el agua cuando viene con truenos, habiéndola deseado, así es la vista de su pastora

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

viste en la tempestad temer el riego
 los surcos, con el rayo amenazados.
 Más quieren verse secos que abrasados, 5
 viendo que al agua la acompaña el fuego,
 y el relámpago y trueno sordo y ciego;
 y, mustio, el campo teme los nublados.
 No de otra suerte temen la hermosura
 que en los tuyos mis ojos codiciaron, 10
 anhelando la luz serena y pura;
pues, luego que se abrieron, fulminaron
 y, amedrentando el gozo a mi ventura,
 encendieron en mí cuanto miraron.

569

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

Dichoso tú, que naces sin testigo
 y de progenitores ignorados,
 ¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados
 ya fertilizas troncos y ya trigo.
 El humor que, sediento y enemigo, 5
 bebe el rabioso Can a los sagrados
 ríos le añade pródigo a tus vados,
 siendo Acuario el León para contigo.
 No de otra suerte, Lisis, acontece
 a las undosas urnas de mis ojos, 10
 cuyo ignorado origen se enmudece.
Pues cuanto el Sirio de tus lazos rojos
 arde en bochornos de oro crespo, crece
 más su raudal, tu yelo y mis enojos.

577

*Dice que el sol templó la nieve de los Alpes, y los
 ojos de Lisi no templan el yelo de sus desdenes*

Miro este monte que envejece enero,
 y cana miro caducar con nieve
 su cumbre que, aterido, obscuro y breve,
 la mira el sol, que la pintó primero.
 Veo que en muchas partes, lisonjero, 5

o regala sus yelos o los bebe;
que, agradecido a su piedad, se mueve
el músico cristal libre y parlero.

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

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

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 1999, pp. 369-384.
- ALONSO, Dámaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 495-580.
- ALONSO VELOSO, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- ALONSO VELOSO, María José, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, 74, 147, 2012, pp. 93-138.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en Inmaculada Báez y María Rosa Pérez (eds.), *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidade de Vigo, 2003, pp. 287-304.
- CASSARD, Jean-Christophe, *El soneto italiano y su introducción en la España del siglo XV: desarrollo métrico y conceptual*, Tesis doctoral, dirigida por Joaquín Rubio Tovar, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro de Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. I, pp. 111-123.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Edition Reichenberger, 2019.

- FUBINI, Mario, *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970.
- HOLLOWAY, Anne, *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- JAUURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Quevedo», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 11, 2007, pp. 97-114.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «La cultura de Quevedo: cala y cata», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 69-104.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Quevedo, humanista cristiano», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.
- MOORE, Roger, *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*, Toronto, University of Toronto, 1974.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, México, D. F., Compañía General de Ediciones, 1959.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- OPPENHEIMER, Paul, *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*, New York, Oxford University Press, 1989.
- PARADA JUNCAL, Samuel. «El corpus pastoril de Quevedo», en María José Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022a, pp. 531-549.
- PARADA JUNCAL, Samuel, «La mitología clásica en los sonetos pastoriles de Quevedo», en Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Spero lucem*». *Actas del XI Congreso Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2021)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2022b, pp. 333-347.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- POZUELO YVANCOS, José María, «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3, 1999, pp. 249-267.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 3 vols.

- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1969.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.
- SCHWARTZ, Lía, «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Bucólicas*, ed. de José Luis Vidal, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990.
- WALTERS, D. Gareth, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Cardiff, University of Wales Press, 1985.
- WILKINS, Ernest Hatch, *The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.