



«VELO SOÑANDO Y, SIN DORMIR, RECUERDO»:  
EL «MICROCANCIONERO» AMOROSO  
DE QUEVEDO SOBRE EL SUEÑO\*

Lúa GARCÍA SÁNCHEZ  
Universidade de Santiago de Compostela (España)  
[lua.garcia.sanchez@usc.es](mailto:lua.garcia.sanchez@usc.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-8678-9916>

Recibido: 9 de septiembre de 2025  
Aceptado: 3 de noviembre de 2025  
<https://doi.org/10.14603/13L2026>

RESUMEN:

En el presente artículo se estudia un desatendido «microcancionero» de ocho sonetos amorosos incluidos en *Euterpe (Las tres musas, 1670)* en los que Francisco de Quevedo emplea el motivo del sueño —entendido como *somnus* y *somnium*—. En concreto, se atiende a su disposición en esta musa, problemática desde el punto de vista editorial, y se explora su condición de serie onírica al modo de la poesía petrarquista. Además, se lleva a cabo la exégesis de estos poemas, sistematizando las variaciones del motivo e indagando en los posibles modelos de Quevedo.

PALABRAS CLAVE:

Francisco de Quevedo, Euterpe, poesía amorosa, sueño, petrarquismo.

---

\* Este artículo es resultado de una de las Ayudas de apoyo a la etapa de formación posdoctoral (ED481B-2023-085) de la Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional y Universidades de la Xunta de Galicia, así como de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100) y Consolidación y Estructuración 2024 GPC GI-1373 - O século de Quevedo: prosa e poesía lírica - EDIQUE (Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia, ED431B2024/15).

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

**unhe**  
UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

«VELO SOÑANDO Y, SIN DORMIR, RECUERDO»:  
QUEVEDO'S LOVE «MICROCANCIONERO»  
ON SLEEP AND DREAMING

## ABSTRACT:

This article studies a neglected 'microcancionero' of eight love sonnets by Francisco de Quevedo included in *Euterpe (Las tres musas, 1670)* which deals with the motif of sleep and dreaming — *somnus* and *somnium*—. In particular, the arrangement of the set in this muse, which is problematic from an editorial point of view, is examined, and its condition as a dream series in the manner of Petrarchan poetry is explored. Furthermore, an exegesis of these poems is carried out, systematising the variations of the motif and investigating Quevedo's possible models.

## KEYWORDS:

Francisco de Quevedo, Euterpe, Love Poetry, Dream, Petrarchism.



La poesía amorosa de Francisco de Quevedo ha recibido una atención crítica considerable<sup>1</sup>, pero desigual: sobre todo, se han estudiado los poemas de *Erato*, la cuarta musa de *El Parnaso español* (1648), y, concretamente, abundan los trabajos sobre su segunda sección, denominada *Canta sola a Lisi*, tendencia crítica heredera de la perspectiva de su primer editor, González de Salas<sup>2</sup>. No obstante, Rey y Alonso Veloso (2011) han estudiado también la primera parte de esta musa<sup>3</sup>. En cambio, menos estudiados han sido los poemas amorosos dispersos en el resto del corpus quevedesco, como las «Poesías amorosas» de *Euterpe* o las composiciones de lo que Alonso Veloso (2008: 283-319 y 2024a) denominó «musa décima»: aquellas no incluidas en las ediciones póstumas de la obra poética de Quevedo.

En paralelo, se han analizado algunas muestras del frecuente uso del recurso onírico por parte de Quevedo: ya como mecanismo fantástico en el ámbito de la sátira —así sucede en los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* (1628), la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* (1635) y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1636)—; ya en su poesía —sobre todo, en sus silvas «El sueño» y el «Himno a las estrellas» y en su soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dírelo?»—<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Los estudios sobre esta esfera de la poesía quevedesca son muy numerosos: destacan los de Mérimée (1886), Bouvier (1929), Parker (1952 y 1985), Green (1955), Blanco Aguinaga (1962), Moore (1974), Pozuelo Yvancos (1979), Blanco (1983, 1997 y 1998), Smith (1987), Olivares (1995), Arellano (1997 y 2002a), Schwartz (1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2003a, 2003b, 2004 y 2005), Roig Miranda (1996 y 1997), Fernández Mosquera (1999), González Quintas (2006), Candelas Colodrón (2007: 59-93 y 199-213), Rey (2013 y 2023), Alonso Veloso (2012a, 2012b y 2013), Gherardi (2013) y Rey y Alonso Veloso (2011 y 2013). En concreto, en torno a la influencia de la tradición petrarquista en la poesía amorosa de Quevedo, que interesa en este trabajo, véanse, entre otros, Consiglio (1946), Alonso (1971), Fucilla (1960), Close (1979), Manero Sorolla (1982, 1987 y 1990), Candelas Colodrón (1998), Poggi (2004 y 2006), Alonso Veloso (2013), Gherardi (2013) y Ceribelli (2017a y c).

<sup>2</sup> Alonso Veloso (2013: 1236-1237) explica que se privilegió el análisis de la poesía amorosa dedicada a Lisi, vinculándola a la tradición petrarquista, por algunas decisiones de González de Salas, que dedicó un estudio preliminar a esa sección —mientras que la primera carece de él— y enfatizó la influencia del *Canzoniere*.

<sup>3</sup> Véanse también Rey (2013) y Alonso Veloso (2013).

<sup>4</sup> Zardoya (1970) rastreó en los versos morales, amorosos y religiosos de Quevedo tanto el dormir como los distintos tipos de sueños que denomina creadores o ensoñaciones poéticas; Sobejano (1982) y Cacho Casal (2013) se ocuparon del «Himno a las estrellas», igual que Candelas Colodrón (1997: 197-200), que también estudió la silva «El sueño», con la que conforma las que denomina «silvas de la noche» o «nocturnos»; Valdés Gázquez (1990) estudió los *Sueños* teniendo en cuenta el

Como observó Schwartz (2002-2003: 196), el sueño era un «motivo tradicional grecolatino, leído desde la óptica áurea», que todavía era «productivo para retratar al amante y para fustigar a quienes se creía desviados o transgresores en sus conductas y costumbres»<sup>5</sup>.

En cambio, a la espera de la edición crítica y anotada de *Las tres musas últimas castellanas* a cargo de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, solo tres de los ocho poemas que nos ocupan —582, 585, 586, 587, 588, 594, 595 y 597 en la edición de la *Poesía completa* de Rey y Alonso Veloso (2021)— se han beneficiado de la anotación crítica de sucesivos editores<sup>6</sup>, y, aunque contamos con análisis de algunos sonetos concretos<sup>7</sup>, nunca se había rastreado el uso del motivo del sueño conjuntamente en este corpus de poemas atendiendo a sus posibles modelos dispositivos —y no solo—.

---

modelo humanista y la sátira menipea; Cacho Casal (2000), el marco onírico de la narración a la luz de la *Divina Commedia* de Dante; y Schwartz (2002-2003), las fuentes clásicas acerca del sueño tanto en la poesía como en la prosa satírica de Quevedo. Remito también a la reciente anotación de Rey y Alonso Veloso (2024) de las silvas citadas, quienes recogen en su estudio la bibliografía al respecto. Además, el soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dírelo?» ha sido analizado por Ayala (1962: 7-19), Walters (1972: 95-110), Monti (1977), Sabat de Rivers (1977 y 1978: 320-328), Crosby (1981: 223-224), Palley (1983: 77-78), Paz (1985: 378-383), Maurer (1990) y Alatorre (2003); y lo han anotado Rey y Alonso Veloso (2011), Arellano (2020) y Plata y Sáez (2025).

<sup>5</sup> Sobre el prolífico uso del motivo del sueño en la literatura española, con finalidades múltiples, véanse Borel (1965), que se centra en Quevedo, Calderón, Ortega y Gasset y Buero Vallejo; Palley (1983), quien compone un panorama diacrónico desde Juan Manuel hasta Borges; y Gómez Trueba (1999), cuya investigación parte de Quevedo y abarca desde la Edad Media hasta el siglo XIX, aunque es en la estética barroca donde este motivo se convierte en un recurso central. En concreto, sobre el tema poético del sueño erótico, puede consultarse Alatorre (2003).

<sup>6</sup> Los editores y antólogos de Quevedo se interesaron, sobre todo, por «A fugitivas sombras doy abrazos», anotado por Arellano y Schwartz (1998), Pozuelo Yvancos (1999) y, recientemente, Plata y Sáez (2025). Además, Pozuelo Yvancos (1999) anotó «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?»; y Arellano y Schwartz (1998), «Si en el loco jamás hubo esperanza».

<sup>7</sup> De nuevo, destaca «A fugitivas sombras doy abrazos» por el interés que le prestó la crítica: además de las ediciones citadas, véanse Smith (1987), Schwartz (1996: 122-123), Olivares (1992 y 1995), Alatorre (2003), Roig Miranda (2005) y Walters (2011). Zardoya (1970) menciona «Cuando a más sueño el alba me convida», «Soñé que el brazo de rigor armado» y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?»; Olivares (1995) comenta brevemente los sonetos «Si en el loco jamás hubo esperanza» y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?»; y Alatorre (2003) tiene en cuenta casi la totalidad de la serie en su estudio sobre el sueño erótico en la poesía española, pero no los analiza conjuntamente. Por su parte, Sáseta Naranjo (2023) estudió recientemente «Cuando a más sueño el alba me convida».

Partiendo de las ediciones y estudios citados y del conocido hecho de que Quevedo construyó series más o menos breves de poemas —con y sin marbete que evidenciase tal naturaleza—, como *Canta sola a Lisi* o las silvas<sup>8</sup>, en este artículo se estudia esta desatendida serie de ocho sonetos amorosos en los que es recurrente el motivo del sueño. Se incluyen al inicio de las «Poesías amorosas», sección que sigue a los sonetos pastoriles en la musa *Euterpe*, la primera de *Las tres musas últimas castellanas* (1670). En concreto, se atiende brevemente a la organización de la obra poética de Quevedo y a la disposición de esta musa —problemática, dada la irregular intervención de Pedro Aldrete— y de la serie sobre el sueño dentro de ella; y se indaga en su condición de «microcancionero» *de somno et somniis* al modo de las series de numerosos petrarquistas italianos. Además, se lleva a cabo su estudio crítico-literario, sistematizando las variaciones del motivo del sueño en estos sonetos, y se exploran los posibles modelos de Quevedo.

#### 1. LA ORGANIZACIÓN DE LA POESÍA DE QUEVEDO: LA MUSA EUTERPE

La obra poética de Quevedo, de la que se habían dado a conocer algunos poemas en antologías, colecciones de romances y pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVII, se editó póstumamente en dos partes: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), divididas en seis y tres musas, respectivamente. Como atestiguan varios testimonios de época<sup>9</sup>, este diseño editorial responde a la voluntad del propio Quevedo, que sigue, principalmente, un criterio temático-genérico; los poemas se ordenan según sus rasgos temáticos y estilísticos y los modelos literarios con los que entroncan.

Además, algunas musas se dividen en secciones, como *Erato*, y, a su vez, estas se estructuran, generalmente, según un criterio métrico. Asimismo, existen algunas agrupaciones de poemas de extensión y naturaleza diversa que se distinguen editorialmente con sendos epígrafes, como *Canta sola a Lisi*, las letrillas, las jácaras y los bailes de *Terpsicore*<sup>10</sup>, los sonetos pastoriles<sup>11</sup>, los sonetos sacros o *Lágrimas de un penitente*<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Véase Rey (1994: 131).

<sup>9</sup> Para una compilación de estos testimonios, puede consultarse Alonso Veloso (2013: 1242).

<sup>10</sup> Sobre la ordenación de la musa *Terpsicore*, véase Alonso Veloso (2006).

<sup>11</sup> A propósito de la poesía pastoril de Quevedo, véanse Candelas Colodrón (2003) y Parada Juncal (2025).

<sup>12</sup> Para los sonetos sacros, véase Candelas Colodrón (2006), y, sobre toda la poesía religiosa quevedesca, Vallejo (2017).

A estas se suman otras series menores, a las que se refieren Rey y Alonso Veloso (2021: 14), como las cuatro canciones en las que Quevedo satiriza a distintas mujeres —440, 441, 442, y 443 en la edición de Rey y Alonso Veloso (2021)—, el «minibestiaro» de cuatro romances, usando la etiqueta de Arellano (2002b) —472, 473, 474 y 475—, o las silvas sobre relojes —de la séptima a la décima—<sup>13</sup>. Todos estos poemas conforman series de distinta extensión, pero siempre breves, en torno a un tema que se repite con variaciones<sup>14</sup>: es decir, como expuso Fernández Mosquera (1999: 333), el criterio métrico se combina con uno temático. Frente a las demás agrupaciones poéticas de Quevedo mencionadas, estas series más breves carecen de epígrafe que las escinda de las composiciones que las rodean<sup>15</sup>. No obstante, su unidad e independencia es indiscutible.

Sin embargo, la ordenación del corpus poético quevedesco no está exenta de problemas editoriales. A mi juicio, como sintetizan Rey y Alonso Veloso (2021: 16), *El Parnaso* «es un libro que ofrece muchas garantías, cuya ordenación no debe alterarse sin motivo justificado, lo cual no implica afirmar que refleja la voluntad de Quevedo en todos sus detalles». Según atestigua González de Salas, tras la muerte de Quevedo en 1645, muchos poemas «se derrotaron y destruyeron» (pág. 111), lo que complicó su tarea e impactó negativamente en la edición de la obra poética del autor. Además, llevó a cabo algunas alteraciones en el plan de Quevedo, aunque su franqueza ha permitido a la crítica deslindar sus intervenciones, limitadas a *Canta sola a Lisi*, las notas, preliminares, epígrafes y al orden de varios poemas de algunas musas de *El Parnaso*<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Sobre las «poesías relojeiras», que no incluyen solo estas cuatro silvas, sino también dos sonetos dispersos por el corpus quevedesco, véanse Asensio (1988), Candelas Colodrón (1997: 166-170), Gargano (2004), Audoubert (2022: 149-156) y Sáez (2022). Véase también la reciente edición crítica y anotada de Rey y Alonso Veloso (2024).

<sup>14</sup> Un caso distinto lo constituyen los ocho sonetos morales estudiados por Rey (1997) o el «microcancionero» del destierro —con alguna coincidencia con el anterior—, estudiado por Gherardi (2024), la primera estudiosa en aplicar a la poesía quevedesca este término que juzgo muy fecundo. A diferencia de los que nos ocupan, los poemas analizados por Rey y Gherardi no aparecen de manera contigua en las musas, sino dispersa.

<sup>15</sup> No es así en el caso de los romances burlescos sobre creencias zoológicas y animales fabulosos, dado que fueron enviados a un prelado, Juan de la Sal, Obispo de Bona, circunstancia que se recoge en el *Parnaso*.

<sup>16</sup> Véase Rey y Alonso Veloso (2013 y 2021: 16). Puede consultarse una sinopsis de las nueve musas de *El Parnaso* en Rey y Alonso Veloso (2021: 31-67).

En cambio, *Las tres musas* adolece de más defectos, pues contiene poemas duplicados, de atribución dudosa e incluso espurios: como explicó Jauralde (1987: 169), «los textos del *Parnaso* son textos “finales”, retocados o permitidos por el autor, en tanto que los de *Las tres musas* han de considerarse como de historia mucho más compleja, en cuyo trascurso han podido ocurrir deturpaciones o falsificaciones»<sup>17</sup>. Aunque, como sostiene Alonso Veloso (2024b: 85), no existe «una estricta oposición entre el grado de fiabilidad de ambos volúmenes. De hecho, existen indicios plausibles de que algunas agrupaciones parciales de poemas en *Las tres musas*, como los sonetos pastoriles de *Euterpe* y los sacros de *Urania*, proceden directamente de González de Salas»<sup>18</sup>. Con todo, existe consenso sobre las irregularidades que debió de sufrir el proceso editorial de esta edición<sup>19</sup>, y, sobre todo, *Calíope* exige llevar a cabo intervenciones editoriales.

De algunas de estas limitaciones fue consciente su editor, el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, como atestigua su prólogo «Al lector»: «Bien veo que les faltan muchos asuntos, y las que los tienen están defectuosos y no tienen el lugar que les toca. La causa de esto ha sido no haber podido yo asistir a la corrección de la imprenta. Enmendarse en la segunda impresión que se hiciera» (pág. 1056).

En concreto, la primera de estas tres últimas musas, *Euterpe*, se caracteriza, como es sabido, por una notable heterogeneidad temática, formal e incluso genérica. Esta *varietas* responde, muy probablemente, a la voluntad de Quevedo, como evidencian los versos del frontispicio de *Euterpe*: «Toda pasión amorosa, / aunque es pasión, entretiene, / mas no dura si no tiene / mucho de gaita golosa: / su ejercicio es mi argumento / y sencilla de buen aire, / canto de amor con donaire / unidos gusto y tormento». No obstante, tal diversidad se ve acuciada por la interpolación de materiales ajenos a esta séptima musa, como son los cuatro entremeses —*El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma* y *La venta*— y la lista de canciones y silvas de *Calíope*, los cuales deben descartarse en la edición de este libro, al igual que los poemas duplicados, de autoría dudosa o apócrifos.

<sup>17</sup> Rey y Alonso Veloso (2021: 71, 77, 81, 87-89 y 1055-1325) adelantaron un esbozo de la disposición que proponen para la edición crítica de *Las tres musas*, sujeto a posibles cambios derivados de su proyecto. En él expurgan los apócrifos y poemas de atribución dudosa.

<sup>18</sup> Véanse Crosby (1966) y Pedraza (1999: XIX).

<sup>19</sup> Pedraza (1999: XVII-XVIII), Moll (2002) y Alonso Veloso (2008: 269-270 y 2024b: 84).

*Euterpe* se abre con siete poemas, entre los que se encuentran interpolados tres ajenos a Quevedo y que realmente pertenecen a Alonso de Ledesma y a Lupericio Leonardo de Argensola. Según Candelas Colodrón (2007: 212), estas composiciones, de temática moral, principalmente, suponen la continuación del prólogo de Aldrete:

La colocación en este lugar preeminente, en forma de frontispicio a las tres musas, obedece a las ideas que el sobrino de Quevedo formula en el prólogo en descargo de la biografía de su tío. Disculpa sus errores juveniles, encarece sus discursos siempre moralizantes, aplaude su celo religioso, ensalza su labor política incomprendida por la envidia. Niega, en fin, las acusaciones hacia Quevedo con el dibujo de una semblanza hagiográfica que sólo tendrá continuidad con la biografía de Pablo de Tarsia. Los sonetos, tanto de Quevedo como de otros, que aparecen al frente de la musa *Euterpe* contribuyen a esa imagen.

Seguidamente, se incluye un corpus fiable de 23 sonetos pastoriles. Tras ellos, comienza una sección rotulada como «Poesías amorosas», marbete impreciso, puesto que esa no es la única temática de los poemas que siguen. Arranca con 38 sonetos, de los cuales pertenecen a Quevedo solo 25, teniendo en cuenta que todavía existen dudas sobre la autoría de algunos de ellos: al menos, sabemos que nueve se deben a Pedro de Padilla, y otro, a Lupericio Leonardo de Argensola; otro es una traducción de Camões; y dos se consideran apócrifos. Estos sonetos fueron descritos por Candelas Colodrón (2007: 204) como «“soledades” quevedianas, compuestas de sueño, noches y riberas alejadas de los ríos». A continuación, aparece un poema en octavas reales y ocho canciones amorosas que, como explica Parada Juncal (2025: 283), también «combinan, en cierta medida, la tradición petrarquista con algunos motivos bucólicos, como el río y demás elementos de la naturaleza campestre, así como algunos antropónimos femeninos que remiten a los nombres pastoriles de la literatura clásica»<sup>20</sup>. El siguiente es un poema en décimas de Lupericio Leonardo de Argensola, que precede a tres redondillas de Quevedo y una espuria, de autor desconocido. Sigue a estos poemas una serie de 18 romances, solo nueve de los cuales —sobre todo, satírico-burlescos— son de Quevedo. Con

---

<sup>20</sup> Blecua (1969: I, 534-535 y 557) y Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102) distinguen en la primera una canción y dos sonetos.

la endecha amorosa incluida a continuación se regresa a la ambientación bucólica<sup>21</sup>, interrumpida de nuevo rápidamente por un poema satírico en tercetos encadenados<sup>22</sup>. A continuación, se incluyen los cuatro entremeses mencionados, y cierra la musa la citada lista de silvas y canciones.

A esta variedad —atenuada al eliminar los textos que no pertenecen a esta musa— se alude peyorativamente en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso español*, de José Delitala Castelví:

El primer soneto es a Belisario ciego y en su miseria; el segundo, a la brevedad de la vida; el tercero, a una mujer despreciada; el cuarto, a la muerte; una canción, a la locura del mundo, otra, a una monarquía estragada por los vicios, redondillas, a un hombre desengañado; luego una grande runfla de versos y sonetos amorosos a varios asuntos; sátiras y romances satíricos a la sarna y a los coches, y otra sátira en tercetos a una dama; y, por último, concluye la musa con tres entremeses, que son la chungu y la zumba y la risa y bulla de los tablados. ¿Habrá habido en todos los siglos quien haya hecho pepitoria y ginebrada semejante? (pág. 27)

La estructura descrita sigue un patrón similar al de las dos secciones de *Erato*: primero, los sonetos y, a continuación, poemas en otros metros, terminando con los de tradición castellana en el caso de la primera parte de *Erato* y de *Euterpe*. Como explicó Alonso Veloso (2013: 1237-1238), esta disposición difiere de la del cancionero petrarquista temprano, pero entronca con las preferencias de poetas renacentistas y barrocos italianos del gusto de Quevedo y encaja con el proceso ya consolidado de la consideración del soneto como estrofa elevada, que pasó a ocupar posiciones iniciales o centrales: en ambas musas puede apreciarse la transgresión de la disposición editorial que situaba en primer lugar los metros tradicionales castellanos y, tras ellos, los italianos<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Puede consultarse Parada Juncal (2024).

<sup>22</sup> Para una descripción más detallada del contenido de *Euterpe*, remito a Rey y Alonso Veloso (2021: 67-71) y a Parada Juncal (2025: 282-284).

<sup>23</sup> Véase García Aguilar (2009: 215-250), sobre la evolución de las claves dispositivas desde las *Obras* (1534) de Boscán y Garcilaso, y, concretamente, García Aguilar (2009: 247), sobre el papel del soneto en la alteración de los patrones organizativos, que permitía construir productos poéticos más atractivos. Para *Erato*, véase Alonso Veloso (2013).

2. LOS POEMAS SOBRE EL SUEÑO EN *EUTERPE* Y SU *DISPOSITIO*

En los sonetos que abren las «Poesías amorosas» de *Euterpe* ya Candelas Colodrón (2007: 200) destacó dos aspectos: «el recurrente escenario fluvial como interlocutor de las penas del yo amante [...] y la presencia del sueño, del desvelo y de la imaginación nocturna como argumento repetido en la expresión de los afectos amorosos». Como explica, «el yo amante se sitúa de forma insistente bien entre las riberas del río o de la fuente mostrando su dolor, o bien entre los límites del día y la noche apurando el dormir mientras evoca su amor no correspondido». Por su parte, Rey y Alonso Veloso (2021: 70) también percibieron «un escenario más sombrío» en comparación con los sonetos pastoriles precedentes y una tendencia «a la introspección y a lo onírico, con sueños que amenazan dolor»: «en ellos destaca lo que Sobejano denominó “la imaginación nocturna”, cuando el amante encuentra en la noche el ambiente propicio para la comunicación de sus sentimientos».

Concretamente, esta tendencia se constata en los ocho sonetos que se corresponden con los números 582, 585, 586, 587, 588, 594, 595 y 597 en la edición de Rey y Alonso Veloso (2021). A grandes rasgos, todos ellos describen el sufrimiento de un amante ausente entre la vigilia y la ensoñación. Como puede apreciarse, no se trata de una serie exactamente consecutiva, salvo por un grupo de cuatro sonetos (585, 586, 587, 588) y la pareja que constituyen los poemas 594 y 595.

Entre estos sonetos nocturnos se intercalan otros que mantienen una vinculación temática diversa con ellos: las «Poesías amorosas» comienzan con el soneto «Embravecí, llorando, la corriente» (581), de ambientación bucólica<sup>24</sup>. Después de este, aparecen las primeras referencias a la noche en «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), el primer poema de nuestra serie, tras el cual se incluyen dos sonetos en torno a una amada esquiva (583 y 584) en los que sobresale el uso de la mitología. Esta pareja de composiciones disuena en relación con los poemas que la rodean, en buena medida, porque en los demás no hay rastro del tono recriminatorio de estas dos composiciones<sup>25</sup>. Sin embargo, el primero de ellos, «Hay en Sicilia una famosa fuente», presenta nuevamente ecos bucólicos<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> A pesar de no formar parte de los «sonetos pastoriles», Parada Juncal (2025: 287) lo considera como tal.

<sup>25</sup> Como observó Fernández Mosquera (1999: 47), también en *Canta sola a Lisi* se intercala algún binomio de sonetos que funciona a modo de paréntesis.

<sup>26</sup> De hecho, Parada Juncal (2025: 291) lo tiene en cuenta, no como soneto pastoril, pero sí como poema de dudoso bucolismo.

A continuación se incluyen cuatro sonetos pertenecientes al «microcancionero» que nos ocupa (585, 586, 587 y 588), uno de los cuales también bebe de la tradición bucólica («Más solitario pájaro, ¿en cuál techo»)<sup>27</sup>, y, tras ellos, otros cuatro sonetos (589, 590, 591 y 592) —tetralogía interrumpida por los nueve sonetos de Pedro de Padilla intercalados en *Las tres musas*— que, si bien no contienen referencias oníricas, comparten varios elementos con «Embravecí, llorando, la corriente» y los poemas de la serie sobre el sueño: en algún caso, es el éxtasis y la locura de amor, como en «Amor me ocupa todos los sentidos; / absorto estoy en éxtasi amoroso: / no me concede un rato de reposo / esta guerra civil de los nacidos» (vv. 1-4) y «Dejad que a voces diga el bien que pierdo, / si con mi llanto a lástima os provocho, / y permitidme hacer cosas de loco, / que parezco muy mal amante y cuerdo» (vv. 1-4) y la alusión a la falta de juicio del enamorado, que pueden vincularse, sobre todo, con el primero de nuestra serie, «Si en el loco jamás hubo esperanza»; en otro, la ambientación pastoril, como en «Detén tu curso, Henares, tan crecido», «músico amado» del solitario enamorado<sup>28</sup>, y en «Por la cumbre de un monte levantado»; y finalmente, en este último, la ambientación nocturna («Llega la noche, y hállome engañado / y sólo en la esperanza me confío», vv. 5-6).

Seguidamente, antes de dos nuevos sonetos oníricos, puede leerse el poema «Tan vivo está el retrato y la belleza» (593), que, aunque no presenta asomo de la imaginación nocturna, se inserta en una línea, la del retrato de la amada, que, en cuanto representación ficticia y que resulta en el desengaño del enamorado<sup>29</sup>, traba este poema con los dos siguientes, sonetos eróticos que narran ensoñaciones diversas, pero ambas frustradas: «Embarazada el alma y el sentido» (594) y «Soñé que el brazo de rigor armado» (595).

<sup>27</sup> Véase Parada Juncal (2025: 291).

<sup>28</sup> Igual que el soneto que abre esta sección, «Embravecí, llorando, la corriente», en el que también se alude al Henares, Parada Juncal (2025: 287) lo considera bucólico.

<sup>29</sup> Véase Acucella (2014: 49 y 2022), quien recuerda el vínculo entre las recreaciones oníricas, conectadas con la *imaginatio* y la *cogitatio*, con otras modalidades sustitutivas análogas, los retratos mentales y pictóricos, a propósito de la tradición petrarquista. De hecho, la representación del sueño como pintor es frecuente en la lírica petrarquista. Entre los numerosos ejemplos que se podrían aducir, piénsese en el verso de Luigi Groto «Merce del sonno e del pictor io godo» («Io Madonna vi abbraccio», v. 12). Para la facultad del alma o el proceso psicológico que se consideraba que guiaba el retrato mental, el mismo que el del sueño, véase Gargano (1988).

Tras este tríptico de representaciones engañosas se encuentra el soneto «Osar, temer, amar y aborrecerse» (596), en torno a los efectos del amor y su naturaleza, en la misma línea que «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?» (603), aunque en este el retrato del dios Amor es burlesco, y «Es yelo abrasador, es fuego helado» (605), cierre de las «Poesías amorosas» en el que se concluye, en clara sintonía con lo expresado hasta este punto en la gran mayoría de los poemas de la sección, que el amor «es un soñado bien, un mal presente» (v. 3), dada la nula correspondencia por parte de la amada.

Con estos alternan —además de poemas espurios— un nuevo soneto onírico, «¿Qué imagen de la muerte rigurosa» (597), en el que la indagación en torno al amor vuelve a tener una ambientación nocturna; «Del sol huyendo, el mismo sol buscaba» (598), que no disuena con la serie, por versos como «buscaron mis tinieblas a su día»; «Tras arder siempre nunca consumirme» (600), en el que se alude, posiblemente, a las falsas ensoñaciones de manera retroactiva —«tras tanto engaño no desengañarme» (v. 6)—; «Lloro mientras el sol alumbra y, cuando» (601), donde la hipérbole del sufrimiento del amante conlleva la alusión a la sucesión del día y la noche con versos como «descansan en silencio los mortales, / torno a llorar: renuévanse mis males» (vv. 2-3), «sólo a mí, entre los otros animales, / no me concede paz de Amor el bando» (vv. 7-8) y «Desde el un sol al otro, ¡ay fe perdida!, / y de una sombra a otra, siempre lloro» (vv. 9-10); y «Solo sin vos, y mi dolor presente» (604), que, igual que el sucesivo y último —el ya mencionado «Es yelo abrasador, es fuego helado»—, supone una especie de conclusión con versos en los que se incide en la soledad del amante ausente y en la figuración de su amada, como el inicio —«Solo sin vos, y mi dolor presente»— o «Aquí os hablo, aquí os tengo y aquí os veo / gozando deste bien en mi memoria» (vv. 9-10), donde podría interpretarse que el deíctico alude anafóricamente a cada una de las menciones de su imaginación —sobre todo, nocturna— en los sonetos precedentes.

Entre estos sonetos llaman la atención por su menor vinculación «Artificial flor, rica y hermosa», en el que la amada cobra más importancia, aunque permanece la espera del enamorado, y «De tantas bien nacidas esperanzas», más próximo a los sonetos en torno a una dama esquiva mencionados anteriormente, y que no se relaciona con los anteriores sino por el nombre de la amada, Silvia, con reminiscencias pastoriles.

En suma, algunos poemas presentan una afinidad argumental más estrecha con los sonetos oníricos por su ambientación bucólica, esporádicas referencias a la noche, la insistencia en la locura de amor, el desengaño ante una imagen irreal de

la amada y la progresiva constatación de la naturaleza del amor a través de un trascurso inductivo. En cambio, otros no comparten sino el desdén de la amada.

Con todo, a pesar de que parecen formar parte de una serie mayor, a mi juicio, resulta pertinente estudiar estos ocho sonetos como un «microcancionero» amoroso en el que el sueño es el hilo conductor, es decir, un conjunto regido por criterios de índole estrófica y temática; y, tal vez, puede considerarse una muestra más laxa de las agrupaciones menores sin epígrafe de las que contamos con varios ejemplos en la poesía de Quevedo, aunque, en este caso, no todos los poemas sean exactamente contiguos.

Esta lectura hace aflorar una duda que cabría aclarar de cara a la edición de esta musa: la pertinencia o no de una posible reordenación de los sonetos de las «Poesías amorosas». La disposición de estos poemas puede deberse a Quevedo, por lo que no cabría alterarla. Además, es la ordenación que nos ha legado este testimonio único, argumento que no es menor. En este caso, la serie onírica habría tenido ya originalmente una naturaleza laxa.

Sin embargo, Quevedo pudo haber ideado estos sonetos como serie correlativa, y alguien —tal vez, su editor, Pedro de Aldrete— intercaló espuriamente otros poemas, puede que por error<sup>30</sup>. Como es sabido, las intervenciones de Aldrete son más difíciles de delimitar que las de González de Salas. Si se aceptase esta hipótesis, habría que restaurar el orden que se supusiese original, lo cual no sería a priori una intervención descabellada: de hecho, se propuso, por ejemplo, desplazar el romance «Estando en cuita y en duelo» (664) de *Calíope* al final de la musa, pues interrumpe el corpus de las silvas (Alonso Veloso, 2024: 92). Pero el caso que nos ocupa no es tan obvio. Esta posibilidad está, a mi juicio, ligeramente respaldada por la posible fuente dispositiva de esta serie, expuesta a continuación. Con todo, la posible imitación de este modelo no implica que Quevedo lo acatase de manera exacta, sino que pudo alterar el molde tradicional.

Un relevante rasgo del *usus scribendi* quevedesco, al que se refiere Candelas Colodrón (2003: 290-291), dificulta enormemente —si no imposibilita— reconstrucciones precisas de la *dispositio* como esta: la variación de orden a la que

<sup>30</sup> Alatorre (2003: 211-212) hipotetiza que González de Salas, tal vez, no consideró satisfactorios estos sonetos —él se refiere solo a seis: 585, 587, 588, 594, 595, y 597— «por repetitivos, por demasiado convencionales, por no bien acabados, y, ante la posibilidad de comentarlos con Quevedo, muerto en 1645, los dejó guardados para “perfeccionarlos” más tarde, como había hecho con otros poemas; pero él mismo murió en 1651 y no pudo completar su obra de misericordia».

Quevedo sometía a los poemas de sus series una vez escritos, como sucede, por ejemplo, con sus silvas, según atestigua el famoso manuscrito parcialmente autógrafa de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (con signatura XIV. E. 46):

La determinación quevediana de ordenar después de haber compuesto los poemas descarta, a mi juicio, el hallazgo de una exacta y definida unidad en el conjunto. Por eso, cualquier aproximación de esta naturaleza debe procurar tan solo el descubrimiento de rasgos semejantes, de ligeras afinidades entre los poemas, a veces subrayadas por la contigüidad de los textos, en lugar de aventurarse a trazar un proyecto preconcebido de composiciones poéticas.

A mi juicio, los poemas sobre el sueño se imbrican temáticamente a la perfección con la mayor parte de aquellos que carecen de la ambientación onírica. La disparidad existente entre unos y otros —salvo, tal vez, 583, 584, 599 y 602— no es tal como para justificar su reordenación sin la existencia de ninguna fuente textual que la avale<sup>31</sup>. Hechas estas salvedades, avancemos hacia el posible modelo dispositivo (pero no solo) de esta serie de sonetos onírico-amorosos.

### 3. EL MODELO DISPOSITIVO: LOS «MICROCANCIONEROS» PETRARQUISTAS SOBRE EL SUEÑO

En Quevedo el sueño constituye un recurso frecuente con finalidades diversas, hasta el punto de que Sobejano (1982) consideró la «imaginación de la noche» una «constante temática» en su obra, pero, si se tienen en cuenta únicamente aquellas composiciones de su corpus poético en las que se sirve de este motivo, los ocho sonetos de *Euterpe* que nos ocupan destacan por el relevante papel que tiene en una serie parcialmente consecutiva de poemas que, además, entroncan con una misma tradición desde el punto de vista de la *inventio*, pero también de la *dispositio*: la petrarquista.

En la Italia de los siglos XV y XVI, la materia onírica formó parte en numerosas ocasiones de series poemáticas incluidas en una estructura poética mayor<sup>32</sup>. La poesía petrarquista reformuló temáticamente los ciclos oníricos de *Rerum Vulgarium Fragmenta* —sobre todo, de las rimas «in morte»—, en los que se

<sup>31</sup> Al modo de lo que propuso hacer Walters (1984) con *Canta sola a Lisi* basándose en la noción de cronología y en la práctica de yuxtaponer poemas de tema y tópicos semejantes.

<sup>32</sup> Se ocuparon de esta tradición Acucella (2014 y 2022) y Bettinzoli (2015), a quienes sigo en lo sucesivo. Puede consultarse también la antología de Carrai (1990).

representaban las apariciones de Laura en sueños<sup>33</sup>, imitándolos formalmente —en cuanto a la macroestructura se refiere— y dando lugar a abundantes agrupaciones de sonetos. Mientras que en el *Canzoniere* sobresale la *visio* de la amada, con un sentido trascendente<sup>34</sup>, en las centurias siguientes el sueño es principalmente *imaginatio*, esto es, una proyección del sujeto. Entre estas imitaciones destacan las de Pietro Bembo y Jacopo Sannazaro —incluidas en sus respectivos libros de rimas, ambos de 1530—, Benedetto Gareth, conocido como el Cariteo, Luigi Groto, Torquato Tasso, Giambattista Marino o Tommaso Stigliani.

Bembo (1470-1547) retoma en sus *Rime* (1530) —LXXXVIII-XC— la sucesión narrativa que había establecido Petrarca en los sonetos CCCXL-CCCXLIII, invocación al sueño y espera de su llegada, narración y, por último, alabanza del sueño, e imita abiertamente versos de este ciclo del *Canzoniere*<sup>35</sup>.

Por su parte, Sannazaro (1458-1530) también construyó un ciclo onírico en sus *Sonetti e canzoni*, conformado por los nueve poemas que van del LX al LXVIII. Según Bettinzoli (2015: 252), «atingono senza darlo troppo a vedere al nucleo più segreto e fondativo della sua esperienza poetica». En estos poemas, que presentan ecos petrarquescos y de su *Arcadia*, entre otras fuentes, el sueño tiene propiedades consolatorias, pero el poeta partenopeo también incide en la transitoriedad y evanescencia de sus engaños, que provocan la constante frustración del yo lírico y, en consecuencia, su reiterado lamento.

Otro autor del ámbito napolitano, Benedetto Gareth (1450-1514), de origen catalán, también incluyó en su *Endimione* varias series de sonetos en los que acude al motivo del sueño<sup>36</sup>, como es esperable por el mito en el que se inscribe el cancionero del Cariteo: el de los amores de Endimión y Selene. En ellos, sigue la tradición clásica, pero también los mencionados sonetos de Petrarca o Sannazaro.

<sup>33</sup> Resulta especialmente representativo, a decir de Acucella (2014: 50), el ciclo de sonetos CCCXL-CCCXLIII, que concentra en un espacio textual breve casi toda la gama de motivos en torno al sueño de la amada en el *Canzoniere*.

<sup>34</sup> Acucella (2014: 53) explica que Laura muerta se le aparece en sueños a Francesco para consolarlo, pero también para mostrarle un camino de salvación y redención, de ahí ese estatuto trascendente de la amada.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, Dionisotti (1966: 580), a propósito de los versos «Beato se', ch'altrui beato fai» («Sogno, che dolcemente m'hai furato», v. 9), de Bembo, y «Beato se', ch'altrui beato fai» («Deh qual pietà, qual angel fu sì presto», v. 9), de Petrarca.

<sup>36</sup> Véanse los sonetos 14-16 o 137-138 en la edición de Pèrcopo (1892).

En la segunda parte de las *Rime* de Luigi Groto (1541-1585), cuya influencia en Quevedo es conocida<sup>37</sup>, puede leerse una serie en torno al sueño formada por diez composiciones, y Torquato Tasso (1544-1595) también se adhirió a esta tradición y compuso un tríptico de sonetos que se corresponden con una invocación, una narración y una alabanza al sueño de la amada —27-29 en la edición de Basile (1994)—.

En cambio, el también napolitano Giambattista Marino (1569-1625), cuyo influjo en Quevedo también ha sido bien estudiado<sup>38</sup>, dilató el tema de la invocación al sueño de la amada en cuatro sonetos de sus «*Rime amorose*», en la primera parte de su obra poética: «O del Silenzio figlio e de la Notte», «Questi vinti dal duol possente e forte», «Dunque la notte ancor, ch'ha per costume» y «Da qual'uscio del Ciel volando uscisti». Por otra parte, en sus «*Amori*», en la tercera parte de su poesía, incluye otro ciclo onírico, conformado por tres sonetos —«E' sogno, ò versse sogno, ahì chi depinge», «In sogno ancora (Amor che puoi più farmi?)» y «Vien la mia donna in sù la notte ombrosa»— y tres madrigales: «O di par col mio sole ombra fallace», «Spesso il mio bel tesoro» y «Sognasti d'esser mia».

Finalmente, por mencionar solo los casos más señalados, Tommaso Stigliani (1573-1651) incluyó en los «*Amori civili*» de sus *Rime* una serie formada por tres sonetos y cuatro madrigales dedicados al sueño<sup>39</sup>.

No sería extraño que Quevedo hubiese asimilado la disposición en ciclos de los sonetos oníricos de esta tradición de colecciones de poesías amorosas, pues, como observó Alonso Veloso (2013), es lo que parece revelar también la primera sección de *Erato*<sup>40</sup>. En palabras de Rey y Alonso Veloso (2021: 13), Quevedo, «como hombre de letras, no ignoraba que la macroestructura formaba parte del texto y que la agrupación en libros o colecciones constituía un factor de significación que se añadía al de los poemas». Además, como se verá a continuación, en estos sonetos

<sup>37</sup> Remito a Alonso Veloso (2012b y 2013) y a Ceribelli (2017b).

<sup>38</sup> Puede consultarse Alonso Veloso (2012b).

<sup>39</sup> La huella petrarquista en los poemas de ambientación onírica persiste hasta el poeta neoclásico Ugo Foscolo, por ejemplo, en cuyo soneto «Alla sera» Perrone (2023) descubrió reminiscencias del díptico al sueño del poeta renacentista italiano Antonio Terminio, «Sonno, che al mio pensier tu rappresenti» y «Almo, placido dio, queto et soave». Remito también a su antología de nocturnos de los siglos XVI y XVII —estrechamente relacionados con los poemas oníricos—, la cual muestra el interés de los líricos meridionales por este motivo (Perrone, 2024).

<sup>40</sup> Para la influencia de la disposición del cancionero petrarquista en la confección editorial de la poesía de otros autores españoles de los siglos XVI y XVII, véase Fernández Mosquera (1995).

quevedescos sobre el sueño existen ecos de algunas composiciones de estas series italianas. Pueden dividirse en sonetos de duermevela y sonetos de imaginación nocturna, que tienen un carácter narrativo.

#### 4. OCHO SONETOS EN TORNO A LA DUERMEVELA Y LA IMAGINACIÓN NOCTURNA

Según la clasificación que propuso Maurer (1990: 153), el soneto de la duermevela «no describe ningún sueño en particular, sino que analiza el estado continuo, torturado, inexorable, entre sueño y desvelo, en que entre sí combaten la imaginación, los temores, la esperanza». Los tres primeros sonetos del «microcancionero» onírico (582, 585 y 586), según el orden en el que aparecen en *Euterpe*, pueden adscribirse a esta tipología: en todos ellos, el yo lírico se corresponde con un amante atormentado por su imaginación nocturna, que no cesa con el despertar; vive en una especie de angustiosa ensoñación continua, entre la duermevela y la vigilia. Este es el estado propicio para lo que Macrobio, en la taxonomía que antepone a su *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 1-7, denomina «visum» o «φάντασμα» ('aparición'), descrita del siguiente modo:

Se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie, como se dice, de primera bruma del sueño, cuando uno cree que todavía está despierto pero justo empieza a quedarse dormido, y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando aquí y allá siluetas que difieren de criaturas naturales por la talla o por el aspecto, así como diversas perturbaciones de la realidad, placenteras o tempestuosas (*Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 7).

Encajan en este tipo de textos los sonetos «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), «Cuando a más sueño el alba me convida» (585), «Aguarda, riguroso pensamiento» (586) y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (588).

Frente a los poemas que se refieren a la «somnia nebula», en palabras de Macrobio, otros describen los sueños del amante, por lo que son, en su gran mayoría, sonetos narrativos. Aplicando nuevamente su clasificación, estos sonetos encajan en lo que denomina «insomnium» o «ἐνύπνιον» ('ensueño'):

Cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que le atormentaba despierto: del alma, cuando un enamorado sueña que disfruta del ser amado o que está privado del mismo [...] Estas visiones y otras parecidas, puesto que, provenientes de una disposición del alma, habían

perturbado el reposo del durmiente de la misma manera que lo habían precedido, vuelan al mismo tiempo que el sueño y desaparecen con él. De aquí toma su nombre el ensueño, no porque se tenga la visión durante el sueño — pues esto vale para esta categoría y para las demás— sino porque se le otorga crédito sólo durante el sueño, mientras se tiene la visión; tras el sueño, no deja nada de interés o significación. (*Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 4)

Estos sonetos, que se concentran en la segunda mitad del «microcancionero» quevedesco, narran un sueño erótico —«Embarazada el alma y el sentido» (594)— y tres pesadillas: «A fugitivas sombras doy abrazos» (587), «Soñé que el brazo de rigor armado» (595) y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa» (597).

El primer soneto del ciclo onírico quevedesco es «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), un poema de duermevela en el que la incapacidad para conciliar el sueño y el hecho de soñar despierto se presentan como síntomas de la locura amorosa, motivo que hunde sus raíces en la Antigüedad clásica —piénsese en las *Anacreónticas*<sup>41</sup> o en autores como Virgilio (*Eneida* 4, 66-69)<sup>42</sup> y Propertio (*Elegías* 2, 30A, 1-2)— y que sigue vigente en la tradición del amor cortés y en algunas de las voces más relevantes del pensamiento filosófico neoplatónico, de época más próxima a Quevedo, como León Hebreo<sup>43</sup>:

<sup>41</sup> Recuérdese, por ejemplo, la anacreóntica 12, que se corresponde con la 13 en la versión quevedesca: «En forma de capón Ati, / loco por los montes altos, / llamaba a Cibele a voces, / de Cibele enamorado. / Y también los que bebieron / en las orillas de Clario / de Apolo el agua elocuente / andaban de juicio faltos. / Yo solo de tres maneras / soy furioso y arrojado, / pues la demasía del vino / vence mi razón a ratos; / también cuando harto estoy / de la fragancia del nardo, / y por hermosas doncellas / de juicio mil veces salgo. / Así que de tres maneras / contino furioso ando, / ya bebedor, ya poeta, / y ya ciego enamorado» (*Anacreón castellano*, ed. de Gallego Moya y Castro de Castro, pág. 225).

<sup>42</sup> De hecho, el propio Quevedo aduce este pasaje virgiliano a propósito de «que el amor sea furor» (pág. 227) en el comentario a la oda del *Anacreón castellano* citada.

<sup>43</sup> En los *Dialoghi d'amore* puede leerse lo siguiente: «El verdadero amor a la razón y a la persona que ama hace fuerza con admirable violencia e increíble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio y hace perder la memoria de toda otra cosa» (pág. 370). Anotan estos tres últimos antecedentes Arellano y Schwartz (1998: 757).

Si en el loco jamás hubo esperanza,  
ni desesperación hubo en el cuerdo,  
¿de qué accidentes hoy la vida pierdo?  
¿Qué sentimiento mi razón alcanza?

¿Quién hace en mi memoria tal mudanza  
que de aquello que busco no me acuerdo?  
Velo soñando y, sin dormir, recuerdo;  
el mal pesa, y el bien igual balanza.

Escucho sordo y reconozco ciego,  
descanso trabajando y hablo mudo,  
humilde aguardo y con soberbia pido.

Si no es amor mi gran desasosiego,  
de conocer lo que me acaba dudo,  
que no hay de sí quien viva más rendido.

Cabe destacar que un poco más adelante de los mencionados versos de Virgilio, la furia de Dido se describe en su soledad nocturna:

[...] Después, al separarse, cuando va reduciendo  
en su giro la luna su luz palidecida y ya invitan al sueño las estrellas  
que van cayendo, sola en la mansión vacía se entristece y de pechos  
se echa sobre el diván que él ha dejado.  
Ausente de él está escuchando y está viendo al ausente. (*Eneida*, 4, 80-83)

Este último hexámetro remite al mismo efecto de la enfermedad de amor al que alude Quevedo en su primer terceto y, especialmente, al construir los oxímoros «escucho sordo y reconozco ciego» (v. 9): la ensoñación de la persona amada, compartida por el yo poético de este soneto quevedesco y la reina de Cartago.

Por otra parte, el verso que enmarca este soneto en el «microcancionero» onírico, «velo soñando y, sin dormir, recuerdo», entronca, en la tradición emblemática, con Vaenius, como anotaron Arellano y Schwartz (1998: 757): «Amans, quod suspicatum vigilans somniat» (*Amorum emblemata*, 84). Asimismo, pueden hallarse ecos de sonetos de la lírica italiana de tradición petrarquista: por ejemplo, Niccolò da Correggio escribió «E quando el par ch'io sia d'affanni fuora, / tanto dolore il cor sopito accingie, / che, o veggia o dorma, io non ho pace un'ora»

(«Quando il pensier che la mia mente pasce», vv. 12-14); y Sannazaro, «L'oro, i robin, le perle e'l terso avorio, / s'io dormo o veghio, sempre, ove ch'io miri, / con le due stelle ardenti veder parme». En todos ellos el sueño nocturno de la amada se dilata en la vigilia. En concreto, sobresalen las similitudes con el soneto de Correggio, pues tanto en él como en Quevedo, el sueño no tiene propiedades consolatorias, no constituye un paréntesis en el desdén diurno de su amada, sino la correspondencia nocturna de la inquietud y la frustración del amante<sup>44</sup>. Quevedo plasma esta ininterrumpida frustración en el citado verso «velo soñando y, sin dormir, recuerdo», formado por un quiasmo de expresiones parcialmente equivalentes, pues en su segundo miembro aprecia una dilogía, «recuerdo», que puede significar simultáneamente 'me despierto', como anotan Arellano y Schwartz (1998: 156, nota 7), y 'rememoro', por lo que equivale a soñar despierto, como acontece en el primer miembro; luego, lo que sintácticamente es un quiasmo se corresponde con un paralelismo desde el punto de vista semántico. El aparente contrasentido de «sin dormir, recuerdo», en la acepción de 'me despierto', se salva si se tiene en cuenta el «velo soñando», es decir, el insomnio del amante. En definitiva, el verso subraya por medio de dos expresiones equivalentes —en una de las acepciones de la dilogía— el constante estado entre la duermevela y la enajenación diurna al que está sometido el que ama, siempre ajeno a la realidad.

El siguiente soneto onírico en *Las tres musas*, ubicado tras los dos dedicados a una dama esquiva, también pertenece a los poemas de la duermevela y abre un grupo de cuatro sonetos contiguos pertenecientes a este «microcancionero»: se trata de «Cuando a más sueño el alba me convida» (585), en el que se describe la interrupción del sueño del enamorado, que, en un estado de duermevela, continúa rodeado de sombras propias de la imaginación nocturna, ejemplificación del «velo soñando y, sin dormir, recuerdo» apenas analizado:

Cuando a más sueño el alba me convida,  
el velador piloto Palinuro  
a voces rompe al natural seguro,  
tregua del mal, esfuerzo de la vida.

<sup>44</sup> Para Correggio, véase Acucella (2014: 68-69).

¿Qué furia armada, o qué legión vestida  
del miedo o manto de la noche oscuro  
sin armas deja el escuadrón seguro,  
a mí despierto, a mi razón dormida?

Algunos enemigos pensamientos,  
cosarios en el mar de amor nacidos,  
mi dormido batel han asaltado.

El alma toca al arma a los sentidos,  
mas, como Amor los halla soñolientos,  
es cada sombra un enemigo armado.

El cuarteto inicial es difícil de interpretar, como reconoció Alatorre (2003: 207-208). Palinuro era el piloto de la nave de Eneas, que se dirigía a Italia. Según lo narra Virgilio en la *Eneida* 5, 833-871, una noche, mientras la escuadra dormía y él navegaba, el Sueño, tras la resistencia del piloto, lo aletargó con una rama empapada del rocío del Leteo y lo arrojó al mar<sup>45</sup>. Partiendo de esta escena, Alatorre (2003: 208) concluye que no ve «por qué dice Quevedo que Palinuro interrumpe “a voces” ese refugio natural, esa tregua del sufrimiento, esa restauración de fuerzas que es el dormir» y añade que la conexión de estos versos con el resto del soneto «es floja».

Es posible que Quevedo, en vez de fijarse en este pasaje, más conocido, utilizase la imagen de Palinuro despertando a Eneas y los demás tripulantes en la *Eneida* 3, 519: mientras estos reposaban en la orilla, a medianoche, Palinuro estudia las condiciones para la navegación y, al detectar que son propicias, los despierta con su «clarum [...] signum». Con todo, me inclino a pensar que tenía en mente el primer episodio mencionado, el de la muerte de Palinuro, pues, frente a lo que consideró Alatorre, a mi juicio, este posible eco esclarece el vínculo de esta primera estrofa con el resto del poema. Para percibirlo debe tenerse en cuenta que, según relata Virgilio, al precipitarse al mar, Palinuro «socios nequiquam saepe vocantem»

<sup>45</sup> A la rama del Sueño remiten, en el ámbito de la lírica italiana, Giulio Cesare Scaligero («Somne, graves hominum solitus deludere curas», v. 6) o Dragonetto Bonifazio: «O dolce scorta del notturno oblio, / Sonno, pietosa universale quiete, / col ramo asperso nel liquor di Lete / porgi omai qualche tregua al pianger mio». Pueden leerse en Carrai (1990: 160-162). También aluden a ella Herrera en su canción «Al sueño», vv. 28 y 32, y el propio Quevedo en «¿Con qué culpa tan grave?», v. 79, a través de Estacio, *Silvas* 5, 4, 18.

(*Eneida* 5, 860), esto es, llamó en vano a sus amigos repetidamente. Según mi interpretación, todo el soneto se construye sobre una intrincada alegoría, según la cual, el yo poético, un amante desdichado que duerme cuando todavía no ha despuntado el sol, se representa como un «dormido batel» al que despierta Palinuro a voces, como hizo cuando el Sueño lo expulsó de su puesto; desvelado, el amante queda atrapado en una ensoñación angustiosa. Palinuro era quien protegía la nave y equivale al raciocinio o al «alma», que «toca al arma a los sentidos» ('previene a los sentidos')<sup>46</sup>, que son la tripulación, ante las amenazas del sueño<sup>47</sup>, equivalentes en la analogía quevedesca a los «enemigos pensamientos / cosarios en el mar de amor nacidos» y, en última instancia, Amor, culpable en la tradición petrarquista de que el enamorado pierda su alma. Por consiguiente, el amante, en un estado de duermevela, está como la nave de Eneas sin Palinuro: desprotegido<sup>48</sup>, en este caso, ante su traicionera imaginación nocturna, los «somnia tristia» que porta el Sueño en Virgilio<sup>49</sup>.

Toda esta alegoría construida por Quevedo se asemeja a la de «Passa la nave mia colma d'oblio», soneto CLXXXIX del *Canzoniere* de Petrarca, pues en ambas composiciones el enamorado es una embarcación a la deriva. Sobre todo, destaca el verso «morta fra l'onde è la ragon et l'arte» (v. 13): si bien en el soneto de Petrarca se introduce una reminiscencia de la navegación de Odiseo («enfra Scilla et Caribdi», v. 3), el citado verso pudo inspirar en Quevedo la mención de Palinuro, metafórica razón de otra nave mítica.

Por otra parte, considero que pueden apreciarse algunas reminiscencias de poemas de las series oníricas de la tradición petrarquista que se refieren a la duermevela matutina del amante. Por ejemplo, en el soneto «Da che si leva il sol da i rosei scanni», en el que se dice que Amor es quien muestra los dulces engaños del sueño, el Cariteo escribe: «dormendo i sensi, fa veghiar la mente» (v. 10). En el

<sup>46</sup> En *Autoridades*, «tocar al arma» «es tocar a prevenirse los soldados y acudir a algún puesto» (s.v. «arma»).

<sup>47</sup> Virgilio escribe: «Princeps ante omnes densum Palinurus agebat / agmen; ad hunc alii cursum contendere iussi» (*Eneida* 5, 833-834); «En cabeza el primero de todos Palinuro guiaba la apiñada formación. Los demás tienen orden de seguir el rumbo que les marca» (traducción de Echave-Sustaeta, pág. 293).

<sup>48</sup> En la *Eneida* 5, 867, se dice que «amisso fluitantem errare magistro»; «la nave sin piloto navega a la deriva» (pág. 295).

<sup>49</sup> Para una interpretación distinta de este soneto, véase Sáseta Nájera (2023), que aprecia en él un tono burlesco.

poema «Dunque la notte ancor, ch'ha per costume» de Marino, la noche «le sue tenebre oscure arma di lume» (v. 4), imagen similar a la de este soneto de Quevedo, en el que Amor es una «furia armada», una «legión vestida / del miedo o manto de la noche oscuro» (vv. 5-6), y «es cada sombra un enemigo armado» (v. 14). Marino cierra su soneto como sigue, donde puede apreciarse un eco de los «enemigos pensamientos» quevedescos: «Fuggi a gli abissi omai: già ti minaccia / l'alba e'l sol che ritorna. Ecco il pensiero, / il nemico pensier, che ti discaccia» (vv. 12-14). Pero es en otro poeta del barroco italiano, Stigliani, donde Amor forma una escuadra al alba para asaltar al amante en su duermevela:

Con la man bianca avolta al bianco crine  
l'Alba amorosa suo Titon destava  
e già'l freno à i corsier Febo lentava,  
sendo fuor de le salse onde marine,

quand'io con luci anco velate e chine  
tra la vigilia e'l sonno incerto stava  
ed ecco Amor, che sovra un carro andava  
d'humane squadra cinto e di divine (vv. 1-8).

En el siguiente poema, «Aguarda, riguroso pensamiento» (586), a diferencia de lo que ocurre en los anteriores, el yo lírico amenaza a su propio raciocinio — 'no me pierdas el respeto', le dice—<sup>50</sup> y se dirige al sujeto de su tormento, la imagen de su amada, Tirsis, con claras reminiscencias bucólicas, lo que armoniza la serie con el corpus de sonetos pastoriles y con los diseminados por esta segunda sección de *Euterpe*:

Aguarda, riguroso pensamiento,  
no pierdas el respeto a cuyo eres.  
Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?  
Déjame sosegar en mi aposento.

<sup>50</sup> Esta idea de que los pensamientos ignoran a quien los debe gobernar también subyace tras los versos de Góngora «Varia imaginación que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos» (vv. 1-4).

Divina Tirsis, abrasarme siento.  
Sé blanda como hermosa entre mujeres;  
mira que, ausente como estás, me hieres:  
afloja ya las cuerdas al tormento.

Hablándote a mis solas me anochece:  
contigo anda cansada el alma mía,  
contigo razonando me amanece.

Tú la noche me ocupas, y tú el día:  
sin ti todo me aflige y entristece,  
y en ti mi mismo mal me da alegría.

Pero los tercetos traban este soneto con el primero de la serie, pues, aludiendo a las palabras que el yo lírico acaba de dedicar a la amada, Quevedo escribe: «Hablándote a mis solas me anochece [...] contigo razonando me amanece», lo cual condensa el verso «tú la noche me ocupas, y tú el día» (v. 12) y remite nuevamente a «velo soñando y, sin dormir, recuerdo» y al traicionero desvelo matutino del poema anterior. Finalmente, la paradoja conclusiva, «y en ti mi mismo mal me da alegría», a la que se refirió Fernández Mosquera (1999: 260), también liga ambos poemas, pues en el que abre el ciclo se lee «el mal pesa, y el bien igual balanza» (v. 8). El hecho de que cierre el soneto la palabra «alegría», en clara antítesis con el sufrimiento transmitido hasta este punto del soneto y del «microcancionero», no hace sino enfatizar las paradojas con las que Quevedo define insistentemente el amor.

Cabe destacar que el apóstrofe al pensamiento es habitual en las series oníricas mencionadas, aunque no exclusivamente: por ejemplo, Groto compuso «Pensier, che in un momento / più del raggio solar veloce assai / spatii di terra e seni d'acqua passi, / ferro penetti e sassi, / e all' amato mio ben dritto te'n vai» (vv. 1-4); Tasso, en un soneto cuyo epígrafe reza precisamente «ragiona col suo pensiero pregandolo che cessi da le sue operazioni», escribió «Pensier, che mentre di formarmi tenti / l'amato volto e come sai l'adorni, / tutti da l'opre lor toglie e distorni / gli spirti lassi al tuo servizio intenti, / dal tuo lavoro omai cessa, e consenti / che'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni» (vv. 1-4); y Marino, «Pensier che, l'ali tue placide e lievi / per sì lungo spiegando aspro viaggio, / del mio bel sol nel desiato raggio / mille dolcezze innamorato bevi» (vv. 1-4) y, más adelante, «frena, vago pensiero» (v. 12). Por otra parte, también es frecuente en esta tradición la antítesis paradójica

entre el sol, que equivale a la dama, y la sombra, representación onírica de esta. Pero Quevedo condensa la imagen solar de la amada y la metáfora de la aparición nocturna en una breve «dubitatio»: «imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?» (v. 3)<sup>51</sup>.

A continuación, puede leerse «A fugitivas sombras doy abrazos» (587), el más estudiado de estos sonetos<sup>52</sup>, que pertenece al segundo grupo mencionado; el de los sonetos que narran un sueño del amante<sup>53</sup>:

A fugitivas sombras doy abrazos;  
en los sueños se cansa el alma mía;  
paso luchando a solas noche y día  
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,  
y viendo mi sudor, se me desvía;  
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,  
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana  
que no se aparta de los ojos míos;  
búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir: fáltanme bríos;  
y como de alcanzarla tengo gana,  
hago correr tras ella el llanto en ríos.

El poema entronca con la tradición de textos cuyos protagonistas desean abrazar en vano una imagen, como Narciso, Ixión u Orfeo, y presenta reminiscencias ovidianas, en cuanto persecución del amante de una amada fugitiva, y de la anacreóntica que comienza «Blandamente y en dulce paz dormía» (VIII) en la traducción quevedesca. En concreto, el motivo de la sombra de la amada que se

<sup>51</sup> El marinista Giuseppe Artale escribirá sobre la imagen de su amada «vidi in sogno il mio sol d'ombre formato» («Stendea la notte un luttuoso orrore», v. 6).

<sup>52</sup> Remito a los trabajos de Pozuelo Yvancos (1979), Smith (1987), Olivares (1992 y 1995), Maurer (1990), Schwartz (1996 y 2002-2003), Roig Miranda (2005), Walters (2011) y Ceribelli (2017), y a las antologías de Arellano y Schwartz (1998), Pozuelo Yvancos (1999) y Plata y Sáez (2025).

<sup>53</sup> Maurer (1990) lo incluye entre los sonetos de duermevela, pero, si aplicamos la taxonomía que se propone en el presente artículo, debe considerarse un soneto de imaginación nocturna, pues en él se narra un encuentro onírico.

desvanece aparece, por ejemplo, en Virgilio (*Eneida* 2, 771-773 y 790-794) y Propertio (*Elegías* 4, 7, 96), pero también en el *Eclesiástico* 34, 2, donde se condena a quien da credibilidad a los sueños diciendo que equivale a «quasi qui apprehendit umbram et persequitur ventum».

Por otra parte, pueden apreciarse claras reminiscencias petrarquistas, lírica en la que, precisamente, se recurre con frecuencia a los mitos mencionados. Sobre todo, destacan los ecos de Petrarca, en concreto, de «Beato in sogno et di languir contento»; y de *La Lira*<sup>54</sup>, *La Galleria*<sup>55</sup> y *L'Adone*<sup>56</sup> de Marino; aunque cabe sumar, por ejemplo, el soneto «Ahi letizia fugace, ahi sonno leve» (LXIII) de Sannazaro, perteneciente a su serie onírica, en el cual se refiere a «un'ombra incerta e fuggitiva» (v. 12).

Y, finalmente, como observaron Arellano y Schwartz (1998: 758), Quevedo pudo basarse en los *Essais* de Montaigne para desarrollar la idea de que durante la noche se sueñan las obsesiones diurnas en los vv. 2-3 de su soneto<sup>57</sup>, aunque en *El Sueño del Juicio Final* cita a Claudiano y a Petronio Arbitro a propósito de esta idea.

En Quevedo el amante sueña que lucha con la amada, en clara dilogía señalada ya por Roig Miranda (2005: 179), pues, además de remitir a los esfuerzos del enamorado por alcanzar a la esquiva sombra de la dama, tiene un sentido erótico equivalente al «gozar» de otros poemas. La amada se aparece transfigurada en un «trasgo», un «demonio casero» (*Autoridades*) o fantasma, como anotaron Plata y Sáez (2025)<sup>58</sup>. Él trata de atraparla en vano —suda como le acontece por metonimia al corazón en el soneto «Or che'l dì nasce e la mia bella e cruda», del marinista Francesco della Valle: «e che pensando a lei, com'ho costume, / quest'avvampato cor

<sup>54</sup> «Che l'alma indarno vaneggiando abbraccia / tra l'ombre tue fallaci il mio duol vero» (1, 28b, vv. 10-11) o «Quanti oggetti piu cari il senso formi / non vaglion l'ombra del'error ch'abbraccio» (111, 31a, vv. 10-11).

<sup>55</sup> «Se non che quando in vano error deluso / stringo un lin, l'ombra abbraccio, e bacio il vento» (1, 288, vv. 12-13).

<sup>56</sup> «Sente di strano amor novo tormento / per lei che finta imagine non crede; / abbraccia l'ombra nel fugace argento / e sospira e desia ciò che possede» (V, v. 24).

<sup>57</sup> En concreto, remitieron al ensayo «De la force de l'imagination», *Essais*, I, XXI.

<sup>58</sup> Recuérdense, como hace Olivares (1995: 90, nota 32), los versos de Aldana, aunque en un contexto distinto: «y con un trasgo a brazos debatiendo / que al cabo, al cabo, ¡ay Dios!, de tan gran rato / mi costoso sudor queda riendo» («Montano, cuyo nombre es la primera», vv. 40-44). Véase Walters (2011), para quien el uso de «trasgo» en este soneto quevedesco se explica teniendo en cuenta la obra de Paracelso.

s'agghiaccia e suda» (vv. 7-8), aunque en este caso se presente como efecto paradójico del amor— y acaba hecho pedazos, expresión que, como observaron Arellano y Schwartz (1998: 157), aparece deslexicalizada tras el verso «y temas con amor me hacen pedazos» (v. 8), donde «temas» vale por la obsesión o locura del enamorado, enlazando, así, con el primer soneto de la serie, que comienza con los versos «si en el loco jamás hubo esperanza, / ni desesperación hubo en el cuerdo», quiasmo que ilumina la constante fluctuación del poema que nos ocupa entre la esperanza y la desesperación. El siguiente endecasílabo, «voyme a vengar en una imagen vana» (v. 9), encierra en su aliteración reminiscencias del verso de Marino «vaneggiando vagheggia il vano e'l vago» («Qualor quell'armi, ond'io morir m'appago», v. 4). Pero la sombra logra zafarse de nuevo y huye satisfecha. La persecución continúa en vano en el segundo terceto, que se cierra con el hiperbólico llanto que el amante, en sustitución de sí mismo, hace correr tras el fantasma de su amada, imagen con claras reminiscencias petrarquistas nuevamente. Todo el encuentro onírico se plasma con gran dinamismo mediante el polisíndeton y un abundante uso de formas verbales, ubicadas, además, a inicios de los sucesivos versos.

Como escribió Pozuelo Yvancos (1979: 142):

La indiscutible novedad del soneto quevediano está esculpida en otros materiales. Esta vez viene proporcionada por la forma del contenido al resolverse en afirmaciones de desengaño y pesimismo. Quevedo ha atraído la significación al campo de la inanidad en que se resuelve la concepción del mundo del hombre barroco.

Esta secuencia de cuatro poemas contiguos dentro del más amplio ciclo onírico se cierra con «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?» (588), que, a mi juicio, puede considerarse un soneto de duermevela que continúa la secuencia narrativa tras el angustioso sueño descrito en «A fugitivas sombras doy abrazos», cuyo resultado es el llanto del amante:

Más solitario pájaro, ¿en cuál techo  
se vio jamás que yo, ni fiera en monte o prado?  
Desierto estoy de mí, que me ha dejado  
mi alma propia en lágrimas deshecho.

Lloraré siempre mi mayor provecho;  
 penas serán y hiel cualquier bocado;  
 la noche afán, y la quietud cuidado,  
 y duro campo de batalla el lecho.

El sueño, que es imagen de la muerte,  
 en mí a la muerte vence en aspereza,  
 pues que me estorba el sumo bien de verte.

Que es tanto tu donaire y tu belleza,  
 que, pues Naturaleza pudo hacerte,  
 milagro puede hacer Naturaleza.

El poema se cimienta sobre la habitual identificación entre el pájaro solitario y el amante ausente en la lírica petrarquista<sup>59</sup>. En concreto, como es sabido, en esta composición Quevedo imita el soneto de Petrarca «Passer mai solitario in alcun tetto». Los dos primeros versos son casi una traducción del soneto del aretino, salvo por la conversión de «bosco» (v. 2) en «monte o prado» (v. 2). Pero el resto de este primer cuarteto difiere totalmente de su antecedente, como señaló Ceribelli (2017c: 255): en lugar de dedicarse a los atributos de la amada, cuya alabanza Quevedo reserva para el remate del poema, se insiste en la soledad del amante ausente. A continuación, regresa a Petrarca y, a pesar de que introduce ligeros cambios, traduce fielmente varios versos, como «et duro campo di battaglia il letto» (v. 8), reelaborado también por Garcilaso —en su soneto 17, «Pensando que el camino iba derecho»— y por el propio Quevedo en un lugar bien distante desde el punto de vista genérico: el canto segundo del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* (vv. 696-698). Es en los tercetos donde Quevedo más se aleja de su modelo: tras plasmar el tópico del «somnia imago mortis», utilizado por Petrarca y rastreable en Virgilio, *Eneida* 6, 278 u Ovidio, *Amores* 2, 9b, 17, compone dos versos ajenos a su fuente: «El sueño, que es imagen de la muerte, / en mí a la muerte vence en aspereza, / pues que me estorba el sumo bien de verte» (vv. 12-14). En ambos, el sueño impide la imaginación consciente de la amada por parte del yo poético, pero lo que en Petrarca era una comparación en Quevedo adopta un tono

<sup>59</sup> Véase Fernández Mosquera (1999: 91), quien recuerda que Quevedo se sirve de este mismo motivo en su soneto «Músico llanto en lágrimas sonoras» (180), de Erato, muy cercano a la esfera bucólica, igual que este que nos ocupa. Véase Parada Juncal (2025).

hiperbólico. Sin embargo, aunque aparentemente se aleje de su modelo en estos versos, el pensamiento amoroso que traslucen es afín al petrarquista, pues insiste en la idea del segundo cuarteto, presente también en «e'l cor sottragge / a quel dolce penser che'n vita il tene» (vv. 10-11).

A propósito de los dos últimos sonetos comentados, cabe referirse brevemente a un aspecto de la «dispositio» de este «microcancionero» quevedesco: tal vez, sea solo casual el hecho de que los dos sonetos nocturnos que ocupan el lugar central de la serie, «A fugitivas sombras doy abrazos» (587) y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (588), sean las imitaciones más patentes de sendos sonetos del *Canzoniere*; aunque no cabe desdeñar por completo la posibilidad de que Quevedo deseara encapsular en el interior de su peculiar «microcancionero» los poemas que más claramente revelaban su dechado, modelo fundacional de la tradición a la que pueden adscribirse principalmente sus «Poesías amorosas» de la musa séptima<sup>60</sup>. Nótese, por otra parte, que a Quevedo no le interesan aquellos ciclos del *Canzoniere* en los que las apariciones de Laura cumplen una función salvífica, sino los que carecen de elementos adivinatorios, como son el «insomnium» y el «visum», según la clasificación de Macrobio.

A partir de este punto del «microcancionero» los sonetos restantes describen ensueños del amante. En el soneto «Embarazada el alma y el sentido» (594), Quevedo narra el único sueño erótico de la serie, que, además, como suele acontecer tradicionalmente, está truncado por un repentino despertar:

Embarazada el alma y el sentido  
con un sueño burlón, aunque dichoso,  
aumentando reposo a mi reposo,  
me hallé toda una noche entretenido.

Tu rostro vi en mis llamas encendido,  
que dora lo cruel con lo hermoso,  
enlazando tu cuello presuroso  
con nudo de los brazos bien tejido.

Túvele por verdad el bien pequeño;  
llegué luego a soñar que te gozaba,  
hecho de tanta gentileza dueño.

<sup>60</sup> Véase Ceribelli (2017c: 252-256) a propósito de los ecos petrarquescos en la musa *Euterpe*.

Y en esto conocí que me engañaba  
y que todo mi bien fue breve sueño,  
pues yo, tan sin ventura, le alcanzaba.

Desde el arranque del poema se comprende que en este caso el yo lírico sí se encuentra en un sueño profundo —«Embarazada el alma y el sentido»— y duradero —«toda una noche»—. En concreto, además, está sumido en «un sueño burlón» —pues, como sueño, engaña—, pero «dichoso» ('feliz'), ya que, según se referirá a continuación, la fantasía proyecta un encuentro sexual con la amada. De ahí que diga «aumentando reposo a mi reposo», esto es, 'añadiendo [el sueño] sosiego [de mi ánimo] al reposo [de mi cuerpo]'. En el siguiente cuarteto se observan, de nuevo, reminiscencias de la lírica petrarquista. Apréciense el adjetivo que califica al cuello de la amada, que el yo poético rodea con sus brazos: «presuroso», tal vez, 'ligero', por tratarse de una sombra, y 'veloz', en recuerdo de la esquividad de la dama, como sucedía en «A fugitivas sombras doy abrazos»<sup>61</sup>. El primer terceto se abre con el reconocimiento de que el yo poético cayó en el engaño del sueño y llegó a creer que era verdad lo que en él sucedía. A continuación, se explicita la consumación del encuentro sexual, lo que desencadena el desencanto, al que se le dedica el segundo terceto: el hecho de alcanzar todo su «bien», él que es un amante «sin ventura» — como el del conocido «Dulce soñar y dulce congojarme» de Boscán, con estrechos paralelismos— lo hizo percatarse de que todo había sido un «breve sueño», 'transitorio, limitado', igual que en el verso «soy infeliz: ¿quién duda que soñaba?» del soneto «Gozaba yo (harto digo), yo gozaba» (v. 4) de Antonio de Solís, en torno a un sueño erótico.

Pero Quevedo regresa rápidamente a la esfera de la pesadilla en los dos sonetos que cierran su serie: «Soñé que el brazo de rigor armado» (595) y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?» (597). El primero de ellos versa sobre una aparición espectral de la dama que termina infligiéndole un golpe al amante dormido y causándole la muerte y, con esta, una gran pena, por verse separado de ella:

<sup>61</sup> Estaría en la misma línea que el «presuroso paso» de la imagen onírica que trata de detener el yo poético en «¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas?; refrena», de Herrera, o el «rostro dulcemente zahareño» ('desdeñoso') del soneto gongorino sobre un sueño erótico, el ya citado «Varia imaginación que, en mil intentos».

Soñé que el brazo de rigor armado,  
 Filis, alzabas contra el alma mía,  
 diciendo: «Éste será el postrero día  
 que ponga fin a tu vivir cansado».

Y que luego, con golpe acelerado,  
 me dabas muerte en sombra de alegría,  
 y yo, triste, al infierno me partía,  
 viéndome ya del cielo desterrado.

Partí sin ver el rostro amado y bello,  
 mas despertome deste sueño un llanto,  
 ronca la voz y crespo mi cabello.

Y lo que más en esto me dio espanto  
 es ver que fuese sueño algo de aquello  
 que me pudiera dar tormento tanto.

Desde la palabra que abre el poema advertimos que se trata del relato de un sueño. En él, la dama, Filis —nombre con resonancias bucólicas nuevamente— alza su brazo hacia el amante. Este detalle no pasa desapercibido, si el poema se confronta con los sonetos oníricos de la tradición petrarquista, pues en estos es habitual la muestra de piedad por parte de la amada, ejemplificada frecuentemente con el gesto de alargar amorosamente su brazo hacia el amante: por ejemplo, en «È sogno o ver? Se sogno, ahi, chi depinge», de Marino, se lee «la sua man mi distende e la mia stringe» (v. 8). Quevedo transforma radicalmente esta imagen al referirse al «rigor» que, a modo de metafórica arma, caracteriza el espaviento de la dama, insistiendo una vez más en su crueldad. La violencia que anticipa el ademán se confirma en las palabras de Filis (vv. 3-4), referidas en estilo directo, lo que otorga más fuerza al discurso. La *sermocinatio* centrada en la protagonista femenina es inusual en la poesía amorosa de Quevedo, como expuso Fernández Mosquera (1999: 270) a propósito de «Canta sola a Lisi», y también lo es, concretamente, en este «microcancionero», donde el eje central es el yo poético, igual que en la segunda sección de Erato. Nótese que la alusión al «vivir cansado» (v. 4) del amante desvela que la amada desea realmente terminar con el sufrimiento de su enamorado, por lo que sus palabras anuncian su intención de liberarlo de la carga que le supone amar; de hecho, más adelante se dice que le dio muerte «en sombra de alegría», es decir, 'bajo

la falsa apariencia de alegría'; pero el resto del soneto autoriza a interpretarlo como un peligro desde el punto de vista del yo poético: se trata de una nueva muestra del paradójico vivir del enamorado, que, aun exhausto, prefiere continuar sufriendo para poder seguir viendo a su dama. Por lo tanto, en cuanto involuntaria amenaza inferida por la imagen fantasmagórica de la amada, también la aleja de la dama de la lírica petrarquista, quien con sus palabras suele consolar al amante ausente, como sucede en Petrarca —«A che pur piangi e ti distempre?» («Quando il soave mio fido conforto», v. 38)— o en estos versos de Sannazaro, que beben de aquel: «A che sospire? / A che ti struggi et ardi di lontano? / Non sai tu che quell'arme / che fer la piaga, ponno il duol finire?» («Venuta era madonna al mio languire», vv. 7-10).

El segundo cuarteto se caracteriza por un dinamismo que contrasta con el del primero, producido por la cadena de acciones que tienen lugar en él, pero también por el polisíndeton y la descripción del golpe como «acelerado». Dicho dinamismo subraya la pasividad a la que está sometido el amante y transmite su impotencia ante el hecho de verse expulsado del cielo que representa la visión de su amada, como en el soneto de Aldana «Galanio, tú sabrás que es otro día», donde se refiere al alma tras un beso soñado: «la cual, sin su corpóreo impedimento, / por aquel paso en que me vi te juro / que el bien casi sintió del Paraíso» (vv. 12-14).

Los tercetos contienen, respectivamente, el despertar —descrito mediante dos notas prosaicas referidas al yo poético que transmiten su desconcierto ante lo sucedido (v. 11)— y el desengaño al comprender el poder ilusorio del sueño, capaz de ocasionar un tormento igual al de la realidad.

El siguiente soneto, «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?» (597), constituye el último poema de la serie que proponemos. Se trata de una composición en la que, a través de una extensa «distributio» muy del gusto de Quevedo que ocupa todo el poema, como indicó Fernández Mosquera (1999: 202), el yo poético se pregunta por la identidad de quien lo atormenta en sueños:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,  
qué sombra del infierno me maltrata?  
¿Qué tirano cruel me sigue y mata  
con vengativa mano licenciosa?

¿Qué fantasma, en la noche temerosa,  
el corazón del sueño me desata?  
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,  
más por mi mal que por tu bien hermosa?

¿Quién, cuando con dudoso pie y incierto  
piso la soledad de aquesta arena,  
me puebla de cuidados el desierto?

¿Quién el antiguo son de mi cadena  
a mis orejas vuelve, si es tan cierto  
que aun no te acuerdas tú de darme pena?

Podría proponerse una lectura del soneto en díptico con «Soñé que el brazo de rigor armado», si tenemos en cuenta que en la pesadilla relatada en el anterior soneto la aparición onírica de su amada acaba con su vida. El yo poético trata de desentrañar a quién se debe la visión de esta figura: quien lo tortura en sueños es «imagen de la muerte rigurosa» (v. 1), «sombra del infierno» (v. 2), «tirano cruel» (v. 3), «fantasma» (v. 4) que lo hace despertar (v. 6) y se venga de él en nombre de su amada (v. 7). El verso «más por mi mal que por tu bien hermosa» (v. 8) lo interpreto como ‘hermosa más para perjuicio mío que para beneficio tuyo’ —pues debe presuponerse la alabanza de la hermosura de la dama—, por lo cual exacerba el sufrimiento del enamorado.

En los siguientes versos parece preguntarse quién le hace aflorar preocupaciones —«me puebla de cuidados» (v. 11)— mientras duerme: de nuevo, como en el soneto «Cuando a más sueño el alba me convida», Quevedo incide en el estado de indefensión en el que se encuentra el cuerpo durante el sueño o el estado de duermevela. En este caso, no es un bajel, sino un solitario peregrino que avanza con paso dubitativo. Tal vez, la insistencia en la soledad y la indefensión esté relacionada con la idea de que el alma parece abandonar al enamorado, interpretación según la cual reiteraría esta idea petrarquista, ya expuesta en «Cuando a más sueño el alba me convida».

Por último, en el segundo terceto me parece atisbar una mirada retrospectiva hacia el sufrimiento amoroso, pues se alude a este como «el antiguo son de mi cadena» y se dice que «vuelve», luego no lo oía ya; además, el cierre del poema expresa que la amada ni siquiera le causa ya dolor, salvo en sueños, todo lo cual podría indicar un cierre del «microcancionero»: en el primer soneto, la reflexión, expresada

también mediante preguntas (vv. 3-6), llevaba al yo lírico a concluir que lo que sentía era amor (v. 12), del cual ahora parecen quedar solo vestigios en la imaginación nocturna. En este tenue itinerario que me parece advertir, ha cambiado ligeramente el estado de ánimo del yo lírico, que, todavía desesperado en sueños, no parece tan apenado en la vigilia.

### CONCLUSIONES

En suma, el «microcancionero» de ocho sonetos amorosos de *Las tres musas* en los que Quevedo emplea reiteradamente el motivo del sueño —entendido como *somnus* y *somnium*— puede sumarse a las arquitecturas menores que construyó con muchos de sus poemas: las «Poesías amorosas» deben considerarse entre las agrupaciones de poemas como *Canta sola a Lisi*, las letrillas, las jácaras y los bailes de *Terpsícore*, los sonetos pastoriles, los sonetos sacros o *Lágrimas de un penitente*; y, dentro de esta, los sonetos oníricos conforman una secuencia de menor entidad, equiparable parcialmente, desde el punto de vista dispositivo, a las cuatro canciones satíricas a distintas mujeres, los cuatro romances a animales fantásticos o las silvas sobre relojes. No obstante, en la serie onírica, más allá de la afinidad temática, a mi juicio, pueden apreciarse conexiones intertextuales que traban los poemas configurándolos como unidad y posibilitan la lectura del conjunto como macrotexto, sin olvidar nunca su simultánea condición de microtexto.

En concreto, este ciclo, en cuanto secuencia de sonetos en torno al sueño, probablemente hunda sus raíces en las numerosas series oníricas de la tradición petrarquista. Sin otras fuentes textuales no es posible asegurar con certeza si la *dispositio* se debe a Quevedo o a Aldrete y si, en este último caso, es fortuita, pero, al atisbar ciertas relaciones intertextuales, me inclino a pensar que puede ser quevedesca: el poeta pudo haber deseado variar su modelo, salpicando algunos de sus poemas oníricos entre otros de temática muy afín, como son los demás sonetos de las «Poesías amorosas» de la musa séptima, muchos de los cuales también sugieren una ambientación nocturna. Por otra parte, resulta destacable que en el centro de su «microcancionero» se sitúan los dos sonetos que remiten de modo más patente al modelo fundacional de la tradición: Petrarca.

A la luz de los poemas analizados, resultan especialmente afortunadas las palabras de Alatorre (2003: 206), quien apuntó que «los colores con que pinta Quevedo los sueños son programática y acumulativamente sombríos». El sueño en

su poesía amorosa suele ser breve; el amante es prácticamente insomne, como demuestran los sonetos de duermevela, y, en su imaginación nocturna, casi siempre lo asaltan ensoñaciones tortuosas: en este «microcancionero» onírico solo incluye un sueño erótico de la amada, que, como es habitual en este tipo de poemas, se ve rápidamente trucado por el repentino despertar, que trae consigo el desengaño.

Frente a la tradición de los himnos al sueño —que también cultivó, pero en menor medida y no en esta serie poemática— y a la poesía que recurre a las palabras consolatorias de la amada, a Quevedo parece haberle interesado, sobre todo, el motivo del amante insomne que, ausente, vela y sueña despierto, sufriendo ininterrumpidamente ante la desdeñosa visión de la dama. Aunque bebe abundantemente de fuentes petrarquistas, su amante apenas tiene consuelo, a diferencia de lo que ocurre en aquellas. Así, la poética quevedesca en torno al sueño de la amada apreciable en este ciclo de sonetos de la musa séptima queda abreviada en el verso «no sabe el sueño hallar ojos amantes»<sup>62</sup>.

#### OBRAS CITADAS

- ACUCELLA, Cristina, «L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna», *Between*, 3.5, 2013, págs. 1-25. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/939/741>.
- , «“Beato ‘in-sogno’”. Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 43.1, 2014, págs. 49-76.
- , *Il sogno dell'amata nella lirica del Rinascimento. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ALONSO, Dámaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 495-580.
- ALONSO VELOSO, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, Terpsíchore», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.3, 2006, págs. 329-360. <https://doi.org/10.1080/147538206000346234>.

<sup>62</sup> *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, v. 696.

- , «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 269-334. <https://doi.org/10.15581/017.12.28303>.
- , «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del “carpe diem”», *La Perinola*, 16, 2012a, págs. 17-46. <https://doi.org/10.15581/017.16.4617>.
- , «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin hispanique*, 114.2, 2012b, págs. 621-644. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1386>.
- , «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. <https://doi.org/10.1080/14753820.2013.847156>.
- , «La poesía de Quevedo al margen del *Parnaso*: hacia una edición crítica y anotada de la “musa décima”», *Neophilologus*, 108. 4, 2024a, págs. 573-591. <https://doi.org/10.1007/s11061-024-09816-w>.
- , «Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 83-110.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Louisa Ortega, París, ENS Éditions, 1997, págs. 71-84.
- , «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: “Los que ciego me ven de haber llorado” y el arte de la ingeniosa contraposición», *La Perinola*, 6, 2002a, págs. 15-28. <https://doi.org/10.15581/017.6.28103>.
- , «Un minibestiaro poético de Quevedo», *Pliegos volanderos del GRISO*, 1, 2002b. <https://hdl.handle.net/10171/6128>.
- , ed., Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, 2 vols., Madrid, RAE, 2020.
- ARELLANO, Ignacio y Lía SCHWARTZ, ed., Francisco de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.
- ASENSIO, Eugenio, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, 1988, págs. 17-32. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/articulo/view/DICE8888110017A/13303>.
- AUDOUBERT, Rafaële, «Silvas y sonetos morales de Quevedo: especificidades e implicaciones genéricas», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. de

- María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 135-171.
- AYALA, Francisco, «Sueño y realidad en el barroco: un soneto de Quevedo», *Ínsula*, XVII, 184, 1962, págs. 7-19.
- BEMBO, Pietro, *Prose e rime*, ed. de Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- BETTINZOLI, Attilio, «La fuga, il sogno, la morte. Su alcune “rime” di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi», *Lettere Italiane*, 67.2, 2015, págs. 251-269.
- BLANCO, Mercedes, «Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 85.1-2, 1983, págs. 83-103. <https://doi.org/10.3406/hispa.1983.4493>.
- , «Mythe et hipérbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, Lyon, ENS, 1997, págs. 113-121.
- , *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «“Cerrar podrá mis ojos ...”: tradición y originalidad», *Filología*, 8, 1962, págs. 57-78.
- BOREL, Jean-Paul, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Boudry-Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1965.
- BOUVIER, René, *Quevedo, homme du diable, homme de Dieu*, París, Honoré Champion, 1929.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: *Los Sueños* y la *Divina Comedia*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76, 2000, págs. 147-179. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-marco-onirico-e-infernal-en-quevedo-y-dante-los-suenos-y-la-divina-comedia-1047360/>.
- , «Quevedo y Marino entre las estrellas», en *La “Silve”. Histoire d’une écriture libérée en Europe, de l’Antiquité au XVIIIe siècle*, ed. de Perrine Galand y Sylvie Laigneau, Turnhout, Brepols, 2013, págs. 627-656.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1997.
- , «Petrarca en Quevedo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares,

- 1998, págs. 329-340. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_028.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_028.pdf).
- , «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. de Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, Vigo, Universidade de Vigo, 2003, págs. 287-304.
- , «La poesía religiosa de Quevedo: los “Sonetos sacros”», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.5, 2006, págs. 637-668. <https://doi.org/10.1080/14753820612331392983>.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- CARRAI, Stefano, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padua, Antenore, 1990.
- CERIBELLI, Alessandra, «La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 4, 2017a, págs. 7-22. <https://doi.org/10.15366/philobiblion2016.4.001>.
- , «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini, Andrea Zinato, Venecia, Ca' Foscari, 2017b, págs. 203-210. <http://edizionicafoscari.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-164-5/la-influencia-de-luigi-groto-en-la-poesia-amorosa/>.
- , «Más allá de Erato las huellas de Petrarca en las otras musas del Parnaso español de Quevedo», en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017c, págs. 248-264.
- CONSIGLIO, Carlo, «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo*, 13-15, 1946, págs. 76-94.
- CORREGGIO, Niccolò da, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, ed. de Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- CLOSE, Lorna, «Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination», *Modern Language Review*, 74, 1979, págs. 836-855.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, 1, Madrid, Castalia, 1966, págs. 111-123.

- , ed., *Francisco de Quevedo, Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español*, edición de Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Universidade de Vigo, 2021.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El Cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97.2, 1995, págs. 465-492.
- , *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- FUCILLA, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC/Revista de Filología Española, 1960.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARGANO, Antonio, «“Imago mentis”: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento», *Capitoli per una storia del cuore*, ed. de Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, págs. 181-220.
- , «Quevedo y las “poesías relojerías”», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 187-200. <https://hdl.handle.net/10171/5608>.
- GHERARDI, Flavia, «Due nere stelle c’han virtù possente: Tasso, Quevedo y una “evolución” petrarquista», *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, coord. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, págs. 71-90.
- , «“La virtud del ostracismo”: el microcancionero del destierro de Francisco de Quevedo», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 163-176.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, EUNSA, 2006.
- GREEN, Otis H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.
- JAURALDE POU, Pablo, «“Miré los muros de la patria mía” y el *Heráclito Cristiano*», *Edad de Oro*, 6, 1987, págs. 165-188.
- MAURER, Christopher, «“Soñé que te... ¿dímelo?”: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 9, 1990, págs. 149-168. [https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/maurer.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/maurer.htm).

- MANERO SOROLLA, María Pilar, «“Relámpagos por risas”: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo», *Anuario de Filología*, 8, 1982, págs. 297-309.
- , *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- , *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARINO, Giambattista, *Opere*, ed. de Alberto Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967.
- MÉRIMÉE, Ernest, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, Alphonse Picard, 1886.
- MOLL, Jaime, «El proceso de formación de las “obras completas” de Quevedo», en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, ed. de Victoriano Roncero López y José Enrique Duarte, 1, Pamplona, EUNSA, 2002, págs. 365-376.
- MONTI, Silvia, «“Las lisonjas mentirosas de un sueño”: due sonetti di Quevedo», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 2, 1977, págs. 117-122.
- MOORE, Roger, *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*, Tesis doctoral, University of Toronto, 1974.
- OLIVARES, Julián, «El sueño en la poesía amorosa de Quevedo», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. de Francisco Rico Manrique, Vol. 3, Tomo 2, 1992, págs. 338-344.
- OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- PALLEY, Julian, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia, Albatros/Hispanófila, 1983.
- PARADA JUNCAL, Samuel, «La endecha de Quevedo “Estaba Amarilis”», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 177-205.
- , *La poesía pastoril de Quevedo*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2025.
- PARKER, Alexander A., «La “agudeza” en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 3, Madrid, CSIC, 1952, págs. 345-630.
- , *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1985.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, págs. 378-383.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción», en *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español, de Francisco de Quevedo*, edición facsímil, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF, 1999, págs. VII-XL.
- PERRONE, Antonio, «I sonetti “Al sonno” di Antonio Terminio. Gli ipotesti di “Alla sera” di Ugo Foscolo», *Esperienze Letterarie*, 48.1, 2023, págs. 59-76.
- , *Il notturno nella lirica meridionale di Cinque-Seicento. Con un'antologia di trenta paesaggi*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2024.
- PLATA PARGA, Fernando y Adrián J. SÁEZ, eds., Francisco de Quevedo, *Huye la hora. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2025.
- POGGI, Giulia, «Quevedo con/sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 359-374. <https://doi.org/10.15581/017.8.28066>.
- , «Ruisseños y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, 2006, págs. 257-270. <https://hdl.handle.net/10171/12498>.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Cupido navigans”: varia fortuna de un motivo iconográfico», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 20.2, 2015, págs. 43-44.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 131-139.
- , «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, págs. 189-211. <https://doi.org/10.15581/017.1.28259>.
- , «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 301-334. <https://doi.org/10.15581/017.17.885>.
- , «“Amor constante más allá de la muerte”: problemas textuales y contexto cultural», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 10, 2023, págs. 130-153. <https://doi.org/10.14603/10F2023>.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, Pamplona, EUNSA, 2011.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, Pamplona, EUNSA, 2013.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 volúmenes.

- , eds., Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- ROIG MIRANDA, Marie, «Le Discours amoureux dans la poésie de Quevedo», *Imprévue*, 2, 1996, págs. 97-121.
- , «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, París, ENS Éditions, 1997, págs. 53-69.
- , «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad», *La Perinola*, 9, 2005, págs. 171-182. <https://hdl.handle.net/10171/7236>.
- SÁEZ, Adrián J., «Algo más sobre las poesías relojerías de Quevedo», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 349-366.
- SANNAZARO, Iacopo, *Opere volgari*, ed. de Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- SÁSETA NARANJO, Rafael, «El soneto “Cuando a más sueño el alba me convida” de Quevedo y la *Nave de los locos*», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 11.1, 2023, págs. 69-98. <https://doi.org/10.14643/111C>.
- SCHWARTZ, Lía, «La transmisión de la poesía renacentista grecolatina y dos sonetos de Quevedo», *Edad de Oro*, 12, 1993, págs. 303-320.
- , «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y Letra*, 6, 1995, págs. 113-135.
- , «*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, págs. 101-130.
- , «La musa *Erato* del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, París, ENS, 1997, págs. 11-23.
- , «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope*, 5.1, 1999, págs. 5-33.
- , «Genealogías del sueño en la obra de Quevedo», *Filología*, 1-2, 2002-2003, págs. 177-198.
- , «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 367-395. <https://doi.org/10.15581/017.7.28081>.
- , «Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*», *Lexis*, 27, 2003, págs. 91-105. <https://doi.org/10.18800/lexis.20030102.006>.

- , «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos*, ed. de Joaquín Roses, Colección de Estudios Gongorinos 4, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, págs. 89-132.
- , «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes», *La Perinola*, 9, 2005, págs. 215-226. <https://doi.org/10.15581/017.9.28035>.
- SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La imaginación nocturna de Quevedo y su *Himno a las estrellas*», en *Quevedo in Perspective*, ed. de James Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 33-56.
- TASSO, Torquato, *Le rime*, ed. de Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, *Los Sueños y discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2017.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal y traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- WALTERS, D. Gareth, «The Theme of Love in the “romances” of Quevedo», en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. de N. D. Shergold, Londres, Tamesis y Cardiff, University of Wales Press, 1972, págs. 95-110.
- , «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27, 1984, págs. 55-70.
- , «Demons of the Night: Quevedo’s Sonnet “A fugitivas sombras”, the Melancholy Humour, and Paracelsus», *The Modern Language Review*, 106.3, 2011, págs. 765-778.
- ZARDOYA, Concha, «El tema del sueño en la poesía de Quevedo», *Sin nombre*, 1, 1970, págs. 15-27.