



LOS *REMEDIA AMORIS*  
Y SU CONFIGURACIÓN RETÓRICA  
EN UN SONETO PASTORIL DE QUEVEDO

Antonio RAMAJO CAÑO

Universidad de Salamanca (España)

[aramajo@usal.es](mailto:aramajo@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0002-6967-9379>

Recibido: 8 de septiembre de 2025

Aceptado: 20 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13K2026>

RESUMEN:

Estudio del tópico ovidiano del *remedium amoris* en un soneto de Quevedo, con notas sobre su transmisión en la tradición clásica y en las letras españolas. Asimismo, se analizan la *dispositio* binaria del poema y su *elocutio*, en la que brillan la anáfora y la poliptoton.

PALABRAS CLAVE:

*Remedium amoris*, tradición clásica, Ovidio, letras españolas, Francisco de Quevedo, *dispositio*, *elocutio*.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

THE *REMEDIA AMORIS*  
AND THEIR RHETORICAL CONFIGURATION  
IN A PASTORAL SONNET BY QUEVEDO

## ABSTRACT:

A study of the Ovidian topos of the *remedium amoris* in a sonnet by Quevedo, with notes on its transmission in classical tradition and Spanish literature. The poem's binary *dispositio* and *elocutio* are also analyzed, highlighting the use of anaphora and polyptoton.

## KEYWORDS:

*Remedium amoris*, Classical Tradition, Ovid, Spanish Letters, Francisco de Quevedo, *Dispositio*, *Elocutio*.



## 1. EL BUCOLISMO DE LOS SONETOS PASTORILES

Difuso resulta el bucolismo de los *Sonetos pastoriles*<sup>1</sup>, pese a su título, carente

<sup>1</sup> En *Las tres Musas últimas* (1670), dentro de la musa «Euterpe», se incluyen los denominados «Sonetos pastoriles», con epígrafes. Los enumeramos, señalando su verso inicial, la numeración y las páginas correspondientes de *Las tres últimas musas* (cuya ortografía respetamos y, en consecuencia, no modernizamos; pero sí modernizaremos el texto en los restantes lugares de nuestro trabajo), el número (núm.) y la página de la ed. de Blecua, y, cuando corresponde, la de Schwartz y Arellano: 1) «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa» (*Las tres Musas últimas*, pág. 11; Blecua, 1968: núms. 493, 525-526); 2) «Este cordero, Lisis, que tus yerros» (pág. 12; Blecua, 1968: núms. 494, 526); 3) «Pues eres sol, aprende a ser ausente» (págs. 12-13; Blecua, 1968: núms. 343, 369-370); 4) «Fuente risueña y pura, que a ser río» (pág. 13; Blecua, 1968: núms. 495, 527); 5) «Pues ya tiene la encina en los tizones» (págs. 13-14; Blecua, 1968: núms. 496, 527-528); 6) «Ves con el polvo de la lid sangrienta» (pág. 14; Blecua, 1968: núms. 497, 528); 7) «Ves gemir sus afrentas al vencido» (pág. 15; Blecua, 1968: núms. 344, 370); 8) «Amor preven el arco y la saeta» (págs. 15-16; Blecua, 1968: núms. 498, 529); 9) «No ves piramidal y sin sosiego» (pág. 16; Blecua, 1968: núms. 345, 371; Schwartz y Arellano, 1998: 153); 10) «Ya viste que acusaban los sembrados» (pág. 17; Blecua, 1968: núms. 499, 529-530); 11) «Estáuase la ephesia caçadora» (págs. 17-18; Blecua, 1968: núms. 346, 371-372; Schwartz y Arellano, 1998: 154-155); 12) «Dichoso tú, que naces sin testigo» (pág. 18; Blecua, 1968: núms. 500, 530); 13) «O ya descansas, Guadiana, ociosas» (pág. 19; Blecua, 1968: núms. 347, 372); 14) «Tú, Princesa bellísima de el día» (págs. 19-20; Blecua, 1968: núms. 348, 373); 15) «Onde el oro en hebras prozeloso» (pág. 20; Blecua, 1968: núms. 349, 373-374); 16) «Rizas en ondas ricas de el Rey Midas» (pág. 21; Blecua, 1968: núms. 501, 531); 17) «En este sitio donde Mayo cierra» (págs. 21-22; Blecua, 1968: núms. 350, 374); 18) «Esta fuente me habla, mas no entiendo» (pág. 22; Blecua, 1968: núms. 351, 375); 19) «Esta yedra anudada, que camina» (pág. 23; Blecua, 1968: núms. 502, 531-532); 20) «Miro este monte, que embejeca Enero» (págs. 23-24; Blecua, 1968: núms. 503, 532); 21) «Castigas en la águila el delito» (pág. 24; Blecua, 1968: núms. 352, 375-376); 22) «Las rosas, que no cortas, te dan quejas» (págs. 24-25; Blecua, 1968: núms. 504, 533); 23) «Lisi, en la sombra no hallarás frescura» (pág. 25; Blecua, 1968: núms. 505, 533-534). En el *Parnaso español* (1648), págs. 265-[300], dentro de la musa «Erato», se incluye el cancionero titulado *Canta sola a Lisi y amorosa pasión de su amante*. Lo reproducen Schwartz y Arellano (1998: 166-280). Blecua ofrece su propio cancionero de *Canta sola a Lisi*, pues, además de los poemas que en «Erato» figuran, inserta otros, correspondientes a algunos de los *Sonetos pastoriles*: son los números, según la numeración antes expuesta, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 16, 19, 20, 22 y 23. En todos ellos aparece el nombre de Lisi o Lísida, en el texto o en el epígrafe, salvo en el 10 (aunque sí figura en la versión del manuscrito autógrafa citado por Blecua, 1968: 529, nota). El soneto «Estáuase la ephesia caçadora» se publica, en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa, fol. 2vº (Pepe y Reyes Cano, 2006: 189-190). Vid. Alonso Veloso y Candelas Colodrón (2007). Para este grupo de sonetos, vid. Parada Juncal (2020-2021, y 2022). La bucólica quevedesca resulta «condensada, novedosa y propia», según el mismo Parada Juncal (2023a: 327). Para una «égloga» de Quevedo, la *Farmaceutria*, vid. Candelas (1996) y Pérez-Abadín (2007). Para la presencia, en la lírica áurea, de sonetos de tema pastoril, vid. Gómez (1993: 181-188).

de la complejidad que ofrece el gran modelo de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>2</sup>. Quevedo proporciona, ciertamente, algún nombre pastoril, como Alexi<sup>3</sup>, Aminta<sup>4</sup>, Coridón<sup>5</sup>, e, incluso, nombra a una perra, a la manera virgiliana<sup>6</sup>, para insertar una nota de realismo en un texto cargado de lejanía ideal<sup>7</sup>. Precisamente, el nombre de Alexi figura en el soneto que vamos a comentar, y alguna nota sobre él aportaremos. También «el aparato mitológico contribuye a reforzar la ambientación pastoril» (Candelas, 2007: 198).

Los *Sonetos pastoriles* de Quevedo constituyen, más bien, un pequeño cancionero petrarquista, en el que domina, de forma mayoritaria, la voz del amante, casi siempre en esfuerzo por seducir a la amada<sup>8</sup>. Ese proceso de acercamiento amoroso parece convertirse, al menos en ocasiones, en una especie de galanteo, más que

<sup>2</sup> Para esa complejidad virgiliana, que aquí es imposible analizar, vid. Ramajo Caño (2011c: 14-25).

<sup>3</sup> Para el nombre de *Alexis* (así, en Virgilio, en el nominativo), vid. *Bucólicas*, II, 1, 6, 19, 56, 65, 73; V, 86; VII, 55. Es nombre que figura en la *Antología Palatina*, XII, 127 y 164.

<sup>4</sup> Para *Amintas* (*Amyntas*, en Virgilio), vid. *Bucólicas*, II, 35, 39; III, 66, 74, 83; V, 8, 15, 18; X, 37i, 38, 41. Es nombre que ya recoge Teócrito, *Idilios*, VII, 2, y pasará a formar parte de la onomástica de la literatura bucólica (Clausen, 1994: 108). Pero en Quevedo, *Aminta* es nombre de pastora en el s. 3, «Pues eres sol, aprende a ser ausente», v. 9.

<sup>5</sup> En el s. 7: «¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro», en el v. 10. *Coridón* (*Corydon*, en Virgilio) es nombre que nace en el idilio IV de Teócrito y se introduce en la onomástica bucólica (vid. Virgilio, églogas II y VII). Góngora se refiere a un amigo suyo con este nombre literario: «Coridón se quejaba / de la ausencia importuna / al rayo de la luna...» (Micó, 1990: 83). André Gide dio el título de *Corydon* a uno de sus libros (1924), en el que hace apología de la homosexualidad. Vid. Ramajo Caño (2011c: 140).

<sup>6</sup> Es el perro llamado «Melampo», en el soneto «Este cordero, Lisis, que tus hierros». La perra virgiliana se llama *Lycisca* (*Bucólicas*, III, 18): perra loba según Servio (Clausen, 1994: 97).

<sup>7</sup> Cristóbal (1996: 113) considera que el realismo resulta «siempre escaso en el género bucólico».

<sup>8</sup> El que estos sonetos constituyan un pequeño cancionero petrarquista explica que Blecua (1968) insertara bastantes de estos poemas en *Canta sola a Lisi*, como ya hemos advertido. Walters (1984) proporciona su propio cancionero dedicado a Lisi, con adición de los sonetos pastoriles que Blecua introdujo extraídos de *Las tres musas últimas*, ya citados, pero en el orden que él considera oportuno, de acuerdo, en buena parte, con una «cronología interna» (Walters, 1984: 58). El cancionero, en su disposición, se cerraría con el único poema *in morte* existente: «¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso?» (*El Parnaso*, pág. 291; Blecua, 1968: núms. 492, 525; Schwartz y Arellano, 1998: 263). Para *Canta sola a Lisi* como cancionero, es importante el trabajo de Fernández Mosquera (1993); para su petrarquismo, vid. Candelas Colodrón (1998). Rey (2013: 309-313) establece diferencias marcadas entre el cancionero petrarquista y este de Quevedo. Para los «principios organizativos» de toda la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso*, vid. Alonso Veloso (2013). El nombre de *Lisi* es, naturalmente, literario, sin que sepamos si corresponde a alguna mujer real de nombre *Isabel*, *Isabela*,

expresión de honda pena afectiva o erótica<sup>9</sup>. El espacio en el que pasean los amantes se configura como un *locus amoenus*, a la manera general de la poesía bucólica, pero los protagonistas más parecen cortesanos que pastores, algo, por otro lado, no extraño en la pura poesía pastoril<sup>10</sup>. La amada figura retratada conforme a los moldes petrarquistas: su luminosidad se expande como sol vivificador (véase el s. 3: «Pues eres sol, aprende a ser ausente»)<sup>11</sup>. Su actitud resulta, con frecuencia, esquiva con el amador. El juego dialéctico entre *yelo* y *fuego*, frecuente en los cancioneros petrarquistas, también se resalta aquí, como en el s. 5, «Pues *ya*<sup>12</sup> tiene la encina en los tizones», en el cual el poeta contrapone el hielo del invierno, el hielo de la amada, a su propio fuego amoroso.

Con ese marco bucólico, presidido por el amor, armonizan bien los sonetos 6 («¿Ves con el polvo de la lid sangrienta») y 7 («¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro»), claramente inspirados en *Geórgicas*, III, 209-241: el toro es un amante elegíaco aquejado de las penas de los humanos<sup>13</sup>. Conviene precisar que *Bucólicas* y *Geórgicas* forman un tejido no del todo separable en la mente de los lectores europeos de Virgilio.

Se transparenta en este reducido cancionero quevedesco el gusto por lo mitológico. En ocasiones, el poeta se sirve del mito para establecer relación con sus

---

*Belisa*, *Elisa* o *Lisa*, aunque se trata de «una clara evocación de Laura», la amada de Petrarca (Fernández Mosquera, 1993: 358 y 360), pues tanto el poemario del italiano como el de Quevedo elevan un canto a una sola amada.

<sup>9</sup> Para una visión panorámica de la poesía de Quevedo, quien, pese a cultivar la vena amorosa, se muestra «poco entusiasta hacia el fenómeno amoroso», vid. Rey (2013: 302, para la cita).

<sup>10</sup> Crosby (1981: 241) habla de la «condición aristocrática» de la dama en los poemas de *Canta sola a Lisi*. Para la relación entre pastores y cortesanos en la poesía bucólica del Siglo de Oro, vid. Gómez (1993: 183-184).

<sup>11</sup> Vid. también s. 16, «Rizas en ondas ricas del rey Midas», en el que se combinan los colores de oro del cabello y el rojo de unos claveles que lo adornan. Para la belleza tópica de la amada en la poesía áurea, vid. Manero Sorolla (1990 y 1992) y Ramajo Caño (2022: 227-250). Con todo, para una cierta singularidad de Lisi con respecto a otras amantes de la poesía de Quevedo, vid. Roig Miranda (2012).

<sup>12</sup> Vid., además, el s. 10: «*Ya* viste que acusaban los sembrados» (el *viste* acaso remita a Horacio, I, ix, 1-2: «*Vides ut alta stet niue candidum / Soracte...*»). Ese *ya* es eco de un *iam* horaciano: de su uso damos ejemplos en Ramajo Caño (2022: 24, nota 17: vid., además, el índice en la pág. 583). Vid. también Pérez-Abadín (2018). Ese s. 10 ofrece una estructura binaria: los cuartetos expresan el miedo que el campo seco siente por la lluvia, al caer esta acompañada de relámpagos y truenos; los tercetos, el del amante ante el fuego destructor de los ojos de la amada. Vid. Nider (2022).

<sup>13</sup> Vid. Ramajo Caño (2020: 138-139). El *ves*, y con interrogación, acaso nos vuelva a remitir al citado Horacio, I, xi, 1.

vivencias personales, en técnica frecuente en la poesía italianista. Con todo, algún poema se configura como simple narración mitológica, aun cuando cierta enseñanza moral de él pudiera extraerse<sup>14</sup>. Es el caso del s. 11, «Estábase la efesia cazadora», al que podemos considerar como un reducido epilio (narración elegante de un mito, de origen helenístico, que consiguió alguna fortuna en Roma<sup>15</sup>). Precisamente, en tal soneto, además de la *narratio*, se inserta la enseñanza del peligro potencial de la mirada, a la que es preciso refrenar (Acteón, personaje mitológico citado en el poema, padeció horrible final por haber visto desnuda a Diana)<sup>16</sup>.

Brotan, en estos sonetos, apóstrofes a seres naturales, en estructura litánica, tan profusa en la poesía áurea: así, el poeta se dirige a una «fuente risueña y pura», núm. 4 (espejo ocasional de la dama), con eco quizá de la horaciana, «O fons Bandusiae, splendidior uitro»<sup>17</sup>, o al río Guadiana, núm. 13, «O ya descansas, Guadiana, ociosas / tus corrientes», en soneto binario, en el cual se alía el misterio del río, en su presencia y ausencia, con las lágrimas del amante, que, en alternancia, brotan y desaparecen<sup>18</sup>.

Hemos anotado la configuración tópica de la amada. También la intensidad de su amor (no siempre es, pues, esquiva) se puede medir por el recuerdo de otro

<sup>14</sup> Vid. el recuento de sonetos con carga mitológica, con perspectiva varia, en el trabajo citado de Parada Juncal (2022). El s. 21, «¿Castigas en el águila el delito», de extraordinario barroquismo, adopta un tono de refinado y complicado galanteo. Constituye una exaltación a una dama que derribó a un águila, de un disparo, algo que le permite aludir al rapto de Ganimedes por un águila, metamorfosis de Júpiter. Vid. Parada Juncal (2021-2022: 71-72) y Parada Juncal (2022: 339).

<sup>15</sup> Para el epilio, vid. Ramajo Caño (2022: 572a).

<sup>16</sup> Para Acteón en la poesía áurea, vid. Schwartz (1992) y Morros (2010), y, vid., además, Schwartz (2005: 170-183), para la presencia del mito en Quevedo.

<sup>17</sup> La fuente es un elemento importante en la configuración del *locus amoenus*. Vid. el s. 17, «En este sitio donde mayo cierra». La naturaleza comulga con los sentimientos del amante, que, incluso, llega a decir: «testigos son las peñas de esta sierra / (...) del duro afán que el corazón padece» (vv. 5-7. Para la palabra *testigo*, frecuente en textos elegíacos, vid. Ramajo Caño, 2022: nota 1415). El s. 18, «Esta fuente me habla, mas no entiendo», relaciona el agua de la fuente con las lágrimas del amante: aquella con estas se enriquece, lágrimas que, en contraste, no alivian el fuego del corazón enamorado. Como se ve, existe una cuidada *dispositio*, al unir a dos sonetos de temática cercana. Para el tema de la fuente, vid., además, las silvas «A una fuente» («¡Qué alegre que recibes!»: Blecua, 1968: 237) y «Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó» («Aquí la vez postrera»: Blecua, 1968: 427-429; vid., para esta silva, Tobar Quintanar, 2012); y para las dos silvas, Ramajo Caño (2021: 302-303).

<sup>18</sup> El s. 14, «Tú, princesa bellísima del día», es plegaria a la Aurora, para que se dilate, y en ella pueda verse retratada la «zagala» del amante, también llamada Aurora, que le es esquiva.

motivo clásico. En el s. 15, «Ondea el oro en hebras proceloso», aparece la figura de la «tórtola amante» (v. 10), que considera el amor de la pastora, llorosa por la ausencia de su amado, de intensidad menor al que ella misma siente<sup>19</sup>.

Y, dentro de una estética muy barroca, aunque con algún antecedente renacentista (es el caso de Fernando de Herrera), Quevedo gusta del poema que llamaríamos de circunstancias. Nos referimos a los sonetos 22 («Las rosas que no cortas te dan quejas») y el 23 («Lisi, en la sombra no hallarás frescuras»). El poeta trata de elevar un canto hermoso y complejo a una dama, a partir de escenas un tanto triviales<sup>20</sup>.

Como veremos en el texto que comentaremos, y en otros, que ya hemos anotado, Quevedo gusta de la estructura binaria en sus sonetos. Así, en el 12, «Dichoso<sup>21</sup> tú, que naces sin testigo», se establece una comparación entre los efectos del río Nilo, abrasado por el «rabioso Can», que, paradójicamente, refresca las riberas de la corriente fluvial, con aportación de limo (cuartetos), y el llanto incesante de los ojos del amador, llanto causado por la luminosidad astral de los cabellos de Lisis, cuyas lágrimas, en cambio, no aportan refrigerio al alma del poeta, consciente del creciente *yelo* (v. 14) de la amada (tercetos)<sup>22</sup>.

Resulta, en efecto, muy cuidada la *dispositio* de estos sonetos (alguna observación detenida ofreceremos cuando lleguemos al punto correspondiente del análisis del soneto que nos ocupa). Existe en nuestros poetas áureos gran preocupación por el cuidado formal, por las simetrías, virtud que heredan de la poesía

<sup>19</sup> El motivo de la tórtola amante y fiel viuda es clásico: vid. la silva de Quevedo «Exequias a una tórtola que se quejaba viuda, y después se halló muerta» («Al tronco y a la fuente»: Blecua, 1968: 394-396). Vid. Ramajo Caño (2021: 317-318).

<sup>20</sup> Vid., para este tipo de poemas, alguna precisión en Ramajo Caño (2011b: 80). Vid. el análisis de estos dos sonetos quevedescos de Parada Juncal (2020-2021: 78-82), con precisiones sobre el sustrato literario que subyace en tales poemas.

<sup>21</sup> Comienza el soneto con la fórmula de *makarismós*, tan frecuente en la poesía clásica (vid. el famoso *Beatus ille*). Vid. referencias a varios textos en Ramajo Caño (2022: 588).

<sup>22</sup> También ofrece estructura binaria el s. 19, «Esta yedra, anudada que camina», con el tópico clásico de la relación yedra-álamo (vid. Egido 1990: 237). Vid. también, para este soneto, Vega Santalla (2021: 335-336). Y binaria es la estructura del s. 20, «Miro este monte que envejece enero», donde se traza comparación entre el «yelo» derretido de los Alpes y el «yelo», en contraposición, de los desdenes de Lisi, que no sufren mutación.

latina, particularmente de Virgilio y Horacio<sup>23</sup>, sin olvidar la gran enseñanza que aprendieron en su lectura continua de la prosa ciceroniana (sobre ello volveremos posteriormente, en 2.2. y 2.3.).

## 2. UN COMENTARIO PARA UN SONETO PASTORIL

Los cancioneros amorosos no se componen únicamente para «narrar» un proceso amoroso, una «istoria», como diría Fernando de Herrera, sino para meditar sobre la pasión amorosa, sobre sus efectos en el espacio del alma, sobre el ansia de liberación que el amante siente de tal pasión, sobre la jerarquía de valores de la vida, en la que el amor no siempre se considera como primero, sino como «bien fingido» (fray Luis de León, oda VI, 50), que ha de ser sustituido por la virtud, por la contención, por la ataraxia<sup>24</sup>. En esos cancioneros, los *remedia amoris* pueden desempeñar un importante papel. He aquí un brillante ejemplo quevedesco. Aunque nuestra principal misión en el soneto haya sido intentar identificar el tópico ovidiano que lo vertebra, hemos creído conveniente analizar también la *dispositio* y *elocutio* que configuran la semántica del texto, insertándola en una larga tradición de formalización retórica. Pasemos a copiar el soneto.

CON EL EJEMPLO DEL FUEGO ENSEÑA A ALEXI, PASTOR, CÓMO SE HA DE RESISTIR AL  
AMOR EN SU PRINCIPIO<sup>25</sup>

¿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?

<sup>23</sup> Ramajo Caño (2022a: 99-101) ha hablado, incluso, de preparnasianismo en el caso de Juan de Arguijo. Para el cuidado formal de Horacio, que fue maestro de nuestros poetas, vid. Ramajo Caño (2022a: 280); y, para la maestría formal de Virgilio, en sus *Bucólicas*, vid. Cristóbal (1996: 38-40).

<sup>24</sup> Por otro lado, nuestro poeta muestra en su obra total no solo la propensión a lo festivo y a lo erótico, sino también a lo filosófico y grave, pues «Quevedo simultaneó la galantería amorosa con la gravedad estoica» (Rey, 2013: 302). Preciso es decir, además, que el componente gnómico brota con frecuencia en la tradición clásica. Algún apunte sobre la cuestión aportaremos en este trabajo. Vid. Ramajo Caño (nota 2022a: 366).

<sup>25</sup> Para la posible autoría, del propio Quevedo, de los epígrafes en sus poemas, vid. Alonso Veloso (2012).

¿No ves, sonoro y animoso, el fuego  
arder voraz en una y otra rama,  
a quien<sup>26</sup>, ya poderoso, el soplo inflama  
que a la centella dio la muerte luego?  
Así pequeño amor recién nacido  
muere, Alexi, con poca resistencia,  
y le<sup>27</sup> apaga una ausencia y un olvido;  
mas, si crece en las venas su dolencia<sup>28</sup>,  
vence con lo que pudo ser vencido  
y vuelve en alimento la violencia.  
(*Las tres Musas últimas*, pág. 16)<sup>29</sup>

## 2.1. INVENTIO. LA LLAMA DEL AMOR: LOS REMEDIOS DE LA AUSENCIA Y DEL OLVIDO

El poema constituye una *oratio*, un discurso, al pastor Alexi, para que corte el amor en sus comienzos<sup>30</sup>. Tal nombre resulta famoso, sobre todo, por la bucólica II de Virgilio, en la que el pastor Coridón<sup>31</sup>, a la manera elegíaca canta su pena por el desdén de Alexis. Quevedo transforma a este, en el soneto comentado, de amado

<sup>26</sup> *quien* lleva un antecedente de sema no humano, en uso que se ha ido generalizando, sin obediencia a las recomendaciones de tipo académico, no muy antiguas: vid. Seco (1981: 287).

<sup>27</sup> *le*: caso de leísmo. Para los distintos usos de pronombres átonos de tercera persona en el Siglo de Oro, vid. Lapesa (1983: 405-406). El leísmo fue frecuente en el Siglo de Oro. En la traducción que de las *Bucólicas* realiza fray Luis aparecen algunos casos (en la ed. de Quevedo 1631): I, 8; III, 1-3, 1, 36-138; V, 159 (vid. la ed. de Ramajo Caño, 2011c, por quien citamos siempre). La primera gramática de la Academia, 1771, intenta negar a *les* (no se refiere al singular) la función de «término de la acción del verbo» (Real Academia Española, *Gramática*, pág. 248), es decir, la de complemento directo, confiándole solo la de complemento indirecto (dicho en una terminología actual).

<sup>28</sup> Vid. «venas que humor a tanto fuego han dado», v. 10, del soneto «Cerrar podrá mis ojos...».

<sup>29</sup> Vid. Blecua (1968: 371) y Schwartz y Arellano (1998: 153). Modernizamos, como estos ilustres editores, la ortografía. Para la *dispositio* de los sonetos pastoriles de Quevedo, en lo que toca a la relación entre los poemas, aporta notas Candelas Colodrón (2007: 192): en particular, relaciona este soneto 9, que comentamos, con el 10, «Ya viste que acusaban los sembrados», pues en ambos hay conexión del amor con fuerzas de la naturaleza: el fuego y la tormenta, respectivamente.

<sup>30</sup> Podríamos considerar que existe un «diálogo imaginado *in praesentia*», según la terminología de Pozuelo Yvancos (1999: 253). Y el soneto recoge la *oratio* del poeta a Alexi.

<sup>31</sup> Sobre el nombre de Coridón ya hemos aportado una nota anteriormente.

a amante. Digamos que Alexis es nombre también presente en la *Antología Palatina*, XII, 127 y 164, según ya hemos apuntado<sup>32</sup>. Ninguna presencia en el soneto encontramos del amor homosexual que vertebra la bucólica II virgiliana, modelado sobre textos de Meleagro y Teócrito<sup>33</sup>.

2.1.1. La idea básica del soneto, en nuestro parecer, es de raíz ovidiana: brota enfáticamente en el poema un precepto del *Remedium amoris*, libro ampliamente difundido en España y en la Europa de cultura latina<sup>34</sup>. El poeta latino amonesta a luchar con premura contra el amor: «Principiis obsta: sero medicina paratur, / cum mala per longas convaluere moras» (*Remedium amoris*, 91-92): ‘En el principio resiste: que la medicina tarde se dispone cuando ya los males se hicieron fuertes con los retrasos’. El propio epígrafe del soneto quevedesco resulta ovidiano: «...cómo se ha de resistir al amor *en su principio*»<sup>35</sup>.

Conviene, antes de seguir en nuestro comentario, subrayar que esta huella ovidiana en Quevedo ya la señaló Cristóbal (1989: 174). Pero, como él tuvo que anotar tal dependencia de manera rápida, pues no estudiaba específicamente este soneto, nosotros nos demoraremos en su análisis.

<sup>32</sup> Ofrecemos la traducción de la *Antología Palatina*, XII, 127, poema acaso inspirador de la bucólica II de Virgilio: ‘Al mediodía, caminando, vi a Alexis, cuando el verano ya agostaba el follaje de los frutos. Y me incendió doble fuente de rayos: los de Eros, los de los ojos del joven, y los del sol. A estos adormeció la noche; pero aquellos, en sueños, más se incendiaron con la imagen de la hermosura. Y el dormir, que, a otros sosiega, a mí trajo dolores y me grabó con fuego vivo, en el alma, su belleza’ (es traducción de Ramajo Caño, 2011c: 139). Hay tradición que remonta a tiempos de Marcial (38-41?-104?d.C.) según la cual, bajo tal nombre, se oculta un esclavo amado por Virgilio (Clausen, 1994: 64).

<sup>33</sup> Vid. Cristóbal (1996: 102).

<sup>34</sup> No se opone a esta afirmación el hecho de que las obras amatorias de Ovidio no tengan gran presencia en los manuscritos conservados en las bibliotecas españolas: vid. Arcaz Pozo (1992). Para el conocimiento de Ovidio en la España medieval, vid. Cristóbal (1989: 143-153). Para la presencia de Ovidio en la Cataluña medieval, vid. Badia (1993).

<sup>35</sup> Y más tarde, *Remedia*, v. 117, insistirá: «...nova, si possis, sedare incendia temptes» (‘si te es posible, intenta apaciguar el reciente incendio’). Es importante la imagen del fuego. Hay otros versos de Ovidio, que desarrollan la misma idea, en *Heroidas*, XVII, 181-182. Helena lucha contra su pasión, y dice a París: «Dum nouus est, potius coepto pugnemus amori; / flamma recens parua sparsa resedit aqua»: ‘Mientras es nuevo, luchemos contra amor incipiente; que llama reciente se extingue al esparcir escasa agua’. Estas citas ovidianas las recoge Filippo Picinelli (1604-1688), en su *Mundus Symbolicus*: vid. *El mundo simbólico*, núm. 44, pág. 49.

El tiempo hace crecer pasiones y seres —dirá Ovidio—, como los árboles (vv. 85-86), como los ríos, tan pequeños en su nacimiento (vv. 97-98). Si se dilata el remedio para las hondas pasiones, «tacitae serpunt in viscera flammae» (v. 105): ‘hasta las entrañas serpean, calladas, las llamas’ (interesante es comprobar el uso metafórico de *flammae* para referirse al ardor de la pasión amorosa)<sup>36</sup>.

Esta frase ovidiana del «Principiis obsta...» ha sido, como hemos apuntado, bien conocida en la tradición europea, en todos los ambientes, incluidos los cristianos<sup>37</sup>. Téngase en cuenta su presencia en la *Imitatio Christi* (siglo XV), adaptada a su circunstancia cristiana. Este libro ascético, leidísimo durante siglos en los medios cristianos, particularmente católicos, hasta casi nuestros días<sup>38</sup>, al hablar de la necesidad de resistir a las tentaciones citará el v. 91 de Ovidio, que ya hemos transcrito: «Principiis obsta: sero medicina paratur» (*Imitatio Christi*, I, xiii, 5). No especifica Tomás de Kempis, el autor, al parecer, de la *Imitatio*, quién es el poeta citado: se limita a decir «quidam dixit»<sup>39</sup>.

Los versos ovidianos, bien conocidos a lo largo de la Edad Media<sup>40</sup>, los recogerá, en paráfrasis, el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena. Copiaremos la traducción que ofrece: «Tú, que comienças a ençender en el peligroso fuego de la

<sup>36</sup> En la tradición clásica brotan por doquier las advertencias para guardarse de los poderes de las pasiones. Y es doctrina estoica, particularmente senequista, el que ha de lucharse contra las pasiones, la del amor incluida, sobre todo en los comienzos: vid. Río (1993-1994: 217).

<sup>37</sup> Vid. Madoz (1949: sobre todo, pág. 235).

<sup>38</sup> Ciertamente, este libro figuraba en la biblioteca de los lectores católicos, y aun cristianos, hasta los años sesenta del pasado siglo. Fueron decisivos, para su olvido, los aires nuevos del Concilio Vaticano II. Para el influjo de esta obra en el Siglo de Oro español, vid. las notas de Canonica (2015).

<sup>39</sup> Esta obra se ha leído, en el público hispánico, particularmente en la traducción del jesuita Juan Eugenio Nieremberg (1595-1658), con innumerables ediciones (la primera es de Amberes, 1655, según Sommervogel, 1894: 1757). En la que citamos (de 1967) figura la siguiente traducción de los versos ovidianos: «Atajar al principio el mal procura; / si llega a echar raíz, tarde se cura» (pág. 36). En nota se aclara la autoría ovidiana del texto traducido, citando en latín *Remedium amoris*, vv. 91-92 (no solo se cita, pues, el v. 91, como hace el original). La *Imitatio* fue muy editada, tanto en latín, como en lenguas vernáculas (pensemos, por ejemplo, en el castellano y en el catalán, en España). Muy buena noticia de ello se encontrará en el *Catálogo de la colección bibliográfica de la «Imitatio Christi» (Kempis)*, reunida por Ignacio de Janer y Milán de la Roca que citamos en la bibliografía final de este trabajo (vid. Diputación Provincial de Barcelona).

<sup>40</sup> Figura su eco en el magno *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud, escrito entre 1288 y 1292, vv. 33955-33956: vid. Paradisi (2018: 70).

luxuria, embarga e estorva a los comienços, ca la medicina muy tarde se apareja contra aquellos males que han convalescido por tardanças luengas»<sup>41</sup>.

Los versos de Ovidio pasarán incluso a tratados médicos. El *Tratado* se hace eco de ello y también la *Celestina*. Dice la vieja a Melibea: «...más presto se curan las tiernas enfermedades en sus *principios* que quando han hecho curso en la perseveración de su oficio» (Acto X, *Comedia o tragicomedia*, pág. 428)<sup>42</sup>.

En la égloga II de Garcilaso, el pastor Salicio propone a Nemoroso llevar a Albanio, doliente de amor, a fray Severo, para su cura «primero / que haga curso el mal y s'envejezca» (vv. 1858-1859)<sup>43</sup>.

Será el precepto de Ovidio del gusto de los escritores ascéticos. Ya hemos apuntado el caso de la *Imitatio Christi*. Figura así en el *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* del jesuita Alonso Rodríguez (1538-1616), quien lo cita en su capítulo dedicado a los remedios contra la tentación, uno de los cuales es «resistir a los principios»<sup>44</sup>.

Se podría hacer un rastreo por textos de contenido vario. Aquí, como se aprecia, nos limitamos a insertar apuntes modestos. Merece la pena resaltar que aparece en un emblema de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610), en el 51 de la II Centuria, titulado precisamente «Principiis obsta». En él se advierte, en los versos finales de la octava real —los que nos interesan—, de que «causa una centella / gran fuego no haciendo caso della»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> En *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, pág. 48. Para la frase ovidiana que nos ocupa en la novela portuguesa de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, vid. Curado Neves (1998: 272). El gran humanista Poliziano refleja su huella en la *Fabula di Orfeo*, v. 40 (vid. Fantazzi, 2001: 126).

<sup>42</sup> Vid. las notas de Cantalapiedra (2005: 35). Véase Morros (2004), para *La Celestina como remedium amoris*.

<sup>43</sup> Vid. Morros (1995: 227). Recoge ya el pasaje ovidiano, de *Principiis obsta*, Fernando de Herrera, *Anotaciones*, pág. 922.

<sup>44</sup> Vid. parte II, tratado IV, cap. XVIII, pág. 61. Para ediciones de la obra, vid. Benítez Blanco (2020: 658). El precepto ovidiano se integra bien, como ya hemos dicho, en los libros ascéticos: vid. el *Coelibatus et breviarium* de Augustino de Roskovani (1861: 476), obispo de Nitra, diócesis de Eslovaquia. Aparece por doquier: vid. Torres Amat y Scío de San Miguel (1885: 50), en su comentario a los *Proverbios* bíblicos, versículo 14.

<sup>45</sup> Vid. Peñasco González (2015: 453-454). Covarrubias aplica el método a la lucha contra las herejías, más fáciles de combatir en un principio. El consejo ovidiano de *principiis obsta* figurará en libros numerosos de recogida de proverbios y frases célebres. Por ejemplo, Mal Lara, en *La filosofía vulgar*, centuria quinta, fol. 119, anotará los citados versos del *Remedium amoris*, 91 y 92, y los traducirá en un terceto. Y tales versos, bien conocidos por los humanistas, serán recomendados para la

Todavía, en el siglo ilustrado, el padre Feijoo se servirá también del *Principiis obsta*, en sus *Remedios del amor*, núm. V, t. VII de su *Teatro crítico universal*<sup>46</sup>.

Ahora bien, volviendo al soneto quevedesco, precisemos que se necesita visualizar tal idea; y el poeta la materializa por medio de la imagen del fuego, símbolo tópico de la pasión amorosa, presente en múltiples textos, en los de Virgilio, por ejemplo, y en la poesía elegíaca latina.

Virgilio, en verdad, se deja impregnar de espíritu y léxico elegíacos. Anotemos algunos ejemplos: *Bucólicas*, II, 1: «...pastor Corydon *ardebat* Alexin» ('el pastor Coridón ardía por Alexis'); III, 66: Menalcas se referirá al pastor Amintas como «*meus ignis*». No faltarán ejemplos en la *Eneida*, como el siguiente: «...est *mollis flamma* medullas<sup>47</sup> / *interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus*» (IV, 66-67 —se trata del amor de Dido—: 'suave llama, entretanto, le devora las médulas, y una tácita herida vive escondida en su pecho')<sup>48</sup>. Acaso no valga la pena insertar aquí más ejemplos del uso metafórico del fuego, como expresión del amor, dada la exhaustividad del artículo que a la «llama de amor» dedica Moreno Soldevilla (2011: 232-240), en su óptimo *Diccionario de motivos amatorios en la poesía latina*<sup>49</sup>. Merece, con todo, como final del apartado, subrayar los complementos predicativos

---

*exornatio* de la *elocutio* en el *Epithome artis epistolares ad formulam tullianam introducens* (1512), atribuido a Urbanus Rhegius, 1489-1541 (vid. Martín Baños, 2005: 138).

<sup>46</sup> *Obras escogidas*, pág. 163. Para las matizaciones que el padre Feijoo realiza a los consejos de Ovidio, vid. Cristóbal (1991), trabajo en el que, además, apunta alguna observación sobre el *Remedium amoris* en la literatura española (vid. pág. 235). Vid., sobre todo, el propio Cristóbal (1989: 124-180), ya citado, para estudiar la pervivencia de Ovidio en siglos a él posteriores, particularmente en España, y en lo referente a su poesía amorosa.

<sup>47</sup> Vid. Quevedo: «*medulas* que han gloriosamente ardido» (del s. «Cerrar podrá mis ojos la postrera»): vid. Schwartz y Arellano (1998: 821).

<sup>48</sup> Vid. Ramajo Caño (2008: 142, nota 26).

<sup>49</sup> No hay que olvidar también la aportación de Cristóbal (1980: 338-342). Vid. también matices eróticos del fuego en Pérez-Abadín (2007: 70-74). Es importante el estudio de Fernández Mosquera (1999: 111-118), para el simbolismo del fuego en Quevedo. Para el fuego como metáfora del amor en Fernando de Herrera, vid. Casas (2008: 96-97). El tópico se extiende por doquier: vid. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Dice don Alonso: «De los espíritus vivos / de unos ojos procedió / este amor, que me encendió con fuegos tan excesivos» (*El caballero de Olmedo*, vv. 11-14, pág. 106. Es claro el eco de Garcilaso: «De aquesta vista pura y excelente», s. VIII: Rivers, 1972: 44). Vid., en la misma obra, vv. 515-516, pág. 127: «si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el *fuego* de tus ojos» (dice el mismo don Alonso a su amada). El amor, en una definición de Lope de Vega, es «*Dulce fuego, limpio ardor*» (*Angélica en el Catay*, acto II, *Comedias*, X, págs. 727-728: el editor no numera los versos). Para el «amante consumido por el fuego amoroso», vid. Vega Santalla (2019-

«piramidal y sin sosiego» (v. 1)<sup>50</sup>. «*Piramidal* es epíteto tópico de la llama», según afirma Arellano (2012: 107). En el caso que nos ocupa, sin embargo, no se trata, en nuestra opinión, de un epíteto, sino de un complemento predicativo, insistimos (permitásenos esta discrepancia leve): *piramidal* complementa a *llama* a través del verbo *ves*. No aporta, pues, una cualidad estática al sustantivo. El complemento predicativo pone en acción a *llama*, ya de por sí *inquieta* (v. 2); *piramidal* impregna ese sustantivo de un carácter impresionista: el espectador contempla la acción vertical de la llama en su dinamismo. Por otro lado, la verticalidad inacabable de la *llama* se carga de connotaciones negativas, amenazadoras, aunque sea pequeña, reducida su presencia al recinto de una vela. Su fuego acaso nos remita a las pasiones humanas, que hieren sin descanso al alma, querenciosa, sin embargo, de armonía<sup>51</sup>.

2.1.2. Luchar contra las pasiones, en un principio, es el marco temporal en que tal guerra se desarrolla. Pero se hace imprescindible contar con instrumentos, con armas, en esa lucha. Trataremos, pues, aquí, de los elementos concretos como *remedia amoris* que el poeta propone a Alexi: la *ausencia* y el *olvido*, eficaces solo cuando nos enfrentamos con un tierno amor, valga la insistencia. Y habría que precisar más: tales remedios no parece que sean curativos cuando el amor surge súbito

---

2020: 46-48). No creemos que este soneto quevedesco se inspire en un pasaje de *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm de Córdoba (ss. X-XI), cap. XIII, «Sobre la divulgación del secreto», con el que establece concomitancias el buen estudioso Pozuelo Yvancos (1979, págs. 174-176), sin que llegue a afirmar directa dependencia, sino que sitúa a ambos *loci* dentro de la diacronía del tópico. Vid. el texto de *El collar de la paloma* en García Gómez (1971: 153). Estamos de acuerdo, en esta negativa, con Schwartz y Arellano (1998: 755). Comprendemos que resulte tentador establecer lazos entre el texto árabe y el quevedesco, pero *El collar de la paloma* fue escasamente conocido en el siglo XVII español (García Gómez, 1971: 82-83).

<sup>50</sup> Y esto mismo puede aplicarse a «sonoro y animoso» (v. 5), también en el primer verso de su cuarteto correspondiente; e incluso, a *voraz* (v. 6). Parece que este verso de Quevedo, con esta palabra, inspiró a sor Juana Inés de la Cruz, en su *Primero sueño*, vv. 1-2: «*Piramidal*, funesta, de la tierra / nacida sombra...» (Tenorio Trillo, 2011: 566). Las pirámides resultaban misteriosas y atractivas en el Barroco. Vid. Egidio (1979: 100), quien cita, entre otros, a Góngora, *Polifemo*, 492, «urna es mucha, *pirámide* no poca» (se trata de la piedra que Polifemo lanza sobre Acis). Por la mente de los poetas volaría el «regalique situ *pyramidum*» de Horacio, III, xxx, 2 (vid. Sáez, 2017: 224).

<sup>51</sup> Hablando en cristiano: «Quandiu in mundo vivimos, sine tribulatione et tentatione esse non possumus» (*Imitatio Christi*, I, xiii): 'En tanto en cuanto en el mundo vivimos, no podemos estar sin tribulación y tentación'.

y volcánico, que traspasa el corazón de quien ama, como apuntan Virgilio («ut uidi, ut perii», *Bucólicas*, VIII, 41) y Ovidio («Et uidi et perii», *Heroidas*, XII, 13)<sup>52</sup>.

El amor se nos presenta, en efecto, como una enfermedad (*aegritudo amoris*). Por ello, preciso es buscar medicinas que la curen. El amor como dolencia profunda aparece claramente en la Bucólica X de Virgilio, que canta la pasión de Galo. Véanse los términos: «peribat» (v. 10); «quid insanis» (v. 22); «nostri medicina furoris» (v. 60). En esa égloga Virgilio recoge *remedia amoris*: agricultura y ganadería (v. 36); dedicación a la caza (vv. 60). Pero resultan ineficaces contra la pasión<sup>53</sup>.

En *Remedia amoris* propone Ovidio una serie de posibles terapias. La primera de ellas consiste en luchar al principio de la pasión (motivo al que estamos dedicando un espacio en nuestro comentario), vv. 79-107. Pero hay otras terapias, que podrán aplicarse cuando ya el amor ha echado raíces en el amante: huir de la ociosidad (vv. 135-150); trabajar en la ocupación que fuere, el foro, la política, la milicia (vv. 151-161), la agricultura (vv. 168-199), la caza (vv. 200-213); alejarse de la amada y emprender viajes (vv. 214-249); contemplar los vicios físicos y morales de la persona querida (vv. 291-331); buscar el gentío y huir de la soledad (vv. 578-591); y, desde luego —se insiste—, alejarse de la persona amada, algo fundamental (vv. 617-634). No propone Ovidio remedios mágicos, como el uso de hierbas curativas (vv. 249-290)<sup>54</sup>. Conviene insistir en que el poeta latino privilegia el primero de los remedios y deja en segundo lugar a los demás. Quevedo, en cambio, incluye los remedios, que estudiaremos, de la *ausencia* y del *olvido* dentro de esa primera terapia: la de la prontitud de la lucha contra la pasión.

Estudiemos por separado los remedios de *una ausencia* y *un olvido* (v. 11)<sup>55</sup>, eficaces solo, según hemos dicho, si se aplican ante un «pequeño amor recién nacido» (v. 9). Entrando en la cuestión, en lo que a la *ausencia* se refiere, ciertamente,

<sup>52</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: nota 399).

<sup>53</sup> También el enamorado Coridón padecía enfermedad de amor en la bucólica II de Virgilio, y se quiere administrar a sí mismo un *remedium amoris* (vv. 71-73: versos finales): el fabricar un cestillo, cuya actividad le distraería y le curaría de la enfermedad (vid. Ramajo Caño, 2011c: 148). Vid., para el concepto de *aegritudo amoris*, Lacarra Lanz (2015). Del mismo modo, para Propercio el amor es una enfermedad, y busca la «medicina mali» (I, v, 28). Vid. Ramajo Caño (2022a: 421, nota 1384).

<sup>54</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 419, y nota 1383).

<sup>55</sup> Vid. Gonzalo de Correas, que recoge el pensamiento considerado como general: «Ausencia: enemiga de amor; tan lejos de ojos cuan lejos del corazón» (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, s. v., pág. 74).

es remedio clásico: alejarse de la amada recomendaba, como acabamos de ver, Ovidio. Y seguirán o criticarán tal recomendación nuestros poetas áureos. El más famoso soneto de Boscán, que encontró eco en otros poetas, comienza así: «Quien dize que'l ausencia causa olvido / merece ser de todos olvidado» (*Obras completas*, lib. II, s. LXXXV)<sup>56</sup>, soneto que acaso se contrapone a unos versos de Jorge Manrique en los que sí se canta el poder de la ausencia:

Quien quisiere ser amado  
trabaje por ser presente,  
que cuan presto fuere ausente,  
tan presto será olvidado [...],  
pues son olvido y mudança  
las condiciones de ausencia<sup>57</sup>.

Lope de Vega, en *Rimas* s. 50, «Marcio, yo amé y arrepentime amando»<sup>58</sup>, comprueba la eficacia de tal medicina, que, sin embargo, no le evita de caer en otro amor (caer en otro amor es, por otro lado, una de las terapias para vencer la pasión de la que se pretende huir)<sup>59</sup>.

Remedio particular de la ausencia es la huida de la amada por medio de un viaje<sup>60</sup>. Otra vez nos aparece una medicina clásica que postulaban Ovidio y Propertio, I, i, 29-30<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Vid., por ejemplo, como imitación, Medrano, soneto XLI: «Quien dize que ausencia causa olvido / malsupo [sic] amar...» (vv. 1-2, *Poesía*, pág. 295). Vid., sobre la cuestión, DiFranco y Labrador Herráiz (2009: 128, nota 1). El amigo de Boscán, Garcilaso, tampoco piensa que ausencia cause olvido. Vid. s. IX: «Señora, mía si yo de vos ausente / en esta vida turo y no me muero...» (vv. 1-2: Rivers, 1972: 45). El poeta, ausente, se morirá o no se morirá, pero no existe olvido de amor.

<sup>57</sup> De la «canción» que comienza «Quien no estuviere en presencia» (Beltrán 2002: 589). Vid. López Lara (1987-1988: 281), editor de otros poemas que imitan o glosan el soneto citado de Boscán.

<sup>58</sup> *Rimas humanas y otros versos*, pág. 181. Para el posible sustrato autobiográfico de este soneto, vid. las notas de Carreño (1998: 963).

<sup>59</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 421). Vid. también el s. 98 de *Rimas* de Lope («Contendiendo el Amor y el Tiempo un día»): en él, el Tiempo, *senex*, se declara vencedor del Amor, «ignorante niño» (v. 10), *puer*, gracias justamente a la ausencia (*Rimas humanas y otros versos*, pág. 249). Pero ello contrasta con un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, cuyo epígrafe dice: «Intentó el poeta ausentarse para olvidar y no le aprovechó el remedio...» (*Rimas*, pág. 82).

<sup>60</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 423, nota 1390).

<sup>61</sup> «Ferte per extremas gentis et ferte per undas, / qua non ulla meum femina norit iter»: 'llevadme por los pueblos más lejanos y llevadme por mares, por donde ninguna mujer conozca mi camino'.

Herrera, sin embargo, en *Algunas obras* (1582), afirmará la inutilidad de los viajes para vencer las pasiones, con las siguientes palabras: «Ira, miedo, codicia aborrecida / nos cercan, i huir no es de provecho, / que las llevamos siempre en la huida» (Elegía VI, vv. 99-101)<sup>62</sup>. En el mismo Herrera se canta la imposibilidad de huir del dolor que el amor inflige, pues este «en la memoria / s'estampa i muestra frescas las señales» (*Algunas obras*, s. II, 10-11)<sup>63</sup>. Amor y memoria se construyen en maridaje de difícil divorcio. Torna a buscar curación en los viajes, Fernando de Herrera, en lib. III, elegía II, aunque sin esperanza: «Otra estraña región i cielo estraño / me conviene buscar...» (*Versos*, ed. de Pacheco, 1619, vv. 79-80)<sup>64</sup>. En lo que sí parece creer Herrera es en la prontitud con la que se hace necesario luchar contra el amor (y ello es muy pertinente para el trabajo que sobre Quevedo nos ocupa). Así, en *Algunas obras*, s. XL, recomienda a un «Antonio» (véase Cuevas, 1985: 398, para su identificación), oponerse al «desvarío» (v. 13) del amor, «antes que prevalezcan sus engaños» (v. 14).

Insistimos en lo inseguro de los remedios contra el amor. Merece recordar que el mismo Quevedo, en un soneto de «Canta sola a Lisi», exclamará:

Puedo estar apartado, mas no ausente;  
y en soledad no solo, pues delante  
asiste el corazón, que arde constante  
en la pasión, que siempre está presente<sup>65</sup>.

---

Véase también Propercio, III, xxi: el poeta pretende partir para Atenas; la lejanía y el estudio le harán olvidar a Cintia.

<sup>62</sup> *Poesía castellana original completa* (en adelante, PCOC), pág. 442. Aunque no cita explícitamente al amor, no se descarta en la elegía, pues el poeta quiere liberarse de todas las pasiones. Para desconfianza en el poder terapéutico de los viajes, vid. ya Horacio, II, xvi, 18-20: «Quid terras alio calentis / sole mutamus? Patriae quis exul / se quoque fugit»: '¿Por qué trasladarnos a tierras que otro sol calienta? ¿Quién, al exiliarse de su patria, puede también huir de sí mismo?'. Por su parte, Séneca busca la tranquilidad interior, el control emocional, que necesita también estabilidad física: «Animum debes mutare, non caelum» (*Epistulae...*, III, xxviii, 1): 'El espíritu debes mudar, que no el cielo'.

<sup>63</sup> PCOC, pág. 357. Vid. Ramajo Caño (2002: 7-8).

<sup>64</sup> PCOC, pág. 771.

<sup>65</sup> Vid. el texto, con oportuna nota, en Schwartz y Arellano (1998: 259), quienes recuerdan la importancia del tema de la ausencia en la poesía cancioneril. Este texto de Quevedo lo cita ya López Lara (1987-1988: 299-300), en el trabajo al que nos hemos referido. Sobre los diversos poderes de la ausencia con respecto al amor en la poesía cancioneril, vid. Federici (2019).

Y es que, en la óptica del neoplatonismo, ausencia puede referirse solo al mundo físico, que no al espiritual, pues, en este, el amor goza siempre de presencia<sup>66</sup>.

En lo que al *olvido* se refiere, creemos que más que un remedio consiste en el estadio final de la lucha por la liberación del amor, o en el efecto producido por una causa, que es, justamente, la ausencia, como dice el proverbio de Gonzalo de Coorreas: «ausencia causa olvido» (s. v.)<sup>67</sup>. Si el amante consigue el olvido, en realidad, se ha despojado de la pasión. Los *Remedia* ovidianos pretenden, precisamente, la consecución del olvido<sup>68</sup>. Ahora bien, puede considerarse *olvido* no tanto como punto final, sino como proceso, y largo proceso («es tan corto el amor y tan largo el olvido»: Neruda<sup>69</sup>). Y en ese proceso, en ese cauce temporal, cabe la lucha auxiliándose de los remedios ya citados, sin descuidar, desde luego, el ejercicio de la voluntad, siempre imprescindible, particularmente en el inicio del camino, como se aprecia en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, en el que Teodoro pretende no amar a Marcela. El lacayo Tristán le ofrece un camino para ello: «Primeramente has de hacer / resolución de *olvidar*, / sin pensar que has de tornar / eternamente a querer» (acto I, vv. 383-386)<sup>70</sup>. Lo que en la tradición cristiana se ha llamado «potencias del alma»<sup>71</sup> entra en juego en el amor, tanto para su mantenimiento como para su aniquilación: el amante reflexiona, y se apoya en el entendimiento<sup>72</sup>; el amante recuerda obstinadamente a la amada, y ejercita la memoria; el amante pretende conservar el amor o destruirlo, y pone en movimiento la voluntad.

El soneto quevedesco concluye con una paradoja: si no se comienza prontamente la lucha contra el amor, este «vence con lo que pudo ser vencido / y vuelve en alimento la violencia» (vv. 13-14). Es decir, si no interpretamos mal, la ausencia

<sup>66</sup> Véase Mata (2000), para estudiar esta cuestión en el conde de Villamediana.

<sup>67</sup> *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, pág. 74.

<sup>68</sup> Es muy útil, para los *remedia amoris* en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, el trabajo de Pérez-Abadín (2017: 395-401).

<sup>69</sup> *20 Poemas de amor y una canción desesperada*, poema 20, v. 28.

<sup>70</sup> Vid., más detalles, en Ramajo Caño (2022a: 422).

<sup>71</sup> Las tres «potencias del alma» (memoria, entendimiento y voluntad) figuraban en los viejos catecismos anteriores al Concilio Vaticano II. Véase el famoso de Jerónimo Ripalda, 1535-1618, y Gabriel Astete, 1537-1601 (citamos por la reimpr. de 1800: 13), catecismo del que existen muchas reimpresiones. Esas tres potencias, *memoria*, *intelligentia* y *voluntas*, remontan a San Agustín, que acuña tal nomenclatura: vid., para los textos agustinianos correspondientes, Wilhelmsen (1990: 89).

<sup>72</sup> Muy importante, según veremos, es el entendimiento en el soneto que vamos a comentar.

no sirve para apagar el amor, sino más bien para fortalecerlo, y el olvido se convertiría en un vano intento de olvido. Hay aquí una paradoja de sabor cancioneril, que recuerda versos como los famosos de Jorge Manrique, en los que canta la «fuerça porfiosa» del amor, que «hazemos más poderosa / queriéndonos defender» (vv. 8-10)<sup>73</sup>, sin descuidar un posible eco del virgiliano «vulnus alit venis...» (*Eneida*, IV, 2, en referencia a Dido), «con sangre de sus venas alimenta la herida»<sup>74</sup>. Y si en la frase citada virgiliana brota una aliteración, lo mismo sucede, aunque en más alto grado, en Quevedo, vv. 12-14, *venas-vence-vencido-vuelve-violencia*<sup>75</sup>, palabras en las que se alitera el fonema inicial de cada palabra. La aliteración se alía bien con la políptoton *vence-vencido*, recurso del que posteriormente ofreceremos algún comentario.

## 2.2. LA *DISPOSITIO* BINARIA DEL POEMA

Nos detendremos aquí en la *dispositio* con la que se construye el soneto, en cómo se desarrolla demoradamente la comparación entre llama y pasión amorosa.

El soneto comentado muestra una *dispositio* binaria, que plasma la comparación del fuego (cuartetos) con la llama del amor (tercetos). Tal *dispositio* no es exclusiva de Quevedo, sino bastante frecuente en la poesía áurea, conforme anotaremos posteriormente. El esquema del soneto comentado podría ser el siguiente:

<sup>73</sup> Se trata del poema que comienza «Es amor fuerça tan fuerte» (texto en Beltrán, 2002: 587, quien se refiere a la «estela de Petrarca» en la que se insertan los versos).

<sup>74</sup> Vid. Schwartz y Arellano (1998: 153 y 755). La traducción del verso de Virgilio, que me parece muy precisa, es de Fontán Barreiro (1990: 52). Resulta también pertinente la inmediata continuación, por la alusión al fuego como metáfora del amor: «...et caeco carpitur igni» (v. 2: ‘y queda tocada por el ciego fuego’). La palabra *vulnus* con el sentido de ‘herida de amor’ resulta frecuente en latín: cf. López Poza (2019).

<sup>75</sup> La aliteración es frecuentísima en Virgilio: véase solo un ejemplo que ha encontrado eco en la poesía española: vid. *Bucólicas* I, 53 y 55: «...uicino ab limite saepes / (...) saepe leui somnum suadedit inire susurro» (aliteración de la s: ‘desde la vecina linde, el cercado con frecuencia te invitará al sueño con dulce susurro’). Fray Luis traduce mediante la aliteración de la n: «te adormirán sonando blandamente» (I, 102, en la ed. de Quevedo, 1631: el sujeto es *las abejas*, v. 100). Vid. imitaciones en Garcilaso, *Égloga* II, 74: «la solícita abeja susurrando» (Rivers, 1972: 137); *Égloga* III, 80: «un susurro de abejas que sonaba» (Rivers, 1972: 196). Vid. D. Alonso (1971: 79). Bien conocía Quevedo la maestría de Virgilio en el empleo de la aliteración: vid. Schwartz (2003: 372). Para la aliteración en Virgilio resulta fundamental el trabajo de Salvador Gimeno (2023).

- A) Primer cuarteto: fuego incipiente: «inquieta llama» (v. 2); «centella» (v. 8).
- B) Segundo cuarteto: «fuego» (v. 5), ya en estado inextinguible.
- A') Primer terceto: «amor recién nacido», equivalente a una «centella» (v. 8).
- B') Segundo terceto: amor crecido, que se alimenta del propio ser del amante.

Los dos tercetos se relacionan, en contraste, por medio de la conjunción adversativa *mas* (v. 12).

Como se aprecia, existe una gradación intensificativa en cada una de las dos partes. Ahora bien, en el segundo terceto, con el verso 13, «*vence* con lo que pudo ser *vencido*», el poeta recoge los dos estadios del amor desarrollados, por separado, en cada uno de los tercetos: con *vence* se refiere al amor en fase poderosa (a B'); con *vencido*, al estadio A'. Es decir, este verso construye, en nuestra opinión, un complejo quiasmo con los tercetos, en la distribución: A'-B' (tercetos) // B'-A' (v. 13)<sup>76</sup>.

Detengámonos en la contemplación de la estructura dual que vertebra el soneto. Tal disposición binaria resulta extraordinariamente frecuente, según decimos, en los cancioneros petrarquistas y, como ya hemos anotado, en estos «Sonetos pastoriles» de Quevedo<sup>77</sup>. Por lo que se refiere a la lírica hispánica, de corte italianista, el fenómeno figura en Garcilaso. Así, en el soneto XIV:

Como la tierna madre, qu'el doliente  
hijo le está con lágrimas pidiendo  
alguna cosa, de la cual comiendo  
sabe que ha de doblarse el mal que siente,  
y aquel piadoso amor no le consiente  
que considere el daño que, haciendo

<sup>76</sup> Esa dualidad podría analizarse de forma más minuciosa: existe en cada uno de los cuartetos, pues se enfrentan los dos primeros versos a los dos segundos, de la siguiente forma: primer cuarteto, vv. 1-2: poder de la llama; vv. 3-4: poder del ser humano, con un «pequeño soplo»; segundo cuarteto: vv. 5-6: poder del fuego poderoso; vv. 7-8: poder negativo y contraproducente del ser humano, con un «soplo».

<sup>77</sup> Véanse observaciones más precisas sobre la cuestión en Parada Juncal (2020-2021: 42-63).

lo que le pide<sup>78</sup>, hace, va corriendo  
y aplaca el llanto y dobla el accidente,  
así... (XIV, vv. 1-9)<sup>79</sup>

La geometría de Fernando de Herrera, extraordinariamente elaborada, se manifiesta una y otra vez en disposición binaria. Los ejemplos se podrían multiplicar. Señalamos unos pocos, tomados de *Algunas obras* (1582): en el soneto VII, los cuartetos cantan la rebelión contra la pasión; los tercetos, encabezados por un significativo *Mas*, muestran la derrota<sup>80</sup> (véase también el s. XXXIII, que se sirve de *pero*<sup>81</sup>). Es el ritmo binario que surge una y otra vez en el cancionero: rebelión contra el amor y sometimiento posterior<sup>82</sup>. En ese poemario de Herrera podemos encontrar algún ejemplo en el que el ritmo binario expresa una clara comparación: así, en el soneto XXI, los dos cuartetos marcan el tormento del gigante Mimante, que espira fuego y humo, en el infierno; los dos tercetos, expresan la pena del amador, exteriorizada en *suspiros i tristeza* (9). El v. 9 enlaza las dos partes con la partícula *assí*<sup>83</sup>.

Este gusto por la estructura dual en la *dispositio* debe ponerse en relación con una querencia general por formas binarias que impregna la poesía áurea, y que procede de la literatura latina, aunque se haya estudiado como practicado bajo el

<sup>78</sup> En Morros (1995: 30 y 305), a quien seguimos, figura *pide*, lectura de varios manuscritos; en Rivers (1972: 50), *piden*, de acuerdo con la *princeps* (1543).

<sup>79</sup> Vid. el comentario, de este soneto, de Egido (2019). Nótese el conector «así», que también aparecerá en Herrera y Quevedo (entre los autores citados en nuestro trabajo). Estudia los conectores en Quevedo, Parada Juncal (2023b).

<sup>80</sup> Vid. s. VII: «*Mas*, ¿qué vale mostrar estos despojos, / i la ufanía d'alcançar la palma / d'un vano atrevimiento sin provecho? / El rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerça en abrasar mi alma, dexando casi sin tocar el pecho» (vv. 12-14: PCOC, pág. 366).

<sup>81</sup> Vid. s. XXXIII: «*Pero* es flaca osadía, i con la muerte / luchando, abraço alegre el dulce engaño» (vv. 9-10: PCOC, pág. 391. Nótese el oxímoron *dulce engaño*).

<sup>82</sup> El s. XVII también es de ritmo binario: los cuartetos marcan los cambios estacionales de la naturaleza; los tercetos, iniciados por *Mas*, señalan la inmutabilidad de la pena amorosa (PCOC, pág. 374). Ese *Mas* es calco del *Ma* (v. 9) de Petrarca en el s. CCCX, «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena».

<sup>83</sup> PCOC, pág. 380.

magisterio de Petrarca<sup>84</sup>. Pero pensemos en Cicerón<sup>85</sup>, y, además, en los poetas modelicos para los europeos durante siglos, como Virgilio<sup>86</sup> y Horacio<sup>87</sup>. Enseguida anotaremos estas dualidades al hablar de la anáfora en el poema que comentamos<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Al hablar de la bimembración en Herrera, afirma Dámaso Alonso (1982: 151): «Tiene este poeta cierta inclinación a una como geminación conceptual de tradición petrarquista». El fenómeno es mucho más amplio (y habría que estudiarlo). Ese gusto por la bimembración figura incluso en el *Lazarillo de Tormes*, cuyo anónimo autor era buen lector de Cicerón (vid. Ramajo Caño, 2001: 356, nota 9). Como afirma Martínez Bogo (2009: 50): «la bimembración es un rasgo característico de la lengua del Barroco». Y García (2021: 364) habla de la «tendencia quevediana a la bimembración».

<sup>85</sup> Véanse, por ejemplo: «*Cupio, patres conscripti, me esse clementem, cupio in tantis rei publicae periculis me non dissolutum videri*» (*In Catilinam*, I, ii, 4. 'Deseo, padres del senado, ser clemente; deseo, en tantos peligros para la república, no parecer frívolo'); «*Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides?*» (*In Catilinam*, I, i, 1: '¿No te das cuenta de que se han descubierto tus planes, no ves que tu conjuración está siendo sofocada por el conocimiento de todos?'); «*Nihil agis, nihil adsequeris, neque tamen conari ac velle desistis*» (*In Catilinam*, I, vi, 15: 'Nada haces, nada consigues, y, sin embargo, no desistes de intentar y de querer'); «*Ego autem has partes lenitatis et misericordiae, quas me natura ipsa docuit, semper egi libenter, illam vero gravitatis severitatisque personam non appetivi, sed ab republica mihi impositam sustinuit, sicut hujus imperii dignitas in summo periculo civium postulabat*» (*Pro Murena* III, 6: 'Pero yo siempre desempeñé con gusto esta faceta de dulzura y misericordia a las que mi propia naturaleza me adocrinó, y, en cambio, no deseé aquel papel de seriedad y severidad, aunque lo desempeñé impuesto por la república, tal como exigía la dignidad de este poder supremo, en medio del extremo peligro de los ciudadanos').

<sup>86</sup> Probablemente, en Virgilio han tenido los poetas el más alto ejemplo de utilización de la bimembración. Es frecuentísima en la *Eneida*, hasta el punto de que, más que un recurso estilístico se presenta como un rasgo estructurador de estilo, de altísima recurrencia (fijémonos en los primeros versos): «*Arma virumque cano...*» (I, 1); «*Italiam... Laviniaque venit / litora...*» (I, 2-3); «... et terris jactatus et alto» (I, 3); «*vi Superum, saevae memorem Junonis ob iram*» (I, 4); «... dum conderet urbem / inferretque deos Latio...» (I, 5-6). Véanse solo algunos ejemplos más en otros lugares virgilianos: *Bucólicas*, II, 5: «*montibus et silvis*»; III, 56: «*nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos*»; VI, 68: «*floribus atque apio... ornatus*»; X, 48: «*perque niues ... perque horrida castra*». Y ese ritmo binario se apreciará en algunos versos de los pastores, de las mismas *Bucólicas*, que cantan: «*candidior cycnis, hederam formosior alba*» (VII, 38); «*horridior rusco, proiector uilior alga*» (VII, 42).

<sup>87</sup> Vid. Horacio, I, xxii, 1: «*Integer vitae scelerisque purus*» ('el de vida íntegra y de crímenes exento'), con quiasmo, relevante por estar colocado en el primer verso; «*Me doctarum hederarum praemia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus / Nympharumque leues cum Satyris chori / secernunt populo...*» (I, i, 29-32: 'A mí las hiedras, premio de frentes ilustres, con los altos dioses me colocan, y los coros gráciles de las ninfas, junto a los sátiros, del pueblo me alejan...').

<sup>88</sup> Es aspecto muy complejo, el de la bimembración, que aquí no podemos estudiar, sino solo aportar pocos ejemplos. En el campo de la poesía española, digamos que el *Libro de Job en tercetos* de fray Luis es un prodigio de belleza y de artificios retóricos, en el que el agustino vuela sin dejarse oprimir

Digamos ya que este soneto pastoril de Quevedo se llena de dualidades: «piramidal y sin sosiego» (v. 1); «en cadáver de luz<sup>89</sup>, en humo ciego» (v. 4: verso bimembre); «sonoro y animoso» (v. 5); «una ausencia y un olvido» (v. 11).

Por otro lado, y tornando ya al poema de Quevedo que nos ocupa, el soneto comienza en interrogación. En realidad, los dos cuartetos están constituidos por proposiciones interrogativas, frecuentes en los cuartetos de los sonetos quevedescos, según apunta Pozuelo Yvancos (s. f.: 192). Este comienzo, impetuoso, aún más por ser interrogativas negativas, en una especie de *in medias res* oratoria y lírica, nos hace pensar en algún modelo clásico. Pensemos en Cicerón, en su comienzo de la primera catilinaria: «Usque tandem, Catilina, abutere patientia nostra?» (I, i, 1)<sup>90</sup>. Pero pensemos, sobre todo, en Horacio. Gusta el poeta latino de abrir sus odas con interrogaciones. He aquí la lista: I, v («Quis multa gracilis... / sub antro?», 1-3); I, viii («Lydia, dic, per omnis»: toda ella en interrogaciones); I, ix («Vides ut alta stet

---

por la letra del original. Y se servirá de paralelismos, en dicolon: «*jamás* a la bondad Dios desampara; / *jamás* a la maldad hace dichosa» (VIII, 56-57: nótese la anáfora); «*hasta que* de loor te colme el pecho, / *hasta que* bañe en gozo boca y cara» (VIII, 59-60); «Es de corazón sabio; está dotado / de poderosa fuerza» (IX, 7-8); «Pondráseme delante, y mi rudeza / no le conocerá; subirá el vuelo, / y no le entenderé» (IX, 28-30); «Aborrezco el vivir, amo la muerte» (VII, 46: verdadero verso bimembre). Nos referimos siempre a la ed. de Quevedo, 1631. Herrera, tan influido por Garcilaso, ofrecerá abundantes muestras de bimetración. Anotaremos aquí unas pocas, con la promesa de recoger más en un próximo trabajo, extraídas de *Algunas obras*, 1582: «por este camino *estéril* i *ascondido*» (s. II, 2: PCOC, pág. 356); «*Crece* el camino, i *crece* mi cuidado» (s. II, 5: PCOC, pág. 357); «*perdí* mi libertad, *perdí* mi brío; / *cobré* un perpetuo mal, *cobré* un tormento» (s. III, 8: PCOC, pág. 357) — nótese el marcado paralelismo, con anáforas—; «*Belleza* y *claridad* antes no vista / dieron principio al mal de mi desseo, / *dura pena* i *afán* a un rudo pecho» (s. III, 9-11: PCOC, pág. 358); «*cubres d'oscura sombra* i *turbio velo*» (s. V, 3: PCOC, pág. 358) —el sujeto es «Órrido invierno», v. 1: se trata de una prosopopeya—; «*Temerario desseo*, *incauto pecho* (...) / al peligro m'entregan *fiero* i *grave*» (s. VI, 5 y 7: PCOC, pág. 359); «... tu diestra airada, / que contino me *aviva* i siempre *mata*!» (Elegía II, 50-51: PCOC, pág. 371. Nótese, además, la antítesis de *aviva-mata*); «Esta desnuda *playa*, esta *llanura* / d' *astas* i rotas *armas* mal sembrada» (s. IX, 1-2: PCOC, pág. 367).

<sup>89</sup> Se trata, como diría Horacio, de una *callida iunctura* (Horacio, *Arte poética*, 46-48), en oxímoron: *cadáver* sugiere oscuridad, frente a *luz*. Para otros ejemplos de este mismo sintagma en Quevedo, vid. Schwartz y Arellano (1998: 756).

<sup>90</sup> Cicerón avasalla a Catilina con una serie de interrogativas, que constituyen una *congeries*, una acumulación que deja sin aliento al adversario. Vid.: «*Quid* próxima, *quid* superiore nocte egeris, *ubi* fueris, *quos* convocaveris, *quid* consilii ceperis —quem nostrum ignorare arbitraris?» (*In Catilinam*, I, 1: '¿Quién piensas, de entre nosotros, que ignora *qué* en la próxima, *qué* en la anterior noche hiciste, *dónde* estuviste, a *quiénes* convocaste, *qué* decisión tomaste?').

niue candidum»); I, xii («Quem uirum aut heroa lyra uel acri»); I, xxiv («Quis desiderio sit pudor aut modus»); I, xxix («Icci, beatis nunc Arabum inuides»: toda la oda en interrogaciones); I, xxxi («Quid dedicatum poscit Apollinem»); II, xvii («Cur me querellis exanimas tuis»); III, vii («Quid fles, Asterie, quem tibi candidi»); III, xx («Non uides quanto moueas periclo»); III, xxv («Quo me, Bacche, rapis tui»); III, xxviii («Festo quid potius die»); y IV, xiv («Quae cura patrum quaeue Quiritum»)<sup>91</sup>.

La oda horaciana citada, I, xii, «Quem uirum aut heroa lyra uel acri», inspirará a fray Luis, poeta amado por Quevedo, su oda XIX, en comienzo interrogativo, «¿Qué santo o qué gloriosa / virtud...», verdadera «paráfrasis cristiana» (Ramajo Caño, 2012: 119). También la oda XVIII de fray Luis se abre en interrogativa: «¿Y dejas, Pastor santo».

Aunque, en un intento de completar el sustrato en el que nuestro poeta puede haberse inspirado, acaso convenga no olvidar un posible influjo bíblico. En el *Heráclito cristiano*, Quevedo iniciará así su salmo III, sobre el cual volveremos posteriormente: «¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo, / sordo estarás a los suspiros míos?». No es descartable aquí, además de la inspiración de la celeberrima frase ciceroniana citada, la de algunos salmos, como el 12: «Usquequo, Domine, obliuisceris me in finem» («¿Hasta cuándo, Señor, me tendrás por completo olvidado?»)<sup>92</sup>.

### 2. 3. LA ELOCUTIO: ANÁFORA Y POLÍPTOTON

En lo referente a la *elocutio*, nos fijaremos en la eficacia de la anáfora, reforzada por insertarse en proposiciones interrogativas negativas, en su poder en la intensificación de la *meditatio*, del importante componente gnómico que cimienta el soneto (sobre esta cuestión haremos alguna puntualización posteriormente). No dejaremos de anotar el gusto por la paradoja presente en los dos últimos versos<sup>93</sup>. Y, por fin, nos detendremos en la importante función de la políptoton.

2.3.1. En este apartado pretendemos insertar la anáfora quevedesca del soneto en una diacronía de la utilización de tal técnica en la tradición clásica y áurea.

<sup>91</sup> La apertura en interrogación casa bien con la arenga militar que constituye el famoso poema de Calino (s VII a. C.): «¿Hasta cuándo estaréis recostados? Jóvenes, ¿cuándo / tendréis un pecho valiente?» (vv. 1-2: trad. de Ferraté, 1968: 43).

<sup>92</sup> Vid. más detalles en Ramajo Caño (2022b: 59-60).

<sup>93</sup> Vid., para esta y otras paradojas en Quevedo, Tobar Quintanar (2022: 432).

La anáfora resulta extraordinariamente eficaz en textos oratorios. Cicerón nos proporciona abundantes ejemplos (algunos ya hemos apuntado). Veremos solamente unos pocos. El procedimiento resulta brillantísimo en la *oratio* contra Catilina. En la primera catilinaria, ciertamente, el gran orador consigue que Catilina quede encerrado en su retórica y, por tanto, derrotado. Cicerón comienza, ya lo hemos apuntado, en lo que podríamos llamar, aunque no con el sentido que tiene en los textos narrativos, *in medias res*, sin exordio, lo que provoca el pasmo en su oponente, en todos los oyentes y en todos los lectores. Y las anáforas se acumulan enseguida:

«*Nihilne* te nocturnum praesidium Palatii, *nihil* urbis vigiliae, *nihil* timor populi, *nihil* concursus bonorum omnium, *nihil* hic munitissimus habendi senatus locus, *nihil* horum ora voltusque moverunt?» (Cicerón, *In Catilinam*, I, i, 1: ‘¿No te ha hecho mella *ninguna* la guardia nocturna del Palatino, *ninguna* las rondas de la ciudad, *ninguna* el temor del pueblo, *ninguna* la afluencia de todos los hombres de bien, *ninguna* este muy protegido lugar para celebrar el senado, *ninguna* las miradas y caras de estas personas?’)<sup>94</sup>.

La anáfora, insistimos, resulta muy adecuada para el discurso oral, o que finge ser oral. El poema se construye, con frecuencia, como una *oratio* (es el caso del soneto que nos interesa), dirigida a un ser presente o ausente. El matiz de la anáfora variará según los casos. Transcribiremos unos versos de Horacio particularmente significativos, pues en ellos se repite *cur* hasta ocho veces<sup>95</sup>. Se trata de una imprecación de apasionado reproche del poeta a Lidia, y toda llena de interrogaciones:

<sup>94</sup> Cicerón aplasta retóricamente a Verres, el nefasto personaje que había expoliado a los sicilianos (año 70 a. C.): «... *nihil* in aedibus cuiusquam, *ne* in hospitis *quidem*, *nihil* in locis communibus, *ne* in fanis *quidem*, *nihil* apud Siculum, *nihil* apud civem Romanum, denique *nihil* istum, quod ad oculos animumque acciderit, *neque* privati *neque* *publici*, *neque* profani *neque* sacri, tota in Sicilia reliquisse» (Cicerón, *De signis*, 2): ‘...que no dejó en toda Sicilia *nada* en las casas de cualquier persona, ni siquiera en las de sus huéspedes, *nada* en los lugares públicos, ni siquiera en los templos, *nada* en casa del ciudadano siciliano, *nada* en el romano; en una palabra, no dejó *nada* de lo que se pusiera delante de sus ojos y de su capricho’. Nótese, además, cómo se incrustan unas anáforas dentro de otras, en el caso de los «ne... quidem» y «neque...neque».

<sup>95</sup> Véase la anáfora como cauce expresivo de la sensualidad horaciana: «*Urit* me Glycerae nitor / splendentis Pario marmore purius; / *urit* grata proteruitas / et uoltus nimium lubricus aspici» (I, xix, 5-8): ‘*Me abrasa* el brillo de Glícera, que deslumbra con más intensidad que el mármol de Paros; *me abrasa* su desenvoltura grata y su rostro en extremo seductor cuando se le mira’. Ejemplos de anáforas en Horacio recogeremos posteriormente al tratar de esta figura como expresión de una actitud meditativa.

Lydia, dic, per omnis  
 te deos oro, Sybarin *cur* properes amando  
 perdere, *cur* apricum  
 oderit Campum, patiens pulueris atque solis,  
*cur* neque militaris  
 inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis  
 temperet ora frenis.  
*Cur* timet flauum Tiberim tangere? *Cur* oliuum  
 sanguine uiperino  
 cautius uitat...? (I, viii, 1-10: 'Lidia, dime, te lo pido por todos los dioses, por qué te esfuerzas, con tu amor, en perder a Síbaris, por qué él odia el abrigado Campo, él que soportaba el polvo y el sol, por qué no monta a caballo entre sus camaradas militares ni sosiega los corceles galos con puntiagudos frenos, cual dientes de lobo. ¿Por qué tiene miedo de tocar el rubio Tíber? ¿Por qué evita el aceite de oliva con más cautela que la sangre de la víbora...?')<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Y, enseguida, el poeta añade otra anáfora, para intensificar el tono: «...neque iam liuida gestat armis / brachia, saepe disco / saepe trans finem iaculo nobilis expedito?» (vv. 10-12: '... y ya no se muestran amoratados sus brazos por las armas, él que se distinguía con frecuencia por el disco, con frecuencia por la jabalina, lanzados más allá de la señal final'). Para usos de la anáfora en Horacio, vid. Bermúdez Ramiro (1991: 50-53). Diálogos apasionados, reales o fingidos, se encauzan bien en el molde de la anáfora. Así, Ovidio nos proporcionará ejemplos abundantes. Filis se siente desesperada porque no regresa su amado Demofonte, y se engaña a sí misma: «Saepe fui mendax pro te mihi, saepe putauit / alba procellosos uela referre notos» (*Heroidas*, II, 11-12): 'A menudo me engañé en tu favor; a menudo pensé que notos tormentosos arrastraban tus velas blancas'. Y Filis amenaza, al final de su carta, con suicidarse: «Saepe uenenorum sitis est mihi; saepe cruenta / traiectam gladio morte perire iuuat» (*Heroidas*, II, 139-140): 'A menudo tengo sed de venenos; a menudo me apetece morir, con muerte sangrienta, traspasada por una espada'. Insistimos, la anáfora marca diferentes matices expresivos. Significativo es el siguiente ejemplo: los compañeros de Eneas exultan ante la visión de Italia, y brota la anáfora: «...videmus / Italiam. Italiam primus conclamat Achates, / Italiam laeto socii clamore salutant» (*Eneida*, III, 522-524): '...vemos a Italia, Italia, grita, el primero, Acates; Italia, saludan, con alegre griterío, los compañeros'. La maestría de Virgilio que, en *Bucólicas*, III, 56-57, alza, con la anáfora, el gozo por la dicha primaveral, lo traduce de forma inigualable fray Luis de León: «...que agora el tiempo nos convida, / que viste de verdura y flor el prado. / Agora el bosque cobra la perdida / hoja, y agora el año es más hermoso, / y agora inspira el cielo gozo y vida» (III, 74-77: ed. de Quevedo, 1631).

La anáfora puede intensificar, sin duda, la intensidad emocional, aunque los contextos pueden ser bien diferentes, según hemos anotado. Encontramos un buen ejemplo en el propio Quevedo, ya citado anteriormente, en que la anáfora, insertada en una plegaria, en la que no falta el tono meditativo, expresa un fuerte aroma ciceroniano:

¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo,  
sordo estarás a los suspiros míos?  
¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos,  
a tu mar llegarán desde este yermo?  
¿Cuándo amanecerá tu hermoso día  
la escuridad que el alma me anochece? (*Heráclito cristiano*, salmo III, 1-6)<sup>97</sup>

Son estas anáforas de punción reflexiva las que más nos interesan en nuestro estudio, pues de este cariz es la que vertebra buena parte del soneto comentado. Algún ejemplo quevedesco anotamos aquí de tal recurso, para contextualizar este soneto pastoril objeto de nuestro trabajo. Así, anáfora también potenciadora de la meditación es la que se encuentra en otro salmo, el IX del *Heráclito cristiano*, que sigue la senda de los poemas en los que se rememora la pasada vida, como en el soneto I de Garcilaso. Véanse los versos de Quevedo:

*Cuando* me vuelvo atrás a ver los años  
que han nevado la edad florida mía;  
*cuando* miro las redes, los engaños  
donde me vi algún día...<sup>98</sup>.

Ese tono meditativo late, en efecto, en textos de tono filosófico, como en el siguiente soneto de Quevedo, rico en anáforas:

<sup>97</sup> *Obras completas*, pág. 21.

<sup>98</sup> *Obras completas*, pág. 24. Vid. Garcilaso: «*Cuando* me paro a contemplar mi 'stado (...); / *mas cuando* del camino 'stó olvidado...» (vv. 1 y 5: Rivers, 1972: 37).

*ocio* tienen los golfos más severos;  
*ocio* goza el bajel, *ocio* el piloto.  
*Cesa* de la borrasca la milicia:  
 nunca *cesa* el despojo ni la usura,  
 ni sabe estar *ociosa* su codicia. (vv. 7-11)<sup>99</sup>

También de sustancia reflexiva, y en este caso en alto grado, es la anáfora de nuestro soneto. El poeta, convertido en *magister*, exhorta a Alexi, el *puer*, a superar la pasión en sus comienzos. Insistimos en que el soneto presenta una *oratio*. Ese tono meditativo encuentra apoyo en la tradición clásica. En cada caso sería menester realizar apuntes que aquí nos es imposible introducir. Preciso es señalar que los matices semánticos pueden mezclarse y la separación no resulta fácil. Nos limitaremos aquí a transcribir algunos ejemplos, en los que domina particularmente el carácter reflexivo. Retrocedemos hasta la tradición clásica.

Nereo contempla, en profecía, los desastres de la guerra que propiciará el amor adúltero entre Paris y Helena: «Heu, heu, *quantus* equis, *quantus* adest uiris / sudor! *Quanta* moues funera Dardanae / genti!...» (Horacio, I, xv, 9-11): ‘¡Ay, ay!, ¡cuánto sudor en los caballos!, ¡cuánto en los varones!, ¡cuántas muertes acarreas a la nación dárdana!’ Nótese la políptoton, que ensancha la anáfora, al relacionar la misma palabra, pero en distinta forma (masculino-femenino; singular-plural)<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> *Obras completas*, pág. 60. Los versos copiados muestran el ritmo en bimetración en 7-8, y en 9-10. Por otro lado, el poeta se sirve de la *derivatio*: *ocio-ociosa*. Acaso el influjo de la poesía de cancionero se vislumbra en estos versos. No falta la anáfora en Séneca, tan leído por Quevedo. Quiere el filósofo proscribir el miedo, para conseguir la felicidad: «*Nulla* autem causa vitae est, *nullus* miseriarum modus, si timetur quantum potest» (*Epístolas a Lucilio*, II, xiii, 12: ‘Ningún motivo hay para vivir, ningún límite para las desgracias, si se teme de manera ilimitada’). Vid. Beltrán Serra (2005: 18-19). Nótese, además, la políptoton, *nulla-nullus* (entendemos nosotros que pueden combinarse, a un tiempo, las dos figuras).

<sup>100</sup> Bien imitó la *elocutio* horaciana nuestro fray Luis: «¡Ay, cuánto de fatiga, / ay, cuánto de sudor está presente...» (VII, 66-67). Vid. Ramajo Caño (2012: 49), por quien citamos siempre, donde se encontrará también la imitación de Medrano. Ese mismo tono meditativo se contemplará en una anáfora posterior, en la misma oda horaciana: «*Nequicquam* Veneris praesidio ferox / pectus caesariem...; / *nequicquam* thalamo grauis / hastas... / uitabis...» (vv. 13-18): ‘En vano, seguro con la protección de Venus, peinarás tu cabellera...; en vano, en el lecho, evitarás las pesadas lanzas’. Tono meditativo figura también en los siguientes versos de Horacio. El poeta amonesta a Delio a que muestre templanza de espíritu, para saber gozar de los días. La vida es demasiado breve para no

La anáfora de matiz meditativo se aprecia bien en el tópico del *Ubi sunt?*, esencialmente anafórico. Repárese en los famosos versos de Jorjue Manrique:

¿Qué se hizo el rey don Juan?  
Los infantes de Aragón,  
¿qué se hizieron?  
¿Qué fue de tanto galán? (...). (Jorge Manrique)<sup>101</sup>

En Garcilaso, la anáfora no solo supone meditación sino también *lamentatio*:

¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma doquier que ellos se volvían?  
¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos le ofrecían? (Égloga I, 267-272)<sup>102</sup>

Insistamos todavía en el lugar en que figura la anáfora en el soneto de Quevedo objeto de nuestro comentario: en el comienzo de cada cuarteto. Y es que la anáfora puede situarse en lugares específicos del texto, con carácter particularmente relevante. Así, en los sonetos, cada cuarteto puede abrirse con un elemento anafórico, como en el caso que nos ocupa: «¿No ves...? / ¿No ves...?»<sup>103</sup>. La anáfora se

---

vivirla sabiamente: todo es fugaz: «*Cedes coemptis saltibus et domo / uillaque, flauus quam Tiberis lauit, / cedes, et exstructis in altum / diuitiis potietur heres*» (II, iii, 17-20): ‘*Te quedarás sin los sotos que adquiriste, sin la casa, sin la villa que lava el rubio Tíber; te quedarás sin ello; y un heredero se apoderará de las riquezas amasadas hasta lo alto*’.

<sup>101</sup> Ed. de Beltrán (1991: 102-103). Para el uso tópico de la anáfora interrogativa en este tópico, a lo largo de la tradición, vid. Morreale (1975: 491, 497-499).

<sup>102</sup> Rivers (1972: 129). Vid. Morreale (1975: 481-482), para estos versos y su modelo petrarquista; y vid., en particular, Merino Jerez (2011). Existe también una anáfora ordenadora, a veces con valor déictico. Véase la pintura del campamento griego que Eneas realiza: «*Hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles: / classibus hic locus, hic acie certare solebant*» (*Eneida*, II, 29-30): ‘*Aquí estaba la tropa de los dólopes; aquí acampaba el cruel Aquiles; aquí había lugar para la escuadra; aquí se solían trabar los combates*’. Insistimos en que la anáfora ofrece matices expresivos particulares en cada texto, sobre los que pueden trazarse brillantes y arriesgados análisis estilísticos: vid. D. Alonso (1971: 100-101), para una anáfora en las estrofas 8 y 9 de la égloga III de Garcilaso.

<sup>103</sup> Para el uso de esta anáfora de *No ves... No ves*, o *Ves... Ves...*, con la que se formula la *evidentia*, en la poesía de Quevedo, vid. Fernández Mosquera (2002: 99-100), y Pérez-Abadín (2007: 85). En *No ves...*, Navarro Durán (2007: 414-416) encuentra eco de fray Luis de León, «¿No ves cuando

ofrece en negación, lo que supone un «refuerzo afectivo», según Fernández Mosquera (2002: 99). Sin negar esta observación, nosotros añadiríamos que, en el caso del presente soneto, Quevedo cambia el seco imperativo ovidiano, «obsta», por la citada fórmula interrogativa, para impregnar de didactismo al soneto: deícticamente, el *magister* acompaña al alumno en la visión que le conducirá al conocimiento.

Apuntaremos aquí algún ejemplo de nuestra tradición áurea, en el que figura la anáfora realizada en lugar protagonista. Reparemos en Garcilaso: «*En tanto* que de rosa y d'azucena... / *Y en tanto* que'l cabello, que'n la vena...» (s. XXIII, vv. 1 y 5)<sup>104</sup>.

Para la anáfora en Góngora, resulta verdaderamente espectacular el soneto que a Córdoba dedica, con sus «¡oh!». El poeta sitúa el elemento anafórico en el comienzo de los versos 1, 3, 5 y 7, versos impares. Pero, además, al elaborar dos versos bimembres, en 1 y 5, comienzo de los cuartetos respectivos, introduce, en la segunda parte del bimembre, otro ¡oh!: «oh torres coronadas» (v. 1); «oh sierras levantadas»:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía  
de arenas nobles, ya no que no doradas!  
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas! (1-8)<sup>105</sup>

acontece...» (oda X, 36). En realidad, nos parece que tanto fray Luis como Quevedo remiten a Horacio, «*Vides ut alta...*» (I, ix, 1), ya citado varias veces, o, al mismo Horacio, «*Non... non... respicis?*» (I, xv, 21-22).

<sup>104</sup> Rivers (1972: 59). Para *en tanto que*, vid. «... nec dulcis amores / sperne, puer, neque tu choreas, / donec virenti canities abest / morosa» (Horacio, I, ix, 15-18): '...no desprecies, joven, los amores dulces, ni las danzas, en tanto que, en tus verdes años, está ausente la morosa canicie'.

<sup>105</sup> *Sonetos completos*, pág. 55, y *Sonetos*, pág. 456. La misma anáfora aparece en otro soneto de Góngora: «*Oh* niebla del estado más sereno, / furia infernal, serpiente mal nacida!; / ¡oh ponzoñosa víbora, escondida / de verde prado en oloroso seno!; / ¡oh entre el néctar de Amor mortal veneno / que en vaso de cristal quitas la vida!; / ¡oh espada sobre mí de un pelo asida, / de la amorosa espuela duro freno!; / ¡oh celo, del favor verdugo eterno!» (vv. 1-9: *Sonetos completos*, pág. 128, y *Sonetos*, pág. 328). Nótese, de nuevo, el ritmo impar del elemento anafórico: 1, 3, 5, 7 y 9. Véase también el

Quevedo se siente acompañado por numerosos textos que le motivan en la elaboración de una cuidada lengua literaria<sup>106</sup>.

2.3.2. Tras la anáfora, dejemos aquí algunas notas sobre la función de la políptoton en los textos literarios y, particularmente, en el poema de nuestra atención<sup>107</sup>. En el v. 13, «vence con lo que pudo ser *vencido*», figura una compleja políptoton, por cuanto las dos palabras, *vence-vencido* se colocan en principio y fin de verso<sup>108</sup>, de forma que podría hablarse de una políptoton en epanadiplosis<sup>109</sup>. Las

---

caso famoso de Góngora: «Mientras por competir con tu cabello»: *Mientras* (1)-*mientras* (3) -*mientras* (5) -*mientras* (7). Para alguna nota sobre la anáfora, y su disposición, en Petrarca, con influjo en Góngora, vid. D. Alonso (1982: 197-199). Vid. un ejemplo de Juan de Arguijo, con anáfora en comienzo de cada cuarteto: «*Aunque* en soberbias ondas se revuelva / el mar.... (...); / *aunque* la ciega confusión...» (vv. 1 y 5, *Obra poética*, LXVI, pág. 182). La anáfora puede situarse en otros lugares relevantes. Fray Luis de León cierra la oda II, con anáfora en tricolon: «Dichosos *los que* baña / el Miño, *los que* el mar monstruoso cierra, / (...) *los que* desprecia de Eume la alta sierra» (II, 36-40).

<sup>106</sup> Como cierre de este apartado, señalemos el poderoso valor cómico de la anáfora en el famoso soneto «Érase un hombre a una nariz pegado» (vid. Arellano, 1998).

<sup>107</sup> Damos por buena aquí la definición que de este término proporciona Lázaro Carreter (1973: 326-327): «Figura retórica que consiste en repetir un nombre o un pronombre en diversos casos o formas, o un verbo en distintos tiempos». Vid. también Mortara Garavelli (1991: 239-2419).

<sup>108</sup> Esa colocación de la misma palabra o de diferente palabra, aunque relacionada con la primera, en principio y fin de verso supone una forma de subrayarlas. Vid., para relaciones entre la primera palabra de un verso y la última: *Bucólicas*, II, 1: el primer verso queda rodeado por *Formosum... Alexin*, en concordancia de adjetivo con el nombre propio correspondiente; *Bucólicas*, III, 22. *quem... caprum* (III, 22), ‘el macho cabrío que...’: principio y fin de verso para el pronombre y su antecedente; V, 52: «*Daphnin* ad astra feremus: amauit nos quoque *Daphnis*» (‘Subiremos a Dafnis hasta los astros; también a nosotros nos amó Dafnis’); VII, 4: «*ambo* florentes aetatibus, Arcades *ambo*» (‘ambos, florecientes en su edad; arcades, ambos’): se refiere a dos pastores. Fray Luis, en su traducción de las *Bucólicas*, sabe imitar esta colocación de palabras: «...si el blanco cierzo sopla y brama, / *curamos* dél lo mismo que se *cura* / de no robar el río su ribera» (ed. de Quevedo, 1631, VII, págs. 93-95). La maestría virgiliana se comprueba incluso en la repetición de una misma palabra, *Alexin*, en el final del primer verso y en el último (v. 73) de la *Bucólica* II. Es procedimiento general en el Siglo de Oro, gustoso de virtuosismo formal. Véase el caso de Herrera, que marca el contraste entre su esfuerzo, sin desánimo, y la derrota constante, como nuevo Sísifo: «*Crece* el temor, i en la porfia *creasco*» (*Algunas obras*, 1582, s. XXVI, 12: PCOC, pág. 383). Véase el caso de Góngora: «*Cogió* sus lazos de oro, y al *cogellos*» (Góngora, s. 89, v. 5: *Sonetos completos*, pág. 154, y *Sonetos*, pág. 848).

<sup>109</sup> Vid. Lázaro Carreter (1973: 163): «Figura retórica que consiste en comenzar y en acabar una frase o miembro de frase con la misma palabra». Existe ya alguna bibliografía en la que se recoge el uso, bastante abundante, de la políptoton en poemas varios de Quevedo. Vid., por ejemplo, Llamas (2014):

figuras retóricas pueden ser solidarias entre sí: se complementan en su esfuerzo por ahormar la función poética.

La políptoton produce una mayor trabazón en el discurso; es hermana de la anáfora. En este apartado daremos unas pinceladas de esta figura en varios textos de la tradición clásica e hispana. Cicerón, por ejemplo, comunica a los ciudadanos romanos que Catilina ha salido de Roma, y ello resulta excelente, pues era él quien maquinaba asechanzas contra la ciudad dentro de la ciudad: «Nulla iam pernicies a monstro illo atque prodigio *moenibus* ipsis intra *moenia* comparabitur» (*In Catilinam*, II, i, I): ‘Ninguna destrucción se tramará ya por aquel monstruo y por aquel fenómeno contra las mismas *murallas* dentro de las *murallas*’<sup>110</sup>.

---

292-294, 296, 300, 304), Parada Juncal (2021: 152, 160-161, 163-164). Vid. la observación de Rico y Azaustre (2020: 88), sobre un particular uso de la políptoton en Quevedo. Vid. Roig (1988: 97), para establecer alguna cronología sobre el uso de esta figura en Quevedo.

<sup>110</sup> La políptoton forma redes semánticas. Vid. otros ejemplos de Cicerón: «De re publica nihil habeo ad te scribere, nisi summum odium *omnium* hominum in eos qui tenent *omnia*» (*Ad Atticum*, II, 22, 6: ‘Nada tengo que escribirte sobre la república, sino el odio máximo de *todas* las personas hacia los que acaparan *todo*’: se refiere a los triunviros, César, Pompeyo y Craso: año 59 a. C.); «Erat apud Heium sacrarium magna cum dignitate (...), in quo signa pulcherrima quattuor *summo* artificio, *summa* nobilitate...» (Cicerón, *De signis*, 4: ‘Había en casa de Heyo una capilla de gran dignidad, en la que figuraban cuatro estatuas bellísimas, de *extraordinario* artificio, de *extraordinaria* nobleza...’). En el *Pro Q. Ligario*, el gran orador pretende congraciarse con el dictador Julio César, y quiere marcar la afinidad que con él le une, gracias a que fue el mismo general quien quiso retomar la amistad con Cicerón: «... qui [Caesar] ad me ex Aegypto litteras misit, ut *essem* idem, qui *fuissem*; qui, cum ipse imperator in toto imperio populi Romani unus *esset*, *esse* me alterum passus est» (III, 7: ‘...el cual me envió una carta de Egipto, para que yo *fuese* el que *había sido*; el cual, *siendo* el jefe supremo en todo el dominio del pueblo romano, permitió que yo *fuese* su segundo’). Unión de naciones y reyes se percibe en el siguiente texto: «*Nulla* enim est natio quam pertimescamus, *nullus* rex qui bellum populo Romano facere possit» (*Catilinarias*, II, v, 11: ‘No hay nación alguna a la que tengamos miedo; no hay rey *alguno* que pueda plantear guerra al pueblo romano’). La relación que se consigue con la políptoton, en ocasiones, es de contraste: «...iam tecum loquar, non ut odio permotus esse videar, quo *debeo*, sed ut misericordia, quae tibi nulla *debetur*» (*Catilinarias*, I, vii, 16: ‘...hablaré contigo, no de forma que parezca que me mueve el odio, según *debo*, sino la misericordia, que ninguna a ti se te *debe*’). Para el uso de la políptoton en el *Pro Milone*, vid. Fedeli (1999: 100, 102, 105 y 107). El fenómeno es general en la literatura latina. Vid. todavía Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXI, x: «Aluistis ergo hoc incendium, quo nunc ardetis. Saguntum vestri *circumsedent* exercitus, unde arcentur foedere; mox Carthaginem *circumsedebunt* Romanae legiones» (‘Habéis encendido este incendio, en el que ahora ardéis. Vuestros ejércitos *asedian* a Sagunto, de donde son rechazados por un tratado; muy pronto las legiones romanas *asediarán* a Cartago’: palabras de Hannón, jefe de la oposición contra Aníbal).

Como sucede con otras figuras, en cada contexto ha de precisarse el matiz expresivo que la políptoton otorga. Su valor de honda relación casa bien en su uso en reiteraciones de comparativos y superlativo. Cicerón, por ejemplo, dirá a Terencia, su mujer: «Ego autem... *miserior* sum quam tu, quae est *miserrima*» (*Ad familiares*, XIV, 3, 1): ‘Pero yo... soy más desgraciado que tú, que eres desgraciadísima’<sup>111</sup>.

Quevedo, en el soneto comentado, se sirve de la políptoton en un poema de carácter gnómico. Y antecedentes encuentra en la tradición clásica. En la literatura latina brotan ejemplos de tal figura en textos de carácter sapiencial. Ovidio reflejará la angustia de la amada abandonada, en *Heroidas*, II, 7: «Tempora si *numeres* (bene quae *numeramus* amantes)»: ‘Si cuentas los tiempos —bien los contamos los amantes—’<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Vid. Salustio, *Bellum Iugurthinum*, XCV, 3: «...*cupidus* voluptatum, sed gloriae *cupidor*» (se refiere Salustio a Sila: ‘ávido de placeres, pero más ávido de gloria’). Vid. Horacio, I, xxiv (9-10): «Multis ille bonis *flebilis* occidit, / nulli *flebilior* quam tibi, Vergili»: ‘Murió él, para muchos buenos digno de lágrimas, pero para nadie tan digno como para ti’. El laconismo que ofrece la políptoton casa bien en contextos solemnes como el del epitafio. Así concluye el de Dafnis, en *Bucólicas*, V, 44: «*Formosi* pecoris custos, *formosior* ipse»: ‘guardián de un hermoso rebaño, y más hermoso él mismo’. Virgilio es, en efecto, maestro en el uso de esta figura. Solo aportaremos algunos de los muchos ejemplos que en él se encuentran. Vid. *Bucólicas*, I, 7-10: «...erit *ille* mihi semper deus, *illius* aram / saepe tener (...) imbuet agnus, / *ille* meas errare boues (...) / permisit» (se refiere a Octavio): ‘*aquel* siempre será para mí un dios; el altar *de aquel* con frecuencia un tierno cordero empapará de sangre; *aquel* permitió que mis bueyes vagaran errantes’. Vid. *Buc.*, II, 33: «Pan curat *ovis ouiumque* magistros» (‘Pan cuida *las ovejas* y *de las ovejas* a los guías’); *Buc.*, III, 60-61: «Ab *Ioue* principium Musae; *Iouis* omnia plena; / *ille* colit terras, *illi* mea carmina curae»: ‘De *Jove* procede mi musa; todo está lleno de *Jove*; *él* cuida mis tierras; *él* se preocupa por mis cantos’. Merece la pena reparar en la eficaz políptoton de *Geórgicas*, IV, 6: «In *tenui* labor; at *tenuis* non gloria...», ‘la obra versa sobre tema *humilde*, pero no es *humilde* su gloria’. Vid. *Eneida*, VII, 656-657: «... satus Hercule *pulchro* / *pulcher* Aventinus...»: ‘el *hermoso* Aventino, hijo del *hermoso* Hércules’; *Eneida*, X, 429: «*Sternitur* Arcadiae proles, *sternuntur* Etrusci»: ‘queda *derribada* la hueste de los arcadios, *derribados* quedan los etruscos’. Para la políptoton en Virgilio, vid. Willis (1996: 189-268).

<sup>112</sup> Ovidio se sirve con frecuencia de la políptoton. Vid. algunos ejemplos tomados de las *Heroidas*: «Munera multa *dedi*, multa *datura* fui» (II, 110): ‘Muchos regalos te *di*; muchos más estaba dispuesta a *darte*’; «Oscula aperta *dabas*, oscula aperta *dabis*» (IV, 144. Palabras de Fedra a Hipólito: ‘*Dabas* besos, sin guardarte; sin guardarte, *darás* besos’); «*Certa* fui, *certi* siquid haberet amor» (IV, 152: ‘Estuve segura, si es que el amor alguna seguridad tiene’); «*Morsque* minus poenae quam mora *mortis* habet» (X, 82. Palabras de Ariadna a Teseo: ‘*La muerte* es menos penosa que la espera *de la muerte*’); «Ut *rediit* animus, pariter *rediere* dolores» (XIII, 29. Palabras de Laodamia: ‘Cuando *volví* el conocimiento, al tiempo *volvieron* los dolores’); «Scilicet ipsa *geram* saturatas murice uestes, /

Séneca gustará de esta figura. Exhortará a la moderación en los cuidados al cuerpo: «multis enim *serviet* qui corpori *servit*, qui pro illo nimium timet, qui ad illud omnia refert» (*Epístolas a Lucilio*, II, xix, 1): ‘A muchas cosas servirá quien al cuerpo sirve, quien teme por él en exceso, quien en él todo lo cifra’<sup>113</sup>.

En la poesía española, Garcilaso cultiva con fuerza la políptoton, probablemente como eco del virtuosismo de la lírica cancioneril<sup>114</sup>. El primero de sus sonetos, con su aire de prólogo meditativo, se llena de repeticiones:

sé que me *acabo*, y más he yo sentido  
ver *acabar* conmigo mi cuidado.  
Yo *acabaré*, que me entregué sin arte  
a quien sabrá perderme y *acabarme*  
si *quisiere*, y aún sabrá *querello*:  
que, pues mi voluntad puede matarme,  
la *suya*, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino *hacello*? (I, 7-14)<sup>115</sup>

---

bella sub Iliacis moenibus ille *gerat*?» (XIII, 37-38: ‘¿Que *lleve* yo vestidos teñidos de púrpura, y que él *lleve* la guerra al pie de las troyanas murallas?’); «Si *cadere* Argolico fas est sub milite Troiam, / te quoque non ullum uulnus habente *cadat*!» (XIII, 71-72: ‘Si está permitido que Troya *caiga* a manos de argólico soldado, que *caiga*, pero sin que tú sufras herida alguna’); «Sed cum Troia *subit*, *subeunt* uentique fretumque, / spes bona sollicito uicta timore cadit» (XIII, 121-122: ‘Pero cuando Troya me *viene* a la mente, me *vienen* los vientos y el piélago, y la firme esperanza se desvanece derrotada por angustioso pavor’). La políptoton resulta figura apropiadísima para expresar el dominio de la técnica literaria. Véase un ejemplo más de Ovidio: *Tristia*, I, iii, 82: «Te *sequar* et *coniunx exulis exul* ero» (‘Te seguiré y seré esposa *exiliada* de un *exiliado*’).

<sup>113</sup> Vid. también: «...non peregrinatis sed erratis et ageris ac *locum ex loco* mutas, cum illud quod quaeritis, bene vivere, omni loco positum sit» (*Epístolas a Lucilio*, II, xviii, 5): ‘Tú no vas de viaje, sino que vas, arrastrado, sin rumbo, y cambias un lugar por otro, siendo así que aquello que buscas, el buen vivir, se encuentra en cualquier parte’.

<sup>114</sup> Para la políptoton en la poesía cancioneril, vid. Lapesa (1985: 26-28) y Salinas Espinosa (1995: 299, 301-302); y, para su presencia abundante en la poesía de Diego de San Pedro, vid. Ginés Ramiro (2016: núm. 5).

<sup>115</sup> Rivers (1972: 37). Tal políptoton lo anota y lo alaba Fernando de Herrera, *Anotaciones*, pág. 283. La políptoton expresa el «laberinto mental» donde se pierde el poeta (Snell, 1973: 180). Vid. un análisis detenido de este recurso, en este soneto, en Martínez Mata (2015). Los ejemplos de políptoton en Garcilaso son muy numerosos. Veamos algún caso más. La amada, omnipresente en la mente del poeta, es la creadora de su poesía. Es una divinidad que el poeta no puede comprender en toda su complejidad, que lo desborda, pues —dice— «de tanto bien lo que no entiendo creo, / tomando ya

El virtuosismo de la poesía cancioneril, ciertamente, se deslizará entre los versos italianistas y penetrará en los textos barrocos. El sustrato clásico hacía convergentes los modelos del XV y la imparable corriente de gusto italianizante que entró en España de la mano de Garcilaso y Boscán<sup>116</sup>. Quevedo disponía de una rica tradición que le regalaba técnicas y tópicos para expresar vivencias y pensamientos.

En nuestra lírica áurea se podrían encontrar ejemplos varios en los que la políptoton surge en lugares destacados del poema o del verso. Pongamos solo un ejemplo de Fernando de Herrera:

*Lloré i canté d'Amor la saña ardiente,  
i lloro i canto ya l'ardiente saña (...)*

---

la fe por presupuesto» (Garcilaso, s. V, 7-8: Rivers, 1972: 41). La políptoton y la anáfora, confabulados, marcan la prisión amorosa: «En esto *estoy* y *estaré* siempre puesto (...). / *por vos* nació, *por vos* tengo la vida, / *por vos* he de *morir*, y *por vos* *muelo*» (s. V, vv. 5 y 13-14: Rivers, 1972: 41). Vid. s. X: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas! (...) / Pues en una hora junto me *llevastes* / todo el bien que por término me distes, / *llevame* junto el mal que me dejastes» (s. X, 1 y 9-11: Rivers, 1972: 46). Abunda la políptoton en el s. XIX de Garcilaso (con la figura de la derivación: relación entre palabras de la misma familia léxica): «Julio, después que me *partí* llorando / de quien jamás mi pensamiento *parte* / y dejé de mi alma aquella *parte* / que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando, / de mi bien a mí mismo voy tomando / estrecha cuenta, y siento de tal arte / faltarme todo'l bien que temo en *parte* / que ha de faltarme el aire sospirando» (1-8: Rivers, 1972: 55). El poeta expresa su profunda turbación amorosa, que lo aprisiona en la pasión. En el s. XXV, Garcilaso, por medio de la políptoton marca la duración de la pena amorosa y la esperanza de que la vida terrena se continúe en la vida *post mortem* (se trata de la clásica unión entre la *lamentatio* y la *consolatio*): «Las lágrimas que en esta sepultura / se *vierten* hoy en día y se *vertieron* / recibe (...), / hasta que aquella eterna noche oscura / me cierre aquestos ojos que te *vieron*, / dejándome con otros que te *vean*» (vv. 9-14: Rivers, 1972: 61). El segundo terceto expresa la *consolatio*. Para la políptoton *quitar-quitó* (vv. 11-13), con ligero cambio semántico, en el soneto XVI de Garcilaso, «No las francesas armas odiosas», vid. Ramajo Caño (2011a: 30). También fray Luis sintió el influjo de la poesía cancioneril: Vid., solo un ejemplo, oda VI, 16-17: «¿Qué fe te *guarda* el vano, / por quien tú no *guardaste*...». Para este fenómeno en fray Luis, vid. Ramajo Caño (2012: 471-473). De esta figura de la políptoton usa con alguna frecuencia en su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio, en el texto de la ed. de Quevedo, 1631: vid. I, 139-140; II, 57, 95-96, 106-107; III, 1-3, 26; IV, 62-65; VII, 74-75, 94; VIII, 81; IX, 2, 55, 106-107 (vid. ed. de Ramajo Caño, 2011c).

<sup>116</sup> Vid. el clásico trabajo de Lapesa (1985).

*Esperé i temí el bien (...),  
i espero i temo el mal que m'acompaña.  
(Algunas obras, s. LIIII, vv. 1-2; 5-6)<sup>117</sup>*

Los grupos duales, por otro lado, se colocan abriendo los cuartetos primero y segundo respectivamente<sup>118</sup>. Egregia es la maestría que en la *dispositio* luce una y otra vez Fernando de Herrera.

Basten estos ejemplos de textos con políptoton para enmarcar el uso de tal figura en Quevedo<sup>119</sup>. Con todo, preciso es afirmar que, seguramente, se necesitaría una monografía para delimitar los varios efectos expresivos que tal técnica ocasiona en los diversos textos literarios<sup>120</sup>.

3. El soneto de Quevedo, inserto en un microcancionero petrarquista de aroma bucólico, como ya señala su propio título, se impregna de los *remedia* ovidianos, bien conocidos no solo por Quevedo, sino por otros ingenios europeos y españoles, *remedia* en los que nuestro poeta privilegia la prontitud en la lucha contra la pasión amorosa. El poema se configura en una *dispositio* binaria, frecuente en los sonetos áureos, con plasmación magistral de la *elocutio*, en la que brilla el uso de

<sup>117</sup> PCOC, pág. 422.

<sup>118</sup> No faltan aquí otras figuras como el quiasmo entre vv. 1 y 2: *saña ardiente / ardiente saña*; y la antítesis entre 5 y 6: «el bien, tal vez ausente» / «el mal que m'acompaña».

<sup>119</sup> Para algunos usos de la políptoton en Góngora, vid. Carreira (2010: núms. 44-45 y 50). Naturalmente, no faltará el uso de la políptoton en Lope, quien cantará su amor a la amada, la cual no es sino otro yo: «*Quiérome a mí; queriendo lo que quiero*» (*Rimas*, s. 185, v. 9: *Rimas humanas y otros versos*, pág. 355). Juan de Arguijo, *Obra poética*, núm. XXXI, pág. 111, se refiere a las relaciones amorosas de Dido con su asesinado marido Siqueo y con Eneas. Tiene un cierre, en epifonema, con quiasmo y políptoton: «¡Oh en ambas bodas poco venturosa! / Muriendo el uno, perseguida *huyes*; / *huyendo* el otro, desdeñada mueres» (vv. 12-14).

<sup>120</sup> No falta la función metalingüística en el uso de la políptoton, y el vocablo correspondiente, en sus distintas formas, se va encadenando: «Magnum videor *dicere*; attendite etiam, quemadmodum *dicam*. Non enim verbi neque criminis augendi causa complector omnia; cum *dico* nihil istum eius modi rerum in tota provincia reliquisse, Latine me scitote, non accusatorie loqui» (Cicerón, *De signis*, 2: 'Mucho parece que *digo*; pues atended de qué manera lo *digo*. No por pura palabrería ni por aumentar la acusación resumo así toda la cuestión: cuando *digo* que ese no dejó nada de ese tipo de objetos en toda la provincia, sabed que estoy hablando en latín, no por afán de acusar'). Cicerón quiere precisar la función con la que emplea el verbo *dicere*. Aludamos como final, a la posible función cómica que conlleva el empleo de la políptoton, como se aprecia bien en el *Quijote*: vid. García-Page (2001).

la anáfora y la políptoton. Los versos quevedescos consiguen una didáctica y bella exhortación a la pronta lucha contra Eros, «el que afloja / los miembros (...), dulce / y amargo, irresistible bicho» (Safo)<sup>121</sup>.

## OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª. ed., Madrid, Gredos, 1971.
- , *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, 1982.
- ALONSO VELOSO, María José, y Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN, «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa», *Calíope*, 13.2, 2007, págs. 63-80.
- , «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, 2012, págs. 93-138.
- , «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90.8, 2013, págs. 1233-1267.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Madrid, Universidad Complutense, 1992. [Disponible en: [AH3034001.pdf](#)]
- ARELLANO, Ignacio, «A una nariz [comentario del texto]», en *Comentario a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998. [Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco\\_de\\_quevedo/obrador/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_de_quevedo/obrador/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «La canción 162 en las *Rimas de Burguillos*, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación», *Bulletin Hispanique*, 114.1, 2012, págs. 99-115.
- BADIA, Lola, «Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar», en *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis di cultura literària I lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, IUFV/PAM, 1993, págs. 39-71. [Disponible en:

<sup>121</sup> En la traducción de Ferraté (1966: 259).

[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-la-presencia-dovidi-a-ledat-mitjana-amb-notes-sobre-les-traduccion-de-les-heroides-i-de-les-metamorfosis-al-vulgar/html/18b48f4a-bfe2-484f-82bb-b46115a4566c\\_10.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-la-presencia-dovidi-a-ledat-mitjana-amb-notes-sobre-les-traduccion-de-les-heroides-i-de-les-metamorfosis-al-vulgar/html/18b48f4a-bfe2-484f-82bb-b46115a4566c_10.html) (Consulta: 08-09-2025).]

- BELTRÁN, Vicente, ed., *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- BELTRÁN, Vicente (1991): véase MANRIQUE, Jorge.
- BELTRÁN SERRA, Joaquín, «Procedimientos retóricos en Séneca: *Ad Lucilium II*», *Studia Philologica Valentina*, 8, 2005, págs. 11-35.
- BENÍTEZ BLANCO, Vicente, «La Biblioteca de Libros Antiguos del Monasterio del Corpus Christi de Madrid, *Las Carboneras*», en *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, ed. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020, t. II, págs. 653-682.
- BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús, «Capacidad expresiva de los sonidos en las *Odas* de Horacio: función eufónica y función semántica», *Myrtia. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, 6, 1991, págs. 49-70.
- BLECUA (1968): véase QUEVEDO, Francisco.
- CLAVERÍA, Carlos, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «¿Qué de robos han visto del invierno: ¿una égloga de Quevedo?», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse/Pamplona, Universidad, 1996, vol. 1, págs. 267-274.
- , «Petrarca en Quevedo», en *Actas del IV Congreso de la AISO. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, págs. 329-340.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- CANONICA, Elvezio, «La recepción y la difusión del *De imitatione Christi* en la España del Siglo de Oro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, págs. 336-349.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «La *Celestina* y *Seniloquium*», *Celestinesca*, 29, 2005, págs. 9-45.
- CARREIRA, Antonio, «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112-1, 2010. [Disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1107> (Consulta: 29-11-2023).]
- CARREÑO, Antonio (1998): véase VEGA, Lope de.

- CASAS AGUDO, Ángel, «Temas y tópicos de la elegía clásica latina en la elegía primera de Fernando de Herrera», *Florença Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 19, 2008, págs. 71-98.
- CLAUSEN, Wendell, *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924.
- Cristóbal, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Tesis de Doctorado. Madrid, Universidad Complutense, 1980. [Disponible en: [5309853287.pdf](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «Los *Remedia amoris* de Ovidio en la visión crítica del P. Feijoo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1, 1991, págs. 233-240.
- CRISTÓBAL, Vicente (1989): véase OVIDIO.
- CRISTÓBAL, Vicente (1996): véase VIRGILIO.
- CROSBY (1981): véase QUEVEDO, Francisco.
- CURADO NEVES, Leonor, «Bernardim Ribeiro, leitor de Ovídio», *Euphrosyne*, 26, 1998, págs. 269-276.
- DIFRANCO, Ralph A., y José J. LABRADOR HERRAIZ, «Boscán, Juan», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 128-140.
- Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, *Catálogo de la colección bibliográfica de la «Imitatio Christi» (Kempis), reunida por don Ignacio de Janer y Milán de la Roca y donada a la Biblioteca...*, Barcelona, Diputación, 1968.
- EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Las Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 216-240.
- , «Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza, Isabel Pérez Cuenca, Susa Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, págs. 265-282.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España (1605)*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- FANTAZZI, Charles, «Poliziano's *Fabula di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes», *Revista de Estudios Latinos*, 1, 2001, págs. 121-136.

- Fedeli, Paolo, «Estrategias retóricas en el *Pro Milone* de Cicerón», *Auster*, 4, 1999, págs. 95-109. [Disponible en: [Estrategias retóricas en el pro Milone de Cicerón \(unlp.edu.ar\)](http://Estrategias%20ret%C3%B3ricas%20en%20el%20pro%20Milone%20de%20Cicer%C3%B3n%20(unlp.edu.ar)) (Consulta: 08-09-2025).]
- FEDERICI, Marco, «Tormento y tormenta de amor: dos reescrituras de un soneto de Petrarca», *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, 2019, págs. 143-166.
- FEIJOO, Benito, *Obras escogidas* (Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos), Madrid, Campuzano impresor, 1887.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «*Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 357-363.
- , *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- , «Comentario al soneto *¿No ves a Behemoth, cuyas costillas* de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 89-107.
- FERRATÉ, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, ed. bilingüe, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- FONTÁN BARREIRO (1990): véase VIRGILIO.
- GARCÍA GÓMEZ (1971): véase IBN HAZM.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario, «Un capítulo de retórica en el *Quijote* de Cervantes: figuras de repetición de *igualdad relajada*», en *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2001, vol. 1, págs. 755-764.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa, «La silva en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Calíope*, 26.2, 2021, págs. 355-375.
- GINÉS RAMIRO, Guillermo, «Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Diego de San Pedro», *eHumanista*, 32, 2016, sin paginar. [Disponible en: [Agudeza y retorica en la poesia amorosa de Diego de San Pedro - Document - Gale Academic OneFile](http://Agudeza%20y%20retorica%20en%20la%20poesia%20amorosa%20de%20Diego%20de%20San%20Pedro%20-%20Document%20-%20Gale%20Academic%20OneFile) (Consulta: 08-09-2025).].
- GÓMEZ, Jesús, «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, págs. 171-195.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, 3ª. ed., Madrid, Castalia, 1978.
- , *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. de José Mª. Micó (Clásicos Castellanos, 20), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

- , *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José M<sup>a</sup>. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- IBN HAZM, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, trad. de Emilio García Gómez, prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- KEMPIS, Tomás de, *De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo*, trad. de Juan Eugenio Nieremberg, 19<sup>a</sup>. ed., Madrid, Apostolado de la Prensa, 1967.
- LACARRA LANZ, Eukene, «El ‘amor que dicen hereos’ o *aegritudo amoris*», *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 38, 2015, págs. 29-44.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9<sup>a</sup>. ed., Madrid, Gredos, 1983.
- , «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 213-218.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, 3<sup>a</sup>. ed., Madrid, Gredos, 1973.
- LEÓN, Luis de, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope», *La Perinola*, 18, 2014, págs. 298-320.
- LÓPEZ LARA, Pedro, «*Quien dice que la ausencia causa olvido* (cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica)», *Filología Románica*, V, 1987-1988, págs. 277-301.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «*Amoris vulnus idem sanat qui fecit*. Notas sobre la fortuna de un tópico clásico», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, págs. 407-432.
- MADOZ, José, «Ovidio en los Santos Padres españoles», *Estudios Eclesiásticos*, 23, 1949, págs. 233-238.
- MAL LARA, Juan, *La philosophía vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, en la calle de la Sierpe, 1568.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

- , «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento: la tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 1992, págs. 5-71.
- MANRIQUE, Jorge, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1991.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, «Preceptos epistolares e *imitatio* a comienzos del siglo XVI: edición y estudio de la *Epithome artis epistolaris ad formulam tullianam introducens* (1512) atribuida a Urbanus Rhegius», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-latin Studies*, LIV, 2005, págs. 101-155.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 2009. [Disponible en [Microsoft Word - TESIS. ENRIQUE MARTINEZ BOGO.2009.doc](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, «La concepción atormentada del amor en Garcilaso. Una lectura del soneto I ('Cuando me paro a contemplar mi 'stado')», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.311, 2015, págs. 167-178.
- MATA, Carlos, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, 33, 2000, págs. 641-653.
- MEDRANO, Francisco, *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso y coord. por María Luisa Cerrón, Madrid, Cátedra, 1988.
- MERINO JEREZ, Luis, «Reflexiones en torno al *Ubi sunt?* en la égloga I de Garcilaso de la Vega: fuentes clásicas y contemporáneas», en *Estudios sobre florilegios y emblemas. «Manet semper virtus odosque rosae»*, ed. de Beatriz Antón Martínez y M<sup>a</sup>. José Muñoz Jiménez, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, págs. 159-171.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario, ed. de *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- MORREALE, Margherita, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué le fueron sino...?* de Jorge Manrique», *Thesaurus*, 30, 1975, págs. 471-519.
- MORROS, Bienvenido (1995): véase Garcilaso de la VEGA.
- , «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72, 1, 2004, págs. 77-99.
- , *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Notas a unos poemas amorosos de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 409-419.
- NIDER, Valentina, «Avatares bucólico-climáticos, un camino al revés: de la *Silva a las estrellas* (Bl. 401) a *Ya viste que acusaban los sembrados* (Bl. 499)», *La Perinola*, 26, 2022, págs. 237-252.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos, 1989.
- PARADA JUNCAL, Samuel, *Los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo*, trabajo Fin de Máster, Santiago de Compostela, Universidad, 2020-2021. [Disponible: [MELC - Parada Juncal, Samuel.pdf](#) (Consulta: 18-10-2023).]
- , «La enunciación en los poemas de Quevedo sobre la muerte», *EHumanista*, 49, 2021, págs. 149-172. [Disponible en: [Dialnet-LaEnunciacionEnLosPoemasDeQuevedoSobreLaMuerte-8108066.pdf](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «La mitología clásica en los sonetos pastoriles de Quevedo», en «*Spero lucem*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IISO 2021)*, ed. de Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, págs. 333-347.
- , «La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género», en *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, ed. Eduardo Martínez Aceituno y David Lea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2023a, págs. 317-329.
- , «Los conectores estructurales en algunos sonetos pastoriles de Quevedo», en *Multum legendum. Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IISO 2022)*, ed. de Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2023b, págs. 535-552.
- PARADISI, Giogia, «Ovidio nel *Breviari d'amor* di Matfre Ermengaud. Sulla riscrittura dei *Remedia amoris*», *Medioevi*, 4, 2018, págs. 55-94.
- PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra, *Edición filológica y estudio de «Emblemas morales» de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*. Tesis de Doctorado. A Coruña, Universidade da Coruña, 2015. [Disponible en: [PenascoGonzalez\\_SandraM\\_TD\\_2015 \(1\).pdf](#) (Consulta: 13-10-2023).]

- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- , «Estrategias imitativas en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla», *Revista de Literatura*, 79, 2017, págs. 391-415.
- , «La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculos en *Eis nos torna a nascer*», *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 8, 2018, págs. 931-955.
- PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, trad. del latín de Rosa Lucas González y Pascual Guzmán de Alba, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
- , «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola (Los puentes de la invención en Quevedo. Homenaje a don José Manuel Blecua)*, 3, 1999, págs. 249-267.
- , «Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida», en *Quevedo y la crítica. La poesía amorosa de Quevedo*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, s. f., págs. 180-208. [Disponible en: [CVC. Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. \(cervantes.es\)](http://CVC.Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. (cervantes.es)) (Consulta: 08-09-2025).]
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías... que... salen ahora de la librería de don Joseph Antonio González de Salas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648. [Disponible en: [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](http://Biblioteca Digital Hispánica (bne.es)) (Consulta: 08-09-2025).]
- , *Las tres últimas musas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español...*, sacadas de la librería de don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Madrid, Imprenta Real, 1670. [Disponible en: [Las tres musas ultimas castellanas.pdf](http://Las tres musas ultimas castellanas.pdf) (Consulta: 08-09-2025).]
- , *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1968.
- , *Poesía varía*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- , *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «El perfil ciceroniano en el prólogo del *Lazarillo*», *Revista de Filología Española*, 81/3.4, 2001, págs. 353-367.

- , «...*De mi dichoso mal la rica istoria*: itinerario amoroso en el cancionero herre-  
riano», *Criticón*, 86, 2002, págs. 5-19.
- , «*Munus Mariae*: Garcilaso, Égloga III», *Boletín de la Real Academia Española*,  
88, 2008, págs. 133-193.
- , «*No las francesas armas...*: la huella clásica en un epitafio de Garcilaso», *Criti-  
cón*, 113, 2011a, págs. 19-33.
- , «La configuración literaria de un soneto de Herrera: ¿*Quién osa desnudar la be-  
lla frente...?*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87, 2011b, págs.  
79-86.
- , «Formas y tópicos clásicos en la poesía de Quevedo», en *Perfiles de la literatura  
barroca desde la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Madrid,  
Sial ediciones, 2020, págs. 135-164.
- , «Ecos clásicos en las silvas de Quevedo», *Calíope*, 26.2, 2021, págs. 300-336.
- , *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Universidad de  
Salamanca, 2022a.
- , «La *contaminatio* literaria en las ‘silvas’ del *Heráclito cristiano*», en *Quevedo en  
su contexto poético: la silva*. Actas del Congreso Internacional Santiago de  
Compostela, 21 y 22 de octubre de 2021, ed. de María José Alonso Veloso,  
Santiago de Compostela, Universidade, 2022b, págs. 55-94.
- RAMAJO CAÑO (2011c): véase VIRGILIO.
- RAMAJO CAÑO (2012): véase LEÓN, Luis de.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua castellana*. 1771, ed. facsímil de  
Ramón Santiago, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- REY, Alfonso, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013,  
págs. 301-314.
- RICO GARCÍA, José Manuel, y Antonio AZAUSTRE GALIANA, «Un texto inédito de  
Quevedo: *Memorial de don Francisco de Quevedo Villegas dado a la Inqui-  
sición General sobre los libros del Monte Santo de Granada*», *La Perinola*,  
24, 2020, págs. 71-179.
- RÍO, Emilio del, «Las ideas sobre el amor en las tragedias de Séneca», *Cuadernos de  
Investigación Filológica*, 19-20, 1993-1994, págs. 211-218.
- RIPALDA, Jerónimo, y Gabriel ASTETE, *Catecismo*, Madrid, Administración del Real  
Arbitrio de Beneficencia, 1800, t. I. [Disponible en: [Catecismo de los padres  
Ripalda y Astete \(googleusercontent.com\)](https://www.googleusercontent.com) (Consulta: 08-09-2025).]
- RIVERS (1972): véase Garcilaso de la Vega.

- RODRÍGUEZ, Alonso, *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, 2ª. ed., Barcelona, Vda. e Hijos de J. Subirana, 1875, t. IV. [Disponible en: [b11072350.pdf](#) (Consulta: 13-10-2023).]
- ROIG MIRANDA, Marie, «Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas. Una nueva versión del poema *A Cristo resucitado* de Quevedo en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa», *RILCE*, IV.1, 1988, págs. 87-119.
- , «La Lisi de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, págs. 97-116.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- ROSKOVANY, Augustino, *Coelibatus et breviarium*, «Pestini» (Budapest), typis I Beimel-Basilii Kozma, 1861, t. II. [Disponible en: [Coelibatus et Breviarium - Augustino de Roskovány - Google Libros](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- SÁEZ, Adrián J., «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de Marcial Rubio Árquez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, págs. 217-231.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción, «La obra poética del bachiller Alfonso de la Torre», en *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre de 1993), ed. de Juan de Paredes, Granada, Universidad, 1995, vol. IV, págs. 289-306.
- SALVADOR GIMENO, Marina, «Alliteration as a Mechanism of Cohesion: A New Way of Concatenation of Adjacent Lines in Latin Poetry», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 43.1, 2023, págs. 53-73.
- SCHWARTZ, Lía, «El motivo de Acteón en la poesía áurea», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, págs. 551-561. [Disponible en: [De la "erudición noticiosa": El motivo de Acteón en la poesía áurea / Lía Schwartz Lerner | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#) (Consulta: 08-092025).]
- , «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 367-395.
- , *De fray Luis a Quevedo. Lectura de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad, 2005.
- SCHWARTZ Y ARELLANO (1998): véase QUEVEDO.

- SECO, Manuel, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, 8ª. ed., Madrid, Aguilar, 1981.
- SNELL, Ana Maria, «Tres ejemplos del arte del soneto en Garcilaso», *MLN*, 88.2, Hispanic Issue, 1973, págs. 175-189.
- SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, Oscar Shepens-París, Alphonse Picard, 1894, t. V.
- TENORIO TRILLO, Martha Lilia, «En torno a *Lírica personal*, de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 59.2, 2011, págs. 553-572.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Notas a la silva *Aquí la vez postrera* de Quevedo», *AnMal Electrónica*, 33, 2012, págs. 45-75. [Disponible en: [TOBAR QUINTANAR.pdf](#) (Consulta: 16-11-2023).]
- , «El aire en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 26, 2022, págs. 423-444.
- TORRES AMAT, Félix, y Felipe SCÍO DE SAN MIGUEL, trad. y ed. de *La santa Biblia vulgata latina*, Barcelona, Impr. Barcelonesa, 1885, t. VII. [Disponible en: [La Santa Biblia: Vulgata latina y su traducción al español - Google Libros](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, ed. de Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Miguel Valero, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, 2ª. ed., Madrid, Castalia, 1972.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Madrid, Cátedra, 1995.
- VEGA, Lope de, *Comedias*, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (Biblioteca Castro), Madrid, Turner, 1994. Vol. X.
- , *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1976.
- VEGA SANTALLA, Sofía, «*Ardiendo en vivas llamas, siempre amante*»: la idea del amor inmortal en la poesía de Quevedo. Trabajo de Fin de Grao. Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 2019-2020. [Disponible en: [content](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «Algunos tópicos del amor eterno en la poesía de Quevedo: el olmo, la vid y la hiedra», en «*Labor improbus*». *Actas del X Congreso Internacional Jóvenes*

- Investigadores Siglo de Oro (JISO 2020)*, ed. de Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2021, págs. 325-343.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Bucólicas*, trad. de fray Luis de León y ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Castalia, 2011.
- , *Eneida*, ed. bilingüe de Rafael Fontán Barreiro, 2ª. reimpr., Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- VRANICH, Stanko B., ed., Juan de Arguijo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1971.
- WALTERS, D. Gareth, «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27, 1984, págs. 55-70.
- WILHELMSSEN, Elizabeth, «La memoria como potencia del alma en san Juan de la Cruz», *Carmelus*, 37, 1990, págs. 88-145.
- WILLIS, Jeffrey, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford, Clarendon, 1996.