



PROBLEMAS EDITORIALES
DE LA MUSA *EUTERPE*
Y DELIMITACIÓN DE LA POESÍA PASTORIL
DE QUEVEDO*

Samuel PARADA JUNCAL
Universidade de Santiago de Compostela (España)
samuel.parada@rai.usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-0507-7467>

Recibido: 9 de septiembre de 2025
Aceptado: 16 de octubre de 2025
<https://doi.org/10.14603/13J2026>

RESUMEN:

Este artículo pretende abordar los problemas editoriales de la musa *Euterpe* en la obra poética de Quevedo, así como su presumible adscripción pastoril desde su difusión en 1670, fecha en la que se publica *Las tres musas últimas castellanas*. Pese a su notable heterogeneidad, *Euterpe* se considera la musa bucólica quevedesca; seguramente, por la influencia de los paratextos y por la inclusión de 23 sonetos pastoriles. Con todo, la variedad argumental de esta musa invitaría a superar esta idea, puesto que en ella conviven poesías de diferente temática (moral, amorosa, satírico-burlesca, etc.). Además, la concepción de Quevedo a propósito de este género exige una revisión de su corpus bucólico, que podría cifrarse alrededor de cincuenta composiciones diseminadas por su Parnaso poético, las cuales ensancharían la pastoral quevedesca más allá de los límites de *Euterpe*.

PALABRAS CLAVE:

Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, musa *Euterpe*, cuestiones editoriales, corpus pastoril.

* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia (2024), concedida al GI-1373 «Da Idade Media ao Século de Quevedo: estudo, edición e recepción nas literaturas hispánicas» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

unhe
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

EDITORIAL PROBLEMS OF THE MUSE *EUTERPE*
AND DELIMITATION OF QUEVEDO'S PASTORAL POETRY

ABSTRACT:

This article aims to address the editorial problems of the muse *Euterpe* in Quevedo's poetic work, as well as her presumed pastoral affiliation since her dissemination in 1670, the year in which *Las tres musas últimas castellanas* was published. Despite her notable heterogeneity, *Euterpe* is considered Quevedo's bucolic muse; surely due to the influence of the paratexts and the inclusion of 23 pastoral sonnets. Nevertheless, the argumental variety of this muse would invite us to move beyond this idea, since poems of different themes (moral, amorous, satirical-burlesque, etc.) coexist within her. Furthermore, Quevedo's conception of this genre requires a revision of his bucolic corpus, which could be estimated at around fifty compositions scattered through his poetic Parnassus, which would expand Quevedo's pastoral beyond the limits of *Euterpe*.

KEYWORDS:

Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, Muse *Euterpe*, Editorial Problems, Pastoral Corpus.



Francisco de Quevedo, al igual que la gran mayoría de autores de los siglos XVI y XVII (Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz o Luis de Góngora, entre otros), no publicó su poesía de forma impresa en vida, más allá de algunas composiciones excepcionales recogidas en antologías de varios escritores o pliegos sueltos¹. No obstante, este hecho no implica que no se preocupase por la correcta transmisión de su obra poética, a juzgar —entre otros ejemplos de época— por las dos famosas cartas remitidas a don Francisco de Oviedo entre enero y febrero de 1645 o el «Índice de los ingenios de Madrid», redactado por Juan Pérez de Montalbán al término de su *Para todos* (1632), en el que se recoge una inminente edición de su lírica, planificada ya por aquel entonces a partir del artificio de las nueve musas².

Una vez se ha asumido esta idea, resulta oportuno explicar el modo en que Quevedo desea publicar sus poesías. Su intención consiste en editarlas siguiendo un criterio temático, agrupando las composiciones en cuanto al contenido, sin descuidar tampoco el plano formal³. La clasificación de los poemas en nueve secciones se fundamenta en el argumento al que se asocian las distintas musas (*Clío* recoge composiciones encomiásticas e históricas; *Polimnia*, morales; *Melpómene*, fúnebres; *Erato*, amorosas, etc.), pero también en la métrica, en función del supuesto prestigio de los textos (formas como los sonetos u octavas se colocan en una posición privilegiada con respecto a las letrillas, romances o bailes, que aparecen hacia el final de

¹ Para la transmisión de su obra poética, tanto impresa como manuscrita, véanse Jauralde (1982, 1986 y 1988), Pérez Cuenca (1995, 1997, 2000 y 2013), Plata (1997, 2000, 2021 y 2023) y Alonso Veloso y Candelas (2007).

² En las epístolas, Quevedo (2005: 749 y 752) reconoce que, pese a su poca salud, se encuentra trabajando en sus *Obras de verso* durante los meses finales de su vida. Pérez de Montalbán (1999: 858), uno de sus máximos detractores, admite que «tiene para sacar a la luz», entre otras publicaciones, «las *Musas*».

³ Así lo atestigua González de Salas en las *Previsiones al lector* de *El Parnaso español*: «Concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve musas diesen sus nombres, apropiándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una» (Quevedo, 1648: ¶1r-1v). También Pedro Aldrete, sobrino del poeta y editor de la segunda parte de sus poesías, manifiesta en el prólogo de *Las tres musas últimas castellanas* que conserva la voluntad de su tío: «he procurado se junten en este libro las que he podido conseguir, y que todas las poesías que comprehende se impriman en la mesma conformidad que las dejó, sin añadir ni quitar cosa alguna» (Quevedo, 1670: ¶5r). Crosby (1967: 229-244) ha editado dos contratos que atestiguan que Aldrete vende a Pedro Coello la potestad de editar la prosa de Quevedo junto a su obra lírica (titulada en un principio *Las nueve musas*), documentos que ratificarían las intenciones del autor madrileño en torno a la publicación de su poesía.

las musas)⁴. Para el estudio de *Euterpe* como musa pastoril conviene aproximarse de manera sucinta a la edición de 1670 a cargo de Pedro Aldrete. *Las tres musas últimas castellanas* se publica 22 años después del *Parnaso*, por lo que la excesiva distancia temporal invitaría a pensar que esta segunda parte sería tan meticulosa como la anterior. Lamentablemente, no es así, pues el propio sobrino del poeta reconoce en el prólogo *Al lector* las limitaciones de su edición, en la que aparecen poemas de dudosa atribución, interpolados, duplicados y hasta apócrifos⁵. Pueden señalarse algunos ejemplos de estas incoherencias: el soneto moral «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» aparece de forma razonable en la musa II, *Polimnia*; pero Aldrete también lo incluye de manera incomprensible en *Euterpe* y en *Urania*⁶. Otro error en una composición incorporada a *Las tres musas* podría ser el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, de carácter burlesco,

⁴ Pese a la probable colaboración de Salas en la disposición poética, cuya labor editorial ha sido analizada por infinidad de estudiosos: Crosby (1966), Blecua (1969: XIII-XIV), Rey (1994, 1999: 23-25, 33-38 y 2000), Jauralde (1987 y 1999: 821-870), Fernández Mosquera (1999: 347), Arellano (2001), Cacho (2001), López Rueda (2003), Sepúlveda (2004 y 2007), Alonso Veloso (2006) o Tobar (2013), la mano de Quevedo parece intervenir en esta ordenación. No hay que olvidar que ya tenía experiencia en estas labores filológicas: en su edición de Francisco de la Torre (1631) sigue criterios métricos que luego recupera para organizar sus propios poemas, como apunta Gómez Gómez (1993: 186). A esta pauta pudo haberle sumado la de distribuir sus poemas en diferentes musas, asociando a cada una de ellas un tema determinado; un hecho recurrente en la época, tal y como indican Vélez-Sainz (2007) y García Aguilar (2013). El propio Salas (Quevedo, 1648: ¶1v) señala su posible inspiración: las obras de Marcello Macedonio y Girolamo Gentile; aunque también habría que considerar la influencia de Giambattista Bassile o Francisco de Medrano y Francisco Manuel de Melo en territorio peninsular, como propone García Aguilar (2009 y 2010).

⁵ Desde su publicación, se exterioriza la idea de que *Las tres musas* es una obra peor editada que *El Parnaso español*. En este sentido, pueden verse las críticas que Jaime Salicio vierte en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso español*, de José Delitala (2021: 25-30), subrayando las irregularidades en la edición de Aldrete y achacándole su inferioridad con respecto al trabajo de Salas. Entre las múltiples invectivas, destacan la falta de cuidado editorial y la interpolación de poemas ajenos a las musas que los presiden. A propósito de la censura de Salicio, pueden verse Romero-Frías (1979: 3-18), Pedraza Jiménez (1999: X-XII) y Candelas (2017). Asimismo, Crosby (1966: 112-113) concluye mediante unas *marginalia* en la silva «¡Qué de robos han visto del invierno» que las distintas intervenciones en *Las tres musas* también son de Salas, remarcando la pasividad de Aldrete, quien se limita a acopiar unos materiales preestablecidos. Su presencia en la *Farmaceutria* también la refrendan Candelas (1996: 267, n. 3) y Pérez-Abadín (2007: 132).

⁶ Cito siempre los versos de Quevedo por la edición moderna de Rey y Alonso Veloso (2021).

que Aldrete añade en la musa religiosa; sin embargo, en esta ocasión el editor justifica su decisión: «Este poema no es de la musa Urania: por haber llegado tarde a la imprenta, se puso en este lugar» (Quevedo, 1670: 359)⁷.

Asimismo, durante el siglo XX numerosos críticos han indicado que algunas composiciones recogidas en la edición del sobrino de Quevedo no corresponden a la mano de su tío: Astrana (1932) fue el primero y, desde entonces, aparecen los estudios de Fucilla (1957), Crosby (1966: 117-123), Blecua (1969: 63-84) y Carreira (1989, 1990 y 1991). En el facsímil de *Las tres musas*, Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL) indica que la mayoría de poemas espurios pertenecen a la musa VII, *Euterpe*. Especialmente, en esta sección destaca la aparición de la pluma de Pedro de Padilla, quizá por su interés en el género bucólico, mostrándose hasta en nueve ocasiones (diez en el conjunto de la edición)⁸. Alonso Veloso (2008: 298-319 y 2024a) actualiza la cuestión a través de la propuesta editorial de una *Musa décima*, que recogería aquellas composiciones quevedescas que circularon al margen del *Parnaso* y *Tres musas*.

Pese a las controversias filológicas que suscitan *Las tres musas*, es cierto que existen secciones aisladas que presentan una publicación aceptable en la *princeps* de 1670, pues en ellas no se recogen apócrifos ni poemas de dudosa atribución, como los sonetos pastoriles de *Euterpe* o los sonetos sacros de *Urania*. Empero, en estos conjuntos textuales parece apreciarse la labor organizadora de Salas o la del propio Quevedo. En este sentido, es importante recordar que el escritor barroco se caracterizó por agrupar sus poemas en pequeños grupos o ciclos argumentales. Así lo demuestran el *Heráclito cristiano*, las silvas del manuscrito de Nápoles o el cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi*, inserto en la segunda sección de *Erato*. Con todo, habría que interceder en algún aspecto en favor de Pedro Aldrete, editor bastante denostado por la crítica, pero que mantuvo con vida una ingente cantidad de

⁷ Rey y Alonso Veloso (2021: 87) lo reubican al final de la musa VI, *Talía*, teniendo en cuenta su contenido.

⁸ Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL) se olvida de citar el soneto de Padilla «Cifra de cuanta gloria y bien espera», que aparece en la página 34 de su facsímil. Más información sobre estos diez poemas en Valladares Reguero (1994). Otros escritores que se manifiestan a lo largo de *Las tres musas* son Lupericio Leonardo de Argensola (cuatro ocasiones) y Alonso de Ledesma, el conde de Salinas y Arias Montano, con un poema cada uno. Además, se transcribe una traducción de Camões, así como cinco composiciones apócrifas cuyo autor todavía es desconocido y ocho poemas de dudosa atribución.

poemas quevedescos. Si bien Blecua (1969: XVII) reconoce su máximo error: «ahijar a don Francisco bastantes poemas que no le pertenecían, iniciando así la larga serie de atribuciones que no terminará», también admite su gran éxito: «haber salvado del olvido más de un poema de extraordinaria belleza»⁹.

A continuación, indagaré en el análisis externo y paratextual de la musa *Euterpe*, así como en su presumible y exclusiva adscripción bucólica, que será puesta en tela de juicio. Su estudio permitirá iniciarse en la concepción que el poeta auri-secular posee de la modalidad pastoril, asimilándola a un compendio de imágenes y motivos dispersos por toda su producción lírica. Además, facilitará una posible delimitación de su corpus bucólico, que por razones de género se halla siempre en constante expansión.

EUTERPE Y LA POESÍA BUCÓLICA

Desde un punto de vista macrotextual, los paratextos de *Euterpe* invitan a considerar a esta musa como la principal representante de la modalidad pastoril en la poesía de Quevedo. La materia bucólica ya se apunta desde la portada, pues la imagen y los versos que en ella aparecen anticipan al lector su contenido:

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

Además, parece que la interpretación de *Euterpe* como la musa pastoril quevedesca se sostiene gracias a que en ella se incluye el ciclo de los 23 sonetos

⁹ Alonso Veloso (2024b) aborda la problemática editorial y textual de *Las tres musas* en su conjunto, con mención expresa de la compleja situación ecdótica de *Euterpe*.

pastoriles, un conjunto homogéneo, coherente y revisado de composiciones bucólicas, según las indicaciones que anteceden a estos poemas desde la *editio princeps*: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*» (Quevedo, 1670: 11)¹⁰.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670.
Madrid, Biblioteca Regional de Madrid (sign. A-2696).

Pese a que en esta ocasión Quevedo —o sus editores póstumos— asocian a *Euterpe* con la temática bucólica, cabría destacar que los rasgos identificativos de esta musa no siempre se interpretan del mismo modo. De hecho, Jaime Salicio se escandaliza en el prólogo a la *Cima del monte Parnaso español* (1672) de José Delitala, ya que considera errónea la exégesis que Aldrete realiza en este aspecto:

Confieso que he visto en orden a las pinturas de las musas cuanto se puede desear y que tal idea y tabla no la encontré jamás, ni sé en qué pueda fundarse semejante icon más propio para la Arcadia que para Euterpe. Y no para aquí el delirio del que concibió este parto, pues le calificó con dos *quiasmos*, o redondillas que explicasen la lámina, haciendo a Euterpe presidente musa de

¹⁰ Sobre el bucolismo de la musa *Euterpe* de acuerdo con las imágenes, los paratextos y la sección de los sonetos pastoriles, remito a Parada Juncal (en prensa).

los amores, cosa inaudita y que hasta hoy no ha llegado a mi noticia ni estudio. Y lo más sazonado de todo es decir en el último verso de la primera copla: *gaita golosa*: epíteto que moverá la risa a la severidad y frente más austera. Yo *gatas golosas* he visto, pero no *gaitas golosas*, prescindiendo de la bajeza de la voz gaita y de la especie del instrumento que designa a Euterpe. (Delitala, 2021: 27)

A partir de sus palabras se deduce que a la musa quevedesca se le ha otorgado una profesión diferente de la que le corresponde. Así, en la *Diacrisis* que antecede a la *Euterpe* de Delitala (2021: 287), Salicio propone ubicarla en el último lugar del libro del escritor sardo «por ser la postrera línea de la muerte y ella la que preside a los funerales, pompas y exequias lúgubres», vinculando a la musa con la poesía fúnebre, a diferencia de lo que sucede en *Las tres musas*. Con todo, esta discrepancia de criterios resulta un poco arbitraria y evidencia el recelo excesivo de los autores cagliaritanos hacia la edición de Aldrete, puesto que, en realidad, el oficio de las musas presenta divergencias interpretativas en función del poeta que las utilice. En palabras de Romero-Frías (1979: 12): «la polémica no deja de tener interés, ya que documenta la diversa interpretación, o la polisemia, que en el tiempo ofrecían las Musas»¹¹.

Si se valora la influencia que *Les nove muse* de Marcello Macedonio (1614: f. 3v) pudo haber ejercido sobre Quevedo para confeccionar su esqueleto poético, se advierte que el italiano otorga «ad Euterpe la soauità dell'armonia», mientras que reserva para «Talia la tenerezza del canto pastorale». Por lo tanto, en la época también existe la posibilidad de encontrar a otras musas supeditadas al género pastoril; especialmente, a Talía. Bastaría con recordar el famoso inicio del *Polifemo* gongorino para justificar esta propuesta: «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía» (vv. 1-2) o los versos de Calderón de la Barca (2007: 992) en la loa de la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios*: «que bucólica Talía / canta en mí rústicamente» (vv. 49-50); aunque esta idea permanece latente ya en la

¹¹ A modo de ejemplo, B. L. de Argensola también caracteriza a *Euterpe* como la divinidad responsable de la pastoral, a juzgar por los idílicos versos de su soneto «Yo vi una ninfa, que entre rosas fuera» (vv. 5-8). Misma idea comparte Villegas (*Eróticas* I, 2, 1) en el poema «Ilustre descendiente» (vv. 71-83). En cambio, otros autores como Lope (*Jerusalén conquistada* XVII, vv. 721-728; XX, vv. 1-8) se acercan más a los postulados de Salicio, emparentando a *Euterpe* con la lírica fúnebre y la tragedia.

pastoral clásica, como demuestra Virgilio (*Ecl.* VI, 1-2): «Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erebuit silvas habitare Thalea»¹².

Independientemente de la profesión que los diferentes escritores barrocos le otorguen a esta musa, en la lírica de Quevedo *Euterpe* es, de manera aparente, sinónimo de poesía pastoril. Sin embargo, clasificar esta musa VII bajo un exclusivo marbete bucólico sería alejarse de la realidad, ya que el principal escollo que subyace a ella es su eclecticismo; esto es, la ingente y heterogénea variedad de composiciones que integran esta sección poética. Volviendo a los documentos de época, las invectivas de Salicio en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso* también apuntan hacia el contenido de *Euterpe* en la edición de Aldrete:

Pasemos adelante y veremos cómo aplica los asuntos a esta musa o a ellos ella. 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 zumbu y la risa y bulla de los tablados. ¿Habrá habido en todos los siglos quien haya hecho pepitoria y ginebrada semejante? [...] ¿Qué dijera don Francisco si viera sus metros con esta mezcolanza? ¿Qué sintiera ver su augusta púrpura entretejida de reales y sagrados conceptos con los más toscos y viles sayales y centones variagados de la más astrosa ropería de viejo y baratillo? (Delitala, 2021: 27)

En esta ocasión los argumentos del autor sardo no pueden ser más acertados, pues la musa *Euterpe* es un conglomerado de textos diversos que, a excepción del grupo de los sonetos pastoriles, apenas están relacionados entre sí. Esto es debido a

¹² Para una explicación más prolija acerca de las similitudes entre Talía y Euterpe, remito a Vélez-Sainz (2007: 162), quien justifica la contigüidad entre ambas a partir de la obra poética de Quevedo y el resultado final de *Las tres musas*: «Lo burlesco y lo pastoril se entretrejen en estas musas de manera que indican el estilo humilde que les corresponde. De este modo, la posición de ambas musas (una al final de las musas del *Parnasso*, la otra al principio de *Las tres musas*) apunta una gradación en la disposición macrotectual del final del *Parnasso* y el principio de *Las tres musas de Quevedo* que iría del *humilis stylus* de Talía y Euterpe al ritmo más grave de Calíope y de Urania (musas de la épica y de lo sacro respectivamente)».

que en esta sección no se incluyen solamente poemas bucólicos o que podrían ser considerados como tales, sino que en ella también aparecen composiciones morales, amorosas, fúnebres y satírico-burlescas, además de piezas teatrales y un listado final de silvas y canciones que debería ubicarse al comienzo de la musa VIII, *Calíope*¹³.

Euterpe se abre con siete poemas iniciales (cuatro sonetos, dos canciones y una redondilla), de los cuales, solo cuatro pertenecen a Quevedo: los sonetos «Viéndote sobre el cerco de la luna», «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» y «Disparado esmeril, toro herido» y la canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides», heterogéneos en cuanto al contenido, pues en ellos afloran temas morales, satíricos y burlescos¹⁴. El soneto restante («¡Aquí del rey Jesús! ¿Y qué es aquesto?») es de Alonso de Ledesma, mientras que la canción «Tú, por la culpa ajena» y las redondillas «Pasan mil casos por mí» corresponden a Lupercio Leonardo de Argensola¹⁵.

Acto seguido irrumpe el corpus de los sonetos pastoriles, un conjunto fiable desde el punto de vista ecdótico que integra 23 composiciones de cierto cariz bucólico. Todas ellas parecen contar con la revisión y ordenación del propio Quevedo: la indicación general que precede a estos poemas; el ciclo numerado de composiciones (de la I a la XXIII), como las silvas de *Calíope* y los sonetos sacros de *Urania* y *Lágrimas de un penitente*; y los extensos epígrafes, bien de Quevedo, bien de Salas, que aportan información detallada y relevante¹⁶.

Después de este apartado aparecen 38 sonetos, entre los cuales Aldrete incluye misteriosamente nueve poemas consecutivos pertenecientes a Pedro de Padilla («Petrarca celebró su Laura bella», «Divina muestra del poder divino», «Esa color de rosa y de azucena», «Dejadme resollar desconfianzas», «A fuego y sangre, fiero pensamiento», «Silvia, ¿por qué os da gusto que padezca», «Cifra de cuanta

¹³ Siguiendo a Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL), de los 44 poemas que pueden estar mal editados en *Las tres musas*, 31 corresponderían a *Euterpe*, un número muy elevado en comparación con *Calíope* y *Urania*.

¹⁴ Para seguir el orden de los textos de *Euterpe*, remito en este caso a la *princeps* (Quevedo, 1670: 1-125), pues la edición de Rey y Alonso Veloso (2021: 1061-1152) excluye los poemas ajenos al autor madrileño, así como los cuatro entremeses teatrales y el listado final con las silvas y canciones.

¹⁵ Candelas (2007: 212) justifica estos poemas iniciales como si fuesen la continuación del prólogo de Aldrete.

¹⁶ A propósito de los sonetos pastoriles de *Euterpe*, remito a Candelas (2003) y Parada Juncal (2024a). Sobre los epígrafes en la poesía de Quevedo, pueden verse Alonso Veloso (2012) y Ruiz Pérez (2024).

gloria y bien espera», «Espíritu gentil, rara belleza» y «Cuando con atención miro y contemplo»¹⁷. Además, otro es el conocido soneto «Llevó tras sí los pámpanos octubre», de Lupercio Leonardo de Argensola. También hay una traducción de Camões: «Siete años de pastor Job servía» y dos poemas que se consideran apócrifos: «Clarinda, vuestra musa sonora» y «Oh dulces, frescas aguas transparentes». Esto es, el número inicial de 38 sonetos se reduciría, por el momento, a 25, teniendo en cuenta que otros, como «De tantas bien nacidas esperanzas», «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?» y «Es yelo abrasador, es fuego helado» todavía presentan dudas razonables en cuanto a su autoría¹⁸. En estos 25 poemas apenas se identifican rasgos bucólicos, ya que en ellos predomina en exclusividad la temática amorosa-petrarquista.

A continuación, se transcribe un poema en octavas reales: «Yo vi todas las galas del verano», en el que la reiteración de imágenes descriptivas que evidencian el transcurrir temporal de la naturaleza acrecientan el dolor que padece la voz poética. Se trata de un texto cercano a los postulados metodológicos del grupo sevillano de poesía, afín al componente conceptista de Quevedo, en el que se incide en la idea principal al final de cada estrofa, en una especie de estribillo con el que también arranca la composición: *que todo tiene su fin, si no es mi pena*.

Justo después sobresalen ocho canciones amorosas de segura autoría quevedesca. Merece especial atención la primera de ellas: «En estos versos de mi amor dictados», por su originalidad compositiva y su posible constitución en tres textos independientes. Para Candelas (2007: 233), se trata de un único poema «compuesto de unos 18 versos heptasílabos y endecasílabos con forma de estancia de canción y de dos sonetos engarzados», que, siguiendo la *editio princeps*, debe ser editado de forma conjunta; no obstante, otros editores como Blecua (1969: I, 534-535 y 557) o, más recientemente, Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102), desgajan esta composición en tres poemas independientes (la canción y los dos sonetos), pues no aprecian una unidad argumental entre ellos. Los siete poemas restantes combinan, en cierta medida, la tradición petrarquista con ciertos motivos bucólicos, como el río y demás elementos de la naturaleza campestre, así como algunos antropónimos

¹⁷ Consúltense en la edición de Labrador y DiFranco (Padilla, 2010: 351-375). Véase también Pérez-Abadín (2012) para un análisis de la configuración bucólica en este autor.

¹⁸ Para descartar la autoría quevedesca en algunos poemas de *Euterpe* empleo los trabajos más recientes ya mencionados: Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL), Candelas (2007: 211-249) y Alonso Veloso (2008 y 2024a), así como la edición de Rey y Alonso Veloso (2021), que solo incluye las composiciones líricas que, hasta el momento, se consideran escritas por Quevedo.

femeninos que remiten a los nombres pastoriles de la literatura clásica. Por lo tanto, se podrían etiquetar algunos de ellos como posibles canciones bucólicas.

A ellas les sigue un poema en décimas cuya paternidad no corresponde a Quevedo, sino a Lupercio Leonardo de Argensola: «Bien pensará quien me oyere». La pluma del escritor madrileño sí se aprecia en dos de las siguientes tres redondillas: «Después del gozar la gloria» y «Cautivo y sin rescatarme», que presentan una temática amorosa. La restante, «¡Qué verdadero dolor», es espuria, y su autor resulta desconocido en la actualidad.

Tras este variado grupo de poemas emergen dieciocho romances, de los cuales, solo la mitad podrían considerarse de Quevedo. Los nueve restantes son apócrifos y su paternidad es dudosa: «Dorisa fiera, crüel», «Dile, papel, de mi parte», «Los espejos fugitivos», «Campo inútil de pizarras», «Quien le aborrece en el alma», «Tornad a escuchar mis voces», «Levantad, amada musa», «Con uno y otro desmayo» y «De amorosa calentura». Con respecto a los nueve poemas quevedescos, destaca la variedad temática: a ciertas composiciones de apariencia pastoril, como «Mirando cómo Pisuerga», habría que sumarle otras, cuyo contenido predominante es satírico-burlesco. Entre ellas, pueden citarse algunas: «Ya sueltan, Juanilla, presos», «Pues ya los años caducos», «Ya que descansan las uñas» o «Salió trocada en menudos». Es cierto que en considerables poemas aparece la referencia fluvial del Pisuerga y otros ríos, así como la oposición entre el campo y la corte; sin embargo, son meros motivos aislados que no responden ante una idea bucólica como conjunto¹⁹. Sí debe considerarse pastoril la endecha siguiente, «Estaba Amarilis», que, escrita en versos hexasílabos, enmarca la acción en un *locus amoenus*, alude a varias escenas campestres y trata sobre el metafórico peligro visual que corren unas inocentes abejas al acercarse a los hermosos ojos de la zagala²⁰.

Por último, la sección poética de *Euterpe* se cierra con la *Sátira a una dama*: «Pues más me quieres cuervo que no cisne». Estos tercetos encadenados tampoco encuentran acomodo en esta musa y, pese a que pertenecen a Quevedo, su emplazamiento parece resultar desacertado.

Euterpe concluye con la inclusión de cuatro entremeses que, por razones obvias, no deberían estar insertos en una obra poética, sino en una teatral: *El niño y*

¹⁹ Para Rey y Alonso Veloso (2021: 71) la mayoría de estos romances no son bucólicos, por lo que deberían estar incluidos «entre las piezas jocosas de *Talia*».

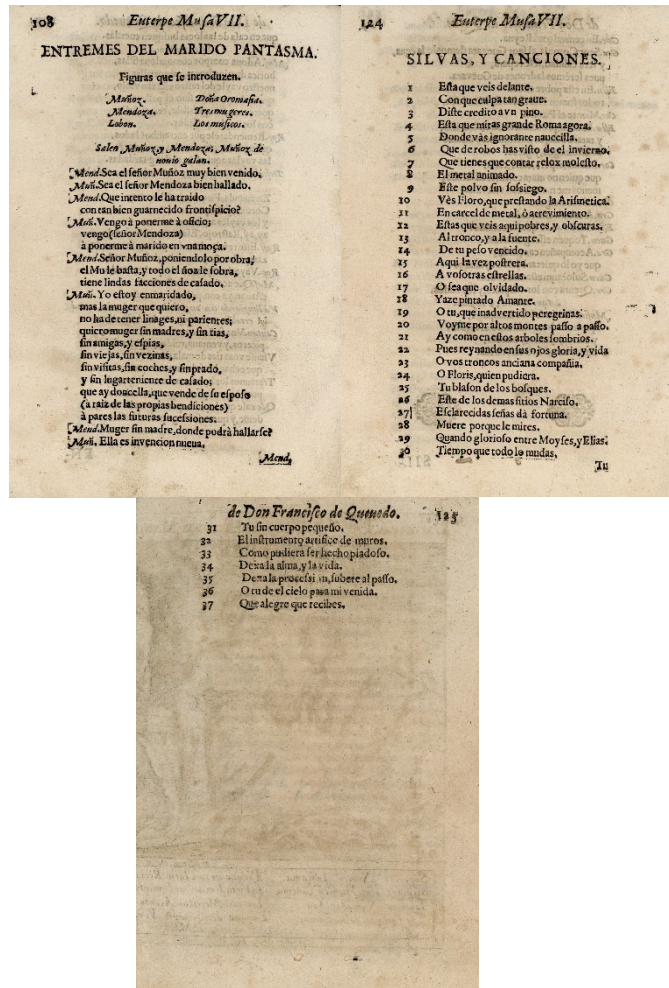
²⁰ Más datos acerca de este poema y su bucolismo en Parada Juncal (2024b).

*Peralvillo de Madrid, La ropavejera, El marido pantasma y La venta*²¹. Además, antes del cierre de la musa, aparece un listado de silvas y canciones que, por error de Aldrete o del impresor, se incluyó en *Euterpe* en lugar de encabezar la sección de *Calíope*²².

En síntesis, tras este análisis se puede corroborar que la musa VII se caracteriza por una inevitable pluralidad, sin duda exigida por la imperiosa necesidad de incluir composiciones que no encontraron acomodo en otras secciones de la lírica quevedesca. La variedad autorial en *Euterpe* es enorme: de los 103 poemas totales (101, si se contempla la canción «En estos versos de mi amor dictados» como un único texto con dos sonetos engavillados), el número de los atribuibles a Quevedo se reduce a 76 (o 74, teniendo en cuenta la cuestión anterior), a expensas de nuevos hallazgos textuales que podrían disminuir esta cifra; sobre todo, considerando aquellos textos de dudosa paternidad. Además, el eclecticismo de esta musa también se aprecia en el contenido de las composiciones, pues no todas ellas responden al género pastoril: hay poemas morales, exclusivamente amorosos (entiéndase, sin un ápice de bucolismo), satíricos y burlescos. Asimismo, esta multiplicidad temática contamina el apartado métrico de la musa, en el que conviven diferentes formas estróficas organizadas sin aparente rigor: sonetos, redondillas, canciones, octavas reales, décimas, romances, endechas y tercetos encadenados. A este caos habría que sumarle los cuatro entremeses finales y la lista de silvas y canciones que, de manera errónea, se incluyen al final de esta sección poética. Todos estos argumentos justificarían las ilustrativas palabras de Candelas (2003: 289), cuando afirma que, pese a la «predeterminación verbal y plástica de su contenido», la musa *Euterpe* «presenta una heterogeneidad notable, a un paso del cajón de sastre».

²¹ A propósito del teatro quevedesco, véase la edición de Arellano y García Valdés (Quevedo, 2010). Sobre el género entremesil en la literatura hispánica, con una importante cala en la producción de Quevedo, es importante el trabajo de Asensio (1971).

²² En su edición, Rey y Alonso Veloso (2021: 1155-1156) corrigen esta confusión e incluyen la lista de composiciones antes del primer poema de la musa VIII, *Calíope*.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670, fols. 108 y 124-125.

Todos estos datos conducen hacia la superación del bucolismo en *Euterpe*. Es decir, es probable que en su origen este apartado de la lírica quevedesca fuese concebido como una sección pastoril, pues las imágenes, rótulos y demás paratextos invitan a asociarlo con esta modalidad literaria; no obstante, el desorden generalizado de esta musa, así como la amalgama de textos diversos alejados de la óptica bucólica, imposibilitan un análisis particular de *Euterpe* como musa pastoril. Parece que Quevedo, a diferencia de lo que hace con otro tipo de composiciones, no se preocupa por reunir un corpus estrictamente bucólico y dedicarlo al completo a una de sus musas, *Euterpe*, en este caso. Tal vez en un momento de disolución del género

decidiese también diseminar su no muy abundante producción pastoril, disgregando motivos sueltos por diversos poemas de su Parnaso poético, hasta el punto de no merecer una musa específica en el diseño editorial de su poesía póstuma. En este sentido, conviene tener en cuenta el contexto de producción del Barroco español, época en que la tradición pastoril se encuentra en declive, en parte por la pérdida de la fe en el idealismo renacentista²³. Es posible que en el ocaso de esta modalidad literaria el autor castellano otorgase preeminencia a otro tipo de poesía, a su juicio, más interesante, como la moral o la satírico-burlesca. Con independencia de este hecho, no pudo renunciar a la herencia clásica y compuso algunos poemas bucólicos o de marcado carácter pastoril que dispersó a lo largo de su producción lírica.

DELIMITACIÓN DE LA POESÍA PASTORIL DE QUEVEDO: VARIACIONES EN EL CORPUS

Por estas razones, parece necesario rechazar una equiparación absoluta entre *Euterpe* y la pastoral de Quevedo. A pesar de que esta musa contenga un número considerable de composiciones bucólicas, la cifra no resulta definitiva, ya que se pueden rastrear poemas de esta índole en otras secciones de su obra lírica. La delimitación de un riguroso corpus pastoril no parece tarea sencilla y, en ocasiones, puede ser tildada de arbitraria, debido a que muchos textos presentan motivos cercanos al género bucólico (la corriente de agua, la presencia de los amantes sin la mención explícita a su oficio, una suerte de *locus amoenus*, las descripciones paisajísticas de una naturaleza animada, el canto y los instrumentos musicales, los animales, la mitología, etc.), pero no cabría interpretarlos como tales. El problema radica en que, algunas veces, los recursos temáticos se subordinan al contenido principal del poema, funcionando como meros circunstantes de unos versos con intenciones comunicativas diferentes a las prerrogativas pastoriles.

Parada Juncal (2022) distribuye la pastoral de Quevedo en dos grupos diferentes: los *poemas pastoriles* y los *poemas de dudoso bucolismo*. El primero contiene aquellas composiciones que no admiten discusión alguna desde la órbita pastoril,

²³ A propósito del ocaso pastoril durante el Barroco y la evolución estética de la poesía en el Siglo de Oro, consúltese Ruiz Pérez (2002, 2005 y 2007). Las palabras de Holloway (2017: 2) son reveladoras para acreditar la ruptura bucólica con el idealismo platónico a partir del XVII: «This rupture has been understood not merely in the aesthetic terms that correspond to the exhaustion of a form, but as the uncovering of a fissure revealing the pastoral mode's incompatibility with an encroaching sociocultural reality».

mientras que el segundo incorpora aquellos textos en los que aparece algún atributo bucólico aislado pero que parece insuficiente como para etiquetarlos dentro de la primera categoría. Para esta segunda clasificación se aplica un criterio gradual, mencionando en primer término aquellos poemas más cercanos a la perspectiva pastoril y relegando a un emplazamiento final otras composiciones que apenas exploran en profundidad esta modalidad. En total, se identifica un corpus de 44 *poemas pastoriles*, siempre a partir de un criterio flexible y sin una taxonomía cerrada, dado que en ocasiones las fronteras literarias son demasiado lábiles como para desterrar de modo absoluto ciertos poemas que bordean los límites del bucolismo²⁴.

Precisamente, en este estudio se pretende valorar la incorporación de ciertas composiciones que, en su día, fueron descartadas o adscritas al catálogo de *poemas de dudoso bucolismo*. Son las siguientes: el soneto «Esforzaron mis ojos la corriente», en la musa *Erato*; el soneto «Saliste, Doris bella, y florecieron», en *Euterpe*; la silva «Al tronco y a la fuente», en *Calíope*; y los romances «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle», pertenecientes a la ya mencionada *Musa décima*. Así, convendría reformular el número inicial de 44 poemas pastoriles en la

²⁴ Los anoto a continuación, siguiendo el orden establecido en *El Parnaso español y Las tres musas*, además de considerar la *Musa décima*; recuérdese que la poesía pastoril de Quevedo no representa a una musa unitaria y se dispersa por distintos apartados de su producción lírica: «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!», «Pues quita al año primavera el ceño», «A ser sol al mismo sol», «Aquí, donde su curso retorciendo», «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos», «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa», «Este cordero, Lisis, que tus hierros», «Pues eres sol, aprende a ser ausente», «Fuente risueña y pura —que a ser río», «Pues ya tiene la encina en los tizones», «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta», «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», «Amor, prevén el arco y la saeta», «¿No ves, piramidal y sin sosiego», «Ya viste que acusaban los sembrados», «Estábase la efesia cazadora», «Dichoso tú, que naces sin testigo», «O ya descansas, Guadiana, ociosas», «Tú, princesa bellísima del día», «Ondea el oro en hebras proceloso», «Rizas en ondas ricas del rey Midas», «En este sitio donde mayo cierra», «Esta fuente me habla, mas no entiendo», «Esta yedra anudada que camina», «Miro este monte que envejece enero», «¿Castigas en la águila el delito», «Las rosas que no cortas te dan quejas», «Lisi, en la sombra no hallarás frescura», «Embravecí, llorando, la corriente», «Detén tu curso, Henares, tan crecido», «Pues quitas, primavera, al año el ceño», «Decir puede este río», «Esento del amor pisé la hierba», «Mirando cómo Pisuerga», «Estaba Amarilis», «¡Qué de robos han visto del invierno», «De tu peso vencido», «Aquí la vez postrera», «¡Oh Floris! Quién pudiera», «Tú, blasón de los bosques», «Este de los demás sitios Narciso», «Admitan, vueseñorías» y «A la orilla de un brasero». Más información sobre esta nomina en Parada Juncal (2022: 540-541).

lirica de Quevedo y proponer la nueva cifra de 49, siempre considerando que el corpus permanezca abierto a nuevas interpretaciones de las composiciones quevedescas, incorporaciones textuales e incluso a inéditos hallazgos filológicos que podrían tener lugar en el futuro.

En este instante, juzgo oportuno explicar el motivo de estas nuevas adiciones bajo una óptica pastoril, ya que Quevedo posee una concepción del género muy particular que entronca con la caducidad de la bucólica hacia el siglo XVII²⁵. *Grosso modo*, el autor madrileño comprime la materia pastoril y sintetiza sus principales características, tanto temáticas (el oficio de los protagonistas, el espacio ameno, la alusión al canto, la mitología clásica, etc.) como estilísticas (reducción drástica de ornamentos elocutivos; sobre todo, el epíteto). En suma, estos poemas representarían una especie de lienzo amoroso, sobre el que Quevedo pincela distintos retazos pastoriles en forma de motivos literarios dispersos, que, dependiendo de su grado de actuación en el conjunto, permitirían definir estas composiciones bajo la etiqueta de *bucólico-amorosas*.

La justificación del primer poema como pastoril es muy sencilla. El soneto «Esforzaron mis ojos la corriente» cabría relacionarlo con su análogo de *Euterpe*: «Embravecí, llorando, la corriente», clasificado desde un primer momento como bucólico. Si se tienen en cuenta sus semejanzas en el plano formal y de contenido, así como la coincidencia exacta de algunos versos, su adscripción a este grupo no debería generar controversias de ningún tipo:

Llanto, presunción, culto y tristeza amorosa

En lo penoso de un amante ausente

Esforzaron mis ojos la corriente
de este, si fértil, apacible río,
y, cantando, frené su curso y brío.
¡Tanto puede el dolor en un ausente!

Embravecí, llorando, la corriente
de aqueste fértil, cristalino río,
y cantando frené su curso y brío.
¡Tanto puede el dolor en un ausente!

Mireme incendio en esta clara fuente
antes que la prendiese yelo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que manche, ardiendo, el oro de tu frente.

Mireme en los cristales desta fuente
antes que los prendiese el yelo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que no merezca ver tu luz ardiente.

²⁵ Sobre la evolución de esta modalidad poética en territorio hispánico, remito a Egido (1985), Gómez Gómez (1991-1992), López Bueno (2002 y 2005) y Escobar (2005). En Parada Juncal (2023) también comento las principales preceptivas literarias del momento con la bucólica quevedesca como telón de fondo.

Cubrió nube de incienso tus altares,
coronelos de espigas en manojos,
sequé, crecí con llanto y fuego a Henares.

Dejé sus aguas ricas de despojos;
cubrí, ¡oh, mi Isabela!, de incienso tus altares:
coronelos de espigas a manojos.

Hoy me fuerzan mi pena y tus enojos
(tal es por ti mi llanto) a ver dos mares
en un arroyo, viendo mis dos ojos.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 200)

Sequé y crecí con agua y fuego a Henares
y, tornando en el agua a ver mis ojos,
en un arroyo pude ver dos mares.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 581)

Más allá de que parecen dos versiones variantes²⁶, interesa identificar los recursos pastoriles que permiten asociarlos a este subgénero, como la presencia concreta de un río afín a la tradición hispánica (el *Henares*)²⁷; el canto despechado del pastor, que logra detener la corriente fluvial en una clara reminiscencia órfica²⁸; o el motivo del amante reflejado en sus aguas, mientras advierte que no es tan feo como para merecer el desdén de la dama²⁹. Además, el nombre de la amada en el segundo poema (*Isabela*) recuerda a la Elisa garcilasiana, en consonancia con las teorías que vinculan a esta zagala con Isabel Freire³⁰.

²⁶ En este sentido, Rey y Alonso Veloso (2011: 339) contemplan dos posibilidades: que el texto de *Las tres musas* sea «fruto de un descuido por parte de Pedro Aldrete» o «que Quevedo los hubiese concebido como poemas diferentes, destinados a ser publicados en otros tantos lugares».

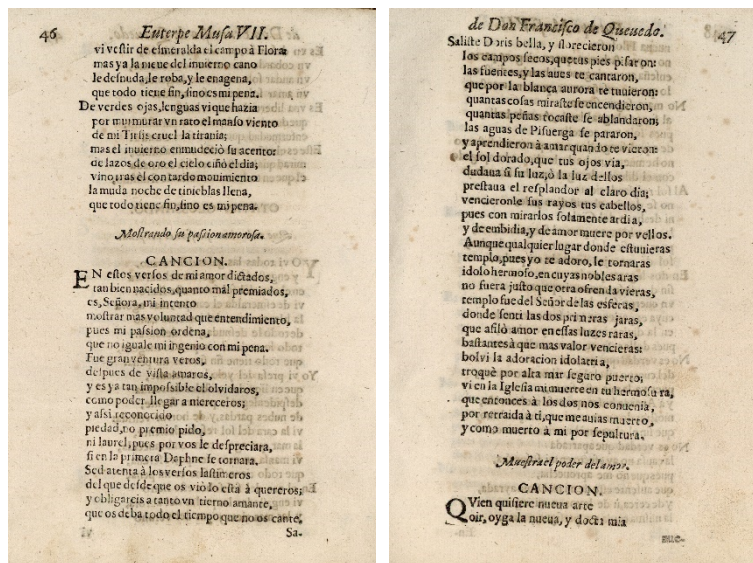
²⁷ Ver Parada Juncal (2025) para la toponimia en la pastoral de Quevedo.

²⁸ El tópico bucólico de la naturaleza como transportadora de las quejas del amante permanece vigente desde la literatura clásica: Virgilio (*Ecl.* III, 73), Ovidio (*Am.* III, 3, 6), Horacio (*Epod.* XI, 16-17) o Tibulo (*El.* I, 5, 35-36). En el Renacimiento español aparece en Garcilaso (égloga I, vv. 85-90); De la Torre, «El blando aliento del Favonio tierno» (vv. 9-12); Figueroa, «Del Tajo en la ribera» (vv. 7-10); o Herrera, «Este es el fresco puesto, esta la fuente» (vv. 20-21), quien también teoriza al respecto en sus *Anotaciones* (2001: 495-496).

²⁹ La imagen del enamorado observando su rostro en la fuente recuerda al mito de Narciso, personaje afín al elenco bucólico, bien descrito por Ovidio (*Met.* III, 339-510). Este asunto adquiere tintes pastoriles desde su irrupción en Teócrito (*Id.* VI, 34-38) y Virgilio (*Ecl.* II, 35-37), aspecto ya comentado por Sánchez de las Brozas (1966: 257) y Herrera (2001: 715-716) en sus *Comentarios y Anotaciones* a la égloga I de Garcilaso: «No soy, pues, bien mirado, / tan diforme ni feo, / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura, / y cierto no trocara mi figura / con ese que de mí se está reyendo» (vv. 175-180).

³⁰ Con todo, se trata de un nombre recurrente en la lírica renacentista. Para un panorama global de la antroponimia pastoril, véanse Iventosch (1975), Mateo Mateo (1993), Sánchez Jiménez (2012: 61-74) y Parada Juncal (2024c).

El soneto de *Euterpe* «Saliste, Doris bella, y florecieron», analizado aquí de forma independiente, presenta una particularidad con respecto al texto original de *Las tres musas*. En la *editio princeps* aparece pegado al soneto siguiente: «Aunque cualquier lugar donde estuvieras», pues constituyen una especie de coda argumental a la canción «En estos versos de mi amor dictados», conformando los tres una misma composición. Ya se ha visto que algunos estudiosos, como Candelas (2007: 233), proponen estudiarlos como un mismo poema, alegando que se trata de «una categoría especial» y que representa un «ejemplo sobresaliente de mezcla de especies poéticas, de contaminación, o como, en este caso, de inclusión de modelos genéricos dentro de otros de mayor alcance». Sin embargo, otros editores como Blecua (1969: I, 534-535 y 557) o Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102) los interpretan como tres textos independientes; seguramente, por la diferencia en cuanto al tratamiento del amor: el primero y el tercero indagan en un amor petrarquista y neoplatónico, mientras que el segundo aborda de manera fehaciente la materia pastoril.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670, fols. 46-47.

Entrando ya en materia, el soneto «Saliste, Doris bella, y florecieron» introduce una naturaleza animada a partir del tópico paisajístico del *locus amoenus*, ya que la llegada de la pastora a ese espacio idílico entronca con la alegría y el reverdecimiento de los elementos naturales ante su presencia:

Saliste, Doris bella, y florecieron
los campos secos que tus pies pisaron;
las fuentes y las aves te cantaron,
que por la blanca aurora te tuvieron.

Cuantas cosas miraste se encendieron,
cuantas peñas tocaste se ablandaron;
las aguas de Pisuerga se pararon
y aprendieron a amar cuando te vieron.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 608, vv. 1-8)

El hiperbólico motivo de la belleza femenina como causante del rejuvenecimiento de la naturaleza está presente en la literatura clásica desde Hesíodo (*Teo.* 194-195), pero es típico del género bucólico, como demuestran Teócrito (*Id.* VIII, 41-48), Virgilio (*Ecl.* V, 34-39; VII, 55-60), Sannazaro (2013: 131), Garcilaso (égloga III, vv. 351-352) o Herrera (égloga *Amarilis*, vv. 42-49), entre otros³¹. De hecho, el propio Quevedo lo introduce en otro soneto pastoril: «Las rosas que no cortas te dan quejas». Por si estos argumentos fueran pocos, habría que considerar una vez más la onomástica, tanto en el antropónimo (*Doris*) como en el hidrónimo (el río *Pisuerga*), que remiten a la consabida tradición pastoril y que permitirían catalogar este poema como bucólico.

La silva «Al tronco y a la fuente» también debe ser reconsiderada como una posible composición pastoril, puesto que en ella convergen dos aspectos fundamentales para la comprensión de la pastoral: la importancia de la égloga fúnebre y el motivo ya explicado de la invocación a la naturaleza como propio de esta modalidad poética³². La composición versa sobre un epicedio dedicado a una tórtola, animal muy cercano al ecosistema pastoril. De esta manera, Candelas (1997: 84), en su estudio de las silvas quevedescas, califica este poema como *bucólico-descriptivo*, pues representa una «simbiosis» entre las «composiciones pastoriles (por la condición de pastor de la voz poética, representada o insinuada)» y las «composiciones puramente descriptivas». En este sentido, se pueden apreciar algunas características

³¹ Para el paisaje pastoril, puede verse Cristóbal López (1980: 148-245). Manero Sorolla (1990: 385-396) advierte que con la irrupción del petrarquismo se modifican algunos aspectos de este tópico.

³² A propósito de las relaciones entre la elegía y la bucólica, remito a Poggioli (1975: 64-82), Montero (1996), Ruiz Pérez (1996), Infantes (2002) y Pérez-Abadín (2004: 227-284).

vinculadas al género bucólico, como la exaltación de un paisaje animado que, en su acercamiento a la elegía, se apiada de las congojas del enunciador lírico. Las palabras de Rey y Alonso Veloso (2024: 350) ayudan a interpretar esta silva como heredera de la modalidad elegíaca-pastoril:

La silva utiliza el simbolismo erótico de la tórtola, asociada al tema clásico de la fidelidad amorosa. Se ha subrayado su proximidad a los epicedios dedicados a animales de Estacio, en concreto a «Psittacus Atedii Melioris», pero son más las divergencias que los puntos en común: en Quevedo, por ejemplo, se produce la innovadora incorporación de la materia amorosa y se subraya la también tópica conmoción de la naturaleza por la muerte del ave. Con resonancias amorosas y bucólicas, como el nombre de la amada, Amarilis (v. 54), puede considerarse una silva elegíaca³³.

La cercanía entre ambas tradiciones se infiere desde el comienzo del poema, cuando los elementos de la naturaleza se conmocionan ante el fallecimiento del ave:

Al tronco y a la fuente,
más que su arena y que sus verdes hojas,
honraron tus congojas,
¡oh tórtola doliente!
Tu voz acompañaba al monte seco,
dabas qué hacer al eco;
usurpaban los prados
el nombre de leales
de tu fe y tu firmeza.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 1-9)

En un ejercicio de imitación compuesta, podría señalarse el primer *Idilio* de Teócrito o la quinta *Bucólica* de Virgilio como posibles fuentes grecolatinas más allá de Estacio; pero la fusión entre estos subgéneros se trata de una posibilidad muy grata a la pastoral, que reaparece en la *Arcadia* de Sannazaro e incluso en las tres églogas de Garcilaso, con las muertes de la pastora Elisa (I y III) y de don García de Toledo (II). Acto seguido, se revela la verdadera causa de la muerte del pájaro:

³³ Alonso Veloso (2021) asocia este poema con otra silva fúnebre dedicada a la mariposa: «Yace pintado amante», por tratarse de sendos epicedios animales. Rey (2006: 271) advierte el error de Salas al incluirlas en *Melpómene* en lugar de en *Calíope*, por lo que propone trasladarlas a la musa VIII.

Ya sin vida te veo,
y el prado está sin ti de aquella suerte
que estuvo sin tu amante tu deseo.
Quien buscare otras causas a tu muerte,
fuera del mucho amar tu compañía,
mucho te agravia y poco también sabe
de lo que con tus alas voló el Ciego
y de su tiranía,
pues que, siendo tú ave,
bien más que el aire frecuentaste el fuego.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 17-26)

A pesar de que en este caso no se encuentra ningún epitafio, se aprecia que estas exequias fúnebres están dedicadas a una tórtola que fallece por amor, en un simbolismo tópico asociado con el género pastoril, pues desde Virgilio (*Ecl.* I, 57-58) se convierten en paradigma prototípico de la fidelidad conyugal: «nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo»³⁴. La composición concluye aunando en la figura de la voz poética y del ave el dolor por el amor no correspondido: en el primer caso, por el desdén al que la zagala Amarilis (apréciese una vez más la importancia onomástica) somete a su amante, y, en el segundo, por el fallecimiento de su compañero animal, que inexorablemente conduce a la hembra a su propia muerte:

En pacífica calma,
junta al marido espíritu tu alma,
recibe las exequias del que oíste
quejarse de Amarilis tantas veces,
no como las mereces
ni como las hiciste,
pues, cuando corto quedo,

³⁴ Evito mencionar la abigarrada nómina de escritores que, desde la tradición clásica hasta el Barroco, cultivan este motivo. Indagan en este aspecto Ruestes (1989: 306), Rico (1990), Manero Sorolla (1990: 317-321), Schwartz (2004: 104-124) y Ramajo (2022: 373, n. 1221), entre muchos otros.

más tórtola difunta hacer pudiera
que vivo amante, haciendo cuanto puedo.
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 51-59)³⁵

Los dos romances finales, insertos en la *Musa décima*, también cabría estimarlos como posibles poemas pastoriles, dado que en ellos el marco bucólico encuadra y acredita la situación amorosa de los protagonistas. «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle» muestran numerosas imágenes afines a la bucólica clásica: la animalización de la naturaleza, la estación primaveral, el campo, las flores, la fuente, el monte o los pájaros. Si a estos recursos se le añade la congoja sentimental de una voz poética que enuncia en primera persona sus desdichas mediante un estribillo que recuerda al canto de los zagales, resulta lógico su estudio unitario como composiciones pastoriles.

*Un galán preso y desterrado y ausente
de su dama, lamentándose de su desdicha*

Cuando está recién nacido
y alegre gorjea el año,
y en sus niñeces las flores
previenen dosel al campo;
cuando en hombros de los montes,
para vestir a los prados,
trae anticipada abril
la recámara de mayo;
cuando, extendiéndose el sol
que encogieron los nublados,
tiene mayor vida el día,
más jurisdicción sus rayos;
cuando la fuente que sirve
a rústica sed de vaso
más clara y más elocuente
se comunica a los ramos,
*yo solo, Floris, preso y desterrado,
con pena y llanto, sin el dueño mío,*

De don Francisco de Quevedo

Secreto tiene en un valle
con su aspereza dos montes,
donde avara primavera
todas sus joyas esconde.
Gasta el invierno sus nieves
en las cumbres y en los robles
y así, en todo el año, el valle
ni baja ni le conoce.
Esconden celosos mirtos
fuentes que guarnecen flores,
por que la sed de los dioses
no las beba y deje pobres;
o piadosos, por que el agua
lisonjera, cuando corre,
hecha espejo de sus fuentes,
de sí no las enamore.
*Y en sitio tan ameno
y al contento y la risa tan conforme,*

³⁵ Parece que este motivo fue grato a Quevedo, quien lo utiliza en otros poemas de índole pastoril, como «Pues quita al año primavera el ceño» (v. 42), «Ondea el oro en hebras proceloso» (v. 10), «Pues quitas, primavera, al año el ceño» (v. 42), «¡Qué de robos han visto del invierno» (v. 85) y «De tu peso vencido» (v. 32).

*borro la primavera, turbo el río,
enciendo el monte y entristezco el prado.*
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 757,
vv. 1-20).

*me fuerza Aldalia
a que siempre lllore.*
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 764,
vv. 1-20).

Como puede apreciarse, la preponderancia del *locus amoenus* es capital en ambos textos, ya que ubica la acción en un paisaje agradable y proporciona un acomodo espacial para que el pastor doliente enuncie sus penas amorosas. Además, se trasluce una escena análoga en los dos romances: el flujo temporal desemboca en la primavera, momento en que se produce el deshielo y la metafórica alegría de todos los elementos (*flores, campo, montes, sol y fuente*). No obstante, el idílico emplazamiento y la feliz perspectiva temporal se oponen en sendos poemas a los sentimientos de los protagonistas, obligados a sufrir una eterna condena amorosa en este cronotopo bucólico³⁶. Por último, nótese que en los dos estribillos se incluye el antropónimo de las pastoras, para reflejar la antítesis entre el feliz espacio y la triste situación que en él padecen los personajes masculinos.

En definitiva, los cinco ejemplos superiores parecen avalar esta posible reconfiguración del corpus pastoril de Quevedo, que cabría aumentar hasta las 49 composiciones, ya que todos ellos presentan argumentos más que suficientes como para adscribirlos al género bucólico. Con todo, conviene recordar que se trata de un catálogo flexible, cuya cifra podría variar en futuras investigaciones o revisiones.

CONCLUSIONES

El examen de las ediciones poéticas quevedescas ha permitido identificar ciertos problemas ecdóticos que atañen a la musa *Euterpe* y, sobre todo, a la modalidad pastoril. El mayor o menor grado de intervención de los editores en las obras póstumas —asunto todavía sin descifrar— acarrea ciertos interrogantes difíciles de disipar; especialmente, en *Las tres musas últimas castellanas*, que expone un rigor editorial mucho más cuestionable que *El Parnaso español*.

A priori, parece que esta musa VII contiene en su interior el conjunto de composiciones bucólicas: la imagen campestre de Euterpe a modo de portadilla, los paratextos que la rodean, las indicaciones de Salas y la coherencia argumental de los

³⁶ Quevedo es grato a las imágenes que evocan el paso del tiempo, aun tratando un tema ajeno a la poesía moral. El ciclo de la naturaleza podría vincularse con algunas ideas neoestoicas presentes en Séneca (*Tro.* II, 400) u Horacio (*Epod.* XVII, 21). Por supuesto, habría que relacionar estas ideas con el afamado *tempus fugit* virgiliano (*G.* III, 284). Sobre el cronotopo idílico, véase Bajtín (2019: 413).

23 sonetos pastoriles justificarían esta idea. Sin embargo, si se analiza con detalle, advertimos que se trata de un caótico *totum revolutum*, pues en ella se insertan poemas espurios, de dudosa atribución, textos de temática variada que no concuerdan con el contenido bucólico, cuatro entremeses y una lista de silvas y canciones que debería ubicarse al inicio de la musa siguiente. Por lo tanto, parece imposible realizar un análisis autónomo de *Euterpe* como musa exclusivamente pastoril, ya que sus textos exceden de forma absoluta este campo de estudio. Con todo, conviene tener en cuenta el momento histórico: Quevedo es uno de los últimos adalides de la pastoral clásica en España, por lo que su concepción del género se ve condicionada, ya que tiene poco margen de innovación. La síntesis argumental de la materia bucólica y la diseminación de sus textos a lo largo de las nueve musas de su producción poética (más aquellas composiciones que circularon de forma manuscrita) condicionan el modo de etiquetar su lírica pastoril.

Así, convengo en que el modo más práctico de acercarse al bucolismo en la poesía quevedesca es a partir de un corpus pastoril maleable, que trascienda la vinculación exclusiva a una de sus musas (*Euterpe*, en este caso), ya que el vate madrileño disemina distintos motivos bucólicos en numerosos poemas de su producción. Soy consciente de que, en ocasiones, la incorporación o el descarte de ciertos textos responde más a criterios subjetivos que filológicos; sin embargo, en el catálogo que he ofrecido destaca una característica común: la atmósfera pastoril como indisoluble al poema, cuyos elementos bucólicos se encuentran apegados al acervo grecolatino y renacentista. Es cierto que en muchos casos las imágenes amorosas de la lírica petrarquista se entremezclan con estos postulados, por lo que no sería contraproducente emplear un marbete más amplio: *poemas bucólico-amorosos*; aunque considero que en esta selección el contenido pastoril excede al artificio amoroso.

Por último, en este artículo se ha aumentado la cifra con respecto al anterior corpus, pasando de 44 a 49 poemas bucólicos de Quevedo. Los argumentos esgrimidos parecen justificar tal decisión; sobre todo, considerando los criterios temáticos del género, que afloran sin ninguna duda en «Esforzaron mis ojos la corriente», «Saliste, Doris bella, y florecieron», «Al tronco y a la fuente», «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle». Como ya he expresado en páginas anteriores, soy consciente de que esta lista puede variar debido a las peculiaridades de la pastoral quevedesca, por lo que no pretende ser un catálogo férreo e inamovible; sino una herramienta dúctil que permita continuar indagando en la concepción de Quevedo a propósito de este género literario.

OBRAS CITADAS

- ALONSO VELOSO, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, Terpsícore», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.3, 2006, págs. 329-359.
- , «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.
- , «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, 74.147, 2012, págs. 93-138.
- , «Dos silvas elegíacas de Quevedo: los lamentos por la tórtola y la mariposa», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26.2, 2021, págs. 275-299.
- , «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.
- , «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)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 83-110.
- ALONSO VELOSO, María José y CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.2, 2007, págs. 63-80.
- ARELLANO, Ignacio, «La transmisión de la obra de Quevedo», *Anthropos*, Extra 6, 2001, págs. 34-37.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua Teijeiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.

- BAJTÍN, Mijaíl M., «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *La novela como género literario*, ed. de Luis Beltrán Almería, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, págs. 287-443.
- BLECUA, José Manuel, ed., «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, vol. 1, págs. IX-XXXVIII.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43.2, 2001, págs. 245-300.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2007, págs. 989-1125.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «¿Qué de robos han visto del invierno?: ¿una égloga de Quevedo?», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, vol. 1, págs. 267-274.
- , *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1997.
- , «“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 de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- , «Los paratextos de la *Cima del Monte Parnaso Español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso Español* (1648) y *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670) de Quevedo», *Revista de Literatura*, 79.158, 2017, págs. 609-622.
- CARREIRA, Antonio, «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1989, vol. 1, págs. 121-136.
- , «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra. Revista de literatura*, 1.2, 1990, págs. 15-142.
- , «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra. Revista de literatura*, 2.2, 1991, págs. 21-57.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980.

- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro de Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, págs. 111-123.
- , *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español*, ed. de Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Universidade de Vigo, 2021.
- EGIDO, Aurora, «“Sin poética hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, págs. 43-77.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «Los procesos de canonización en la preceptiva literaria renacentista», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 97-139.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- FUCILLA, Joseph G., «Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo», *Quaderni iberoamericani*, 21, 1957, págs. 364-365.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- , «De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del XVII», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, págs. 241-267.
- , «Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia», en *Italia en la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, págs. 147-182.
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992, págs. 111-126.
- , «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, págs. 171-195.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HESÍODO, *Obras y Fragmentos*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- HOLLOWAY, Anne, *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal López, Madrid, Cátedra, 2000.
- INFANTES, Víctor, «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 339-356.
- IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia, 1975.
- JAURALDE POU, Pablo, «La transmisión de la obra de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 163-172.
- , «Nuevos textos manuscritos en la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 66.237, 1986, págs. 63-73.
- , «Las ediciones póstumas de Quevedo», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Pamplona, EUNSA, 1987, págs. 211-231.
- , «Noticia de los manuscritos quevedianos en la British Library», en *Varia bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 387-396.
- , *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «La égloga. Género de géneros», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 9-21.

- , «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 69-96.
- LÓPEZ RUEDA, José, *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- MACEDONIO, Marcello, *Le nove muse di Marcello Macedonio. Raccolte e date alla stampa de Pietro Macedonio, suo fratello*, Napoli, Gio Ruardo, all'insegna del Compasso, 1614.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MATEO MATEO, Ramón, «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 9.1, 1993, págs. 20-43.
- MONTERO DELGADO, Juan, «Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 215-225.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira Madrid, CSIC, 1988, 3 vols.
- , *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- PADILLA, Pedro de, *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- PARADA JUNCAL, Samuel, «El corpus pastoril de Quevedo», en *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 531-549.
- , «La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género», en *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, ed. de Eduardo Aceituno Martínez y David Lea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2023, págs. 317-329.
- , «Los sonetos pastoriles de Quevedo: delimitación y análisis», *Estudios humanísticos. Filología*, 46, 2024a, págs. 231-269.

- , «La endecha de Quevedo “Estaba Amarilis”», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 177-205.
- , «La antroponimia en la poesía bucólica de Quevedo», *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 13, 2024c, págs. 195-218.
- , «La toponimia en la poesía bucólica de Quevedo», *Cuadernos AISPI*, 25, 2025, págs. 177-205.
- , «La musa *Euterpe* y la lírica pastoril de Quevedo en las ediciones impresas de los siglos XVII y XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- , *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- , *La configuración de un libro bucólico: «Églogas pastoriles» de Pedro de Padilla*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2012.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, págs. 119-131.
- , *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- , «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 267-283.
- , «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos», *Critición*, 119, 2013, págs. 67-83.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, en *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 1999, págs. 461-889.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1997.
- , «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 285-307.

- , «Sobre el poema *Católica, sacra, real Majestad*: el problema de la autoría y re-
censión de testimonios», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 9.2, 2021,
págs. 88-108.
- , «La transmisión textual del Memorial “Sacra, católica, real majestad” de Fran-
cisco de Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and
Baroque Hispanic Poetry*, 28.2, 2023, págs. 262-283.
- POGGIOLI, Renato, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Idea*,
Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido [...] En
Madrid, lo imprimió en su oficina del Libro Abierto Diego Díaz de la Carrera,
Año M DC XL VIII. A costa de Pedro Coello, mercader de libros*, 1648.
- , *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español [...] En
Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1670. A costa de Mateo de la Bastida,
mercader de libros, enfrente de las gradas de san Felipe*, 1670.
- , *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español: facsímil
de la edición príncipe (Madrid, 1670)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y
Melquíades Prieto Santiago, Madrid, EDAF / Universidad de Castilla-La
Mancha, 1999.
- , *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas
(1580-1645), caballero de la Orden de Santiago, señor de la Villa de la Torre
de Juan Abad y sus parientes*, ed. de Krzysztof Sliwa, Pamplona, EUNSA,
2005.
- , *Teatro completo*, ed. de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Ma-
drid, Cátedra, 2010.
- , *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Bar-
celona, Castalia, 2021, 2 vols.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Sala-
manca, Universidad de Salamanca, 2022.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Que-
vedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 131-139.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid, Támesis, 1999.
- , «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 309-
344.
- , «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Lan-
guage Notes*, 121.2, 2006, págs. 257-277.

- REY ÁLVAREZ, Alfonso y ALONSO VELOSO, María José, eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, musa IV)*, Pamplona, EUNSA, 2011.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Silvas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- RICO, Francisco, «Los orígenes de “Fontefrida” y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 1-32.
- ROMERO-FRÍAS, Marina, «Una polémica sobre la edición de *Las tres musas* de Quevedo», *Annali della Facoltà di Magisterio*, 7, 1979, págs. 3-25.
- RUESTES SISÓ, María Teresa, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 317-368.
- , «Égloga, silva, soledad», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 387-429.
- , «La *boscarcha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, ed. de Salvador Montesa, Málaga, Ayuntamiento / Diputación / Universidad de Málaga, 2005, vol. 1, págs. 231-262.
- , *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estructura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- , «Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1645)», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 17-47.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, «Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. de Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, 1966, págs. 237-277.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., «Introducción», en Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012, págs. 11-100.

- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. de Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- SCHWARTZ, Lía, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. de Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, págs. 89-132.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Tragedias, I: Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*, ed. de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «A vueltas con González de Salas», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet, 2004, vol. 2, págs. 1653-1668.
- , «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.1, 2007, págs. 115-145.
- TEÓCRITO, *Idilios*, en *Tí tiro y Melibee: la poesía pastoril grecolatina*, ed. de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984, págs. 51-151.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 335-356.
- TIBULLUS, Albius, *Elegies*, ed. de Guy Lee, Leeds, Francis Cairns, 1990.
- TORRE, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Diez sonetos de Pedro de Padilla atribuidos a Quevedo. Precisiones sobre un problema no suficientemente esclarecido», *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, 3.1, 1994, págs. 79-94.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía*, ed. de Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, 3 vols.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Macrot textualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.1, 2007, págs. 147-171.
- VERGILIUS MARO, Publius, *Opera*, ed. de Marius Geymonat, Torino, Paravia, 1973.

Samuel PARADA JUNCAL

Problemas editoriales de la musa *Euterpe*
y delimitación de la poesía pastoril de Quevedo

VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Las eróticas o amatorias*, ed. de María Ángeles Díez Coronado y Emilio Magaña Orúe, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.