

Notas a la silva «Aquí la vez postrera» de Quevedo

María José Tobar Quintanar

(maria.jose.tobar@edu.xunta.es)

CPI «CAMIÑO DE SANTIAGO» (O PINO, A CORUÑA)

Resumen

Anotación de la silva «Aquí la vez postrera», aclarando el sentido literal y figurado de sus versos, identificando sus fuentes y ofreciendo textos paralelos en la poesía de Quevedo y de otros autores áureos. El rico simbolismo del paisaje presentado muestra la singularidad de este poema en el *corpus* de silvas amoroso-descriptivas de Quevedo.

Abstract

This article presents an annotation of *silva* «Aquí la vez postrera», that tries to explain the literal and figurative meaning, identifies the sources and shows some parallel texts in Quevedo's poetry and in other authors of Spanish Golden Age. The complex symbolism of nature in this poem proves its singular characteristics among the Quevedo's descriptive and amorous *silvas*.

Palabras clave

Quevedo
Silvas
«Aquí la vez postrera»
Anotación

Key words

Quevedo
Silvas
«Aquí la vez postrera»
Annotation

AnMal Electrónica 33 (2012)
ISSN 1697-4239

Quevedo proyectó, al modo de Estacio, una colección de silvas a lo largo de su vida (Asensio 1983: 14; Jauralde 1991: 179-180). En *Las tres musas últimas castellanas*, segunda parte de la edición póstuma de su poesía, se publicaron treinta y una de ellas, con errores, dentro de *Calíope*, musa VIII. La que se anota en este trabajo, «Aquí la vez postrera», titulada *Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó*, lleva asignado el número 15 (Quevedo 1670: 169-172). El poema se ha transmitido en otros testimonios: el ms. XIV.E.46 de la Biblioteca Nacional de Nápoles, fols. 140v-142v, y el ms. CXIV/1-3 de la Biblioteca Provincial de Évora, pp. 91-95 (Ettinghausen 1972: 247-249; Rocha de Sigler 1994: 80-81).

Blecua (1969: I, 573) consideró que la versión del manuscrito de Évora (*E*) es anterior a la de Nápoles (*N*); Rocha de Sigler (1994: 11-12 y 95-100) y Rey (2006: 262, n. 15) han propuesto el orden inverso para la edición del conjunto de las silvas. La coincidencia en la crítica es total, en cambio, a la hora de juzgar los textos de *Las tres musas* (*T*) —bien en estudios de composiciones concretas, bien del grupo— como los más próximos a la última voluntad de Quevedo (Blecua 1969: I, 573; López Grigera 1975: 241; Crosby y Schwartz 1986: 111; Rocha de Sigler 1994: 99-100; [Cacho Casal 2006: 33-34](#); Rey 2006: 273-275; Pérez-Abadín 2007: 172).

También aquí opto por reproducir la versión impresa, que considero posterior a las manuscritas basándome en la lectura de los versos 23-25: «Los troncos, ya desnudos; / sepultados en ocio yacen mudos / destos montes los ecos» *NE* (con la variante «Estos troncos, desnudos» *E*, v. 23) // «Los troncos, ya desnudos, / sepultados en ocio, yacen mudos / de este monte a los ecos» *T*. La introducción de la preposición *a* en *T* favoreció una mejor integración sintáctica de *los troncos* en la secuencia; pues, en vez de formar una frase independiente a modo de ablativo absoluto, el sintagma pasó a ser el sujeto del verbo *yacen*. Este cambio trajo consigo la adición de una nueva idea: la falta del sonido de las hojas movidas por el viento. Resulta más difícil creer que el autor renunciase a esa evocadora imagen. El orden invertido en que aparecen los versos 26-27 en los manuscritos no permite decidir la seriación de las versiones: «la araña sucedió en los robles huecos / a las deidades santas» *NE* // «y a las deidades santas / la araña sucedió en los robles huecos» *T*. Las demás variantes —salvo los cambios en el epígrafe y en el número de orden de la silva— son menores y no es seguro que se deban al autor; por ejemplo: v. 22: «que de paso visita ya el verano» *E* // «muy de paso visita aquí el verano» *NT*; v. 51: «entre las flores» *E* // «en estas flores» *NT*. En el texto de *Las tres musas* he enmendado la variante de transmisión *Rocas pisadas*, corregida ya por Blecua: *Pocas pisadas* (v. 28). La presencia del poema en el ms. de Nápoles, fechable en «los primeros años de la estancia de nuestro poeta en Italia» (Ettinghausen 1972: 218), ha conllevado su datación en un periodo cercano a su etapa siciliana: 1613-1616 (Jauralde 1998: 331-332; Kallendorf 2000: 166).

«Aquí la vez postrera» es una silva métrica que ejemplifica los rasgos atribuidos a ese metro comodín en la poesía española del Seiscientos: se trata de un poema lírico de extensión media (84 versos), de asunto bucólico-amoroso, con un narratario expreso (la fuente, a la que se apostrofa), orientado a la descripción del entorno

natural (las orillas del manantial que discurre por las faldas de un monte) y con un estilo medio (Montero y Ruiz 1991: 35-36, 51).

El epígrafe de la silva avanza su carácter amoroso-descriptivo en las alusiones a un *amante* y al lugar que este vuelve a *ver*: *la fuente de donde se ausentó*. Ese amante —llamado *Glauco* (v. 68)— asume en el poema el papel de locutor; y la fuente, el de destinataria de su discurso. Este presenta una estructura tripartita: una breve introducción que se retrotrae al último encuentro amoroso y a la despedida de la pareja protagonista a orillas de la fuente (vv. 1-11), la descripción de los cambios en ese entorno natural con el paso del tiempo y la separación de los amantes (vv. 12-38) y el intento por parte del yo poético de persuadir a la fuente con promesas, dádivas y votos para que le revele dónde se halla Aminta, la amada con la que se citaba en ese *locus amoenus* (vv. 39-84). Como se verá a continuación, el sentido literal de esta secuencia narrativa coexiste con otro de carácter figurado.

Se ha interpretado acertadamente que el paisaje infértil que el yo poético descubre en el lugar antaño idílico para el disfrute del amor «funciona como correlato exacto del desamor» (Candelas 1997: 177). Además de ser el escenario de los hechos y la interlocutora pasiva del yo lírico, la naturaleza actúa «como traducción tangible de los sentimientos expresados por la voz poética» (Candelas 1997: 187).

Sin embargo, tal vez esa lectura no agota el significado de los símbolos naturales presentes en la silva. A mi juicio, también resulta posible entrever tras la fuente y su entorno la figura de la amada, Aminta. Así, el yo poético no se dirigirá sólo al *locus* del que se ausentó, sino a la persona de la que se apartó allí. En vez de a la joven bella y resplandeciente que era objeto de su amor, Glauco parece encontrar ahora a una vieja solitaria y decrepita. Únicamente la promesa de una verdadera devoción del protagonista por su amada podría devolver a esta su brillantez y hermosura antiguas. El amante trataría, pues, de ganarse nuevamente el favor de Aminta, su correspondencia amorosa, enfatizando el poder regenerador del amor, capaz de hacer regresar la primavera al paisaje y la belleza juvenil a la amada.

Esta correspondencia entre la amada y la fuente se encuentra ya en Petrarca (Manero Sorolla 1990: 626-627): «Solea da la fontana di mia vita / allontanarme, et cerca terre et mari, / non mio voler, ma mia stella seguendo» [‘Solía de la fuente de mi vida / alejarme, y buscar tierras y mares, / persiguiendo mi estrella, no el

deseo’], *Cancionero*, CCCXXXI, vv. 1-3. La coincidencia en el alejamiento del amante («aquí, al dejarla, mi dolor fue tanto», v. 7) y en la referencia metafórica a su «estrella» («heme hurtado a mi estrella», v. 11) quizá se deba a una *imitatio* de esos versos del lírico italiano por parte de don Francisco.

Además, varios indicios textuales presentes en la silva —cuya tradición literaria he intentado documentar en las notas al poema— sustentan la lectura figurada que se ha expuesto. En primer lugar, la amada y la fuente comparten su condición de diosas paganas: Aminta es «reverenciada» por la «verde ribera» cual Diana y Flora (vv. 3-4), y la fuente es una «deidad» acuática que recibe dádivas de sus «devotos» (v. 84). Ambas divinidades se vinculan a la fertilidad: de la misma manera que Aminta, cuando era amada, fertilizaba con su presencia el paisaje —igual que la diosa Flora—, el manantial, cuando recibía el llanto del amante, fecundaba la tierra de sus orillas («¡Qué pobre de agua tu corriente baña / la tierra, que dio flores y da abrojos», vv. 32-33).

En segundo lugar, los troncos añosos que aborrecen ver reflejada su imagen en el agua recuerdan a la amada envejecida que, perdida su belleza, evita mirarse en la fuente:

y los troncos, que un tiempo llamé míos,
de sus tiernas niñeces olvidados,
huyendo de mirarse en estos ríos
que los figuran viejos,
en el agua aborrecen los espejos. (vv. 14-18)

Esos versos remiten a la vez a dos *topoi*. Primero, el de la figura femenina que se contempla en el espejo del agua: «Ven [Aminta]; veráste al espejo de esta fuente» (Blecua 1969 [*Obra poética I*, en adelante *OP*, núm. 389, v. 13]); «Miré la fuente donde ver solía / a Fílida, que en ella se miraba, / cuando por serla espejo no corría» (*OP*, núm. 350, vv. 9-11). El segundo tópico es el llanto cuando el espejo le devuelve su figura avejentada, que no desea volver a ver: «cuelga el espejo a Venus, donde miras / y lloras la que fuiste en la que hoy eres» (*OP*, núm. 304, vv. 9-10), o

Un roble se hace viejo,
y una montaña. Goza tu hermosura,
antes que en el espejo,

con unos mismos ojos, tu figura,
Casilina, la mires y la llores,
debiéndoles el fruto a tantas flores. (*OP*, núm. 384, vv. 19-24)

Dentro de la tónica de las estaciones del año (Manero Sorolla 1990: 664), otros elementos del paisaje primaveral perdido —las flores de la orilla, las ramas cubiertas de hojas o la caudalosa corriente del manantial convertido en río— aludirían simbólicamente a la belleza, lozanía y sensualidad de una Aminta joven y amada. En contraposición, el yermo polvoriento que se describe, con troncos desnudos, abrojos en la tierra y poco caudal en la fuente representaría la vejez estéril de la fémina abandonada, a la que se regresa «tras prolija tardanza» (v. 40). Las referencias posteriores a la posesión sexual, explícitamente en el verbo *gozar* («Ya me viste gozarla», v. 49) y de forma metafórica en la *sed* satisfecha del yo poético («donde mi sed halló recreo», v. 38), no permiten descartar un posible significado erótico de las «deidades santas» (v. 26) que antes habitaban el interior de los robles —huecos y con arañas en el presente— y del llanto que vertía el yo poético «en estas flores» de la ribera «y en medio del amor» (vv. 51 y 50, respectivamente).

El término *amiga* que se aplica a la fuente —«Dímelo, fuente amiga», v. 45— constituye otra muestra de la posible equiparación entre el *locus* y la amada con la que ahí se encontraba el yo poético. *Amiga* presenta un uso dilógico: como adjetivo se aplica a la fuente real, a la que personifica; como sustantivo en aposición ('amada') remite a Aminta, a quien la fuente reemplazaría metafóricamente. Asimismo, la antítesis que se establece con el sintagma «Aminta, mi enemiga» del verso anterior (v. 44) —también en posición de rima y con la misma estructura morfológica (sustantivo con aposición)— refuerza la identificación entre ambos referentes: puesto que la amada se muestra desdeñosa con su antiguo amante, que se había apartado de ella «con paso divertido» (v. 10), este pretende recuperarla, ganar de nuevo su favor, con halagos y promesas.

Una de esas promesas consiste en evitar que algún animal enturbie el agua de la «fuente clara y pura» (v. 2): « y [te prometo, v. 53] de que bruto y torpe pie no pueda, / mientras el sol la seca margen dora, / hacer a tu cristal turbios agravios», vv. 57-59. Al sentido recto de esta imagen se superpone otro figurado de raíces tradicionales: el animal que revuelve el agua es símbolo del amante (Beltrán 1984:

26; 2002: 65; [Trubarac 2010](#)). Bastará con citar estos famosos versos de la cantiga novena de Pero Meogo:

Tardey, mya madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a augua.
Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amigo,
nunca vi cervo que volvesse o rio.
Os amores ey.

Por ello, lo que parece prometer Glauco es que no consentirá que ningún otro pretendiente ose conquistar a Aminta, cuyo amor solo él puede disfrutar («que de los desdichados solamente / Glauco puede llorar en esta fuente», vv. 67-68).

También coinciden la fuente y la amada en su origen pétreo, en nacer de *dura roca* («Darte he por nacimiento, / no, cual Naturaleza, dura roca», vv. 60-61); aplicado en sentido literal a la primera y en sentido metafórico ('ser cruel, desdeñosa, insensible') a la segunda. También en el soneto amoroso que empieza «Hay en Sicilia una famosa fuente / que en piedra torna cuanto moja y baña» (*OP*, núm. 354, vv. 1-2), Quevedo identifica la 'dureza' del personaje femenino, que jamás se ablandó ante las quejas del yo poético, con una piedra nacida de algún monte o bañada en esa mítica fuente siciliana: «Y al fin estoy a creer determinado / que algún monte os parió de entrañas duras / o que en aquesta fuente os bautizaron» (vv. 12-14).

Por último, en los versos finales de la silva se alude a los «mares grandes» a los que va a desembocar el manantial-río, propiciando una identificación hiperbólica del tamaño y de la importancia como divinidad acuática entre esos elementos de la naturaleza: «de suerte que en mis dádivas y votos / conozcan mares grandes, / cuando escondida entre sus senos andes, / que tiene tu deidad acá devotos» (vv. 81-84). Ello enlaza —como se ha visto— con la presentación inicial de la amada como diosa. Este cierre del poema se asemeja desde el punto de vista estilístico al del soneto pastoril núm. IV, dedicado *A una fuente en que salió a mirarse Lísida*: «Amargos, sordos, turbios, inclementes / juzgué los mares, no la amena y clara / agua risueña y dulce de las fuentes» (*OP*, núm. 495, vv. 12-14). La antítesis entre los mares y el agua del manantial conlleva también aquí de manera ingeniosa una

equiparación entre ellos, pues la actitud desagradecida de la fuente con el yo poético, quien aumenta llorando su caudal («y siempre ingrata a mi dolor atiendes, / siendo el caudal con que te aumentas mío», vv. 7-8), la vuelve similar en fiereza e inclemencia a los mares. Los rasgos semánticos de 'dureza' e 'indiferencia' presentes en los adjetivos (*amargos, sordos, turbios, inclementes*) apuntan —igual que sucedía en la silva con la alusión al carácter divino de las aguas— a la amada, Lísida en este caso, cuya actitud insensible se traslada de manera figurada a la fuente.

Si la interpretación propuesta es correcta, el poema «Aquí la vez postrera» muestra su singularidad en el *corpus* de silvas amoroso-descriptivas de Quevedo. Estas han sido caracterizadas por su tendencia a la desaparición de la amada «o, en todo caso, a funcionar [su figura] como referente ligera y simplemente evocado, como una excusa para una composición descriptiva» (Candelas 1997: 179). Ello explicaría el predominio de la naturaleza, el gusto por la *ékphrasis*: «El objeto poético se traslada de la relación amorosa o de la amada a la descripción detenida del paisaje» (Candelas 1997: 179-180).

Si bien esto es cierto en una primera lectura de nuestra silva, el simbolismo de los elementos naturales y las analogías textuales establecidas parecen revelar el papel destacado de la figura femenina. El entorno natural actuaría, entre otras funciones, a modo de ropaje —vegetal y acuático— que oculta de manera figurada la presencia de la amada. En «Aquí la vez postrera» el paisaje tiene múltiples finalidades y sentidos que desbordan la mera función descriptiva y el tópico correlato de los sentimientos de los personajes. La amada y el amante, la destinataria y el emisor del discurso, parecen ser en última instancia los auténticos protagonistas de la silva. La primera, caracterizada por su deterioro físico —vinculado al desamor— y el desdén inicial que manifiesta ante el regreso del amante que se apartó «con pies inciertos» de ella (v. 10); él, por la capacidad persuasiva de sus palabras y la potencial fuerza regeneradora, vivificante, de su amor.

En definitiva, cabe pensar que en la silva estudiada Quevedo recurrió a los elementos de la naturaleza para crear conceptos ingeniosos

con la pretensión de proyectar la ya agotada vía pastoril en el fundamento central de la tarea poética del poeta del XVII: la búsqueda inagotable de las equivalencias, de las correspondencias, como le gustaba a Gracián, entre las cosas que conforman el mundo (Candelas 2003: 301).

En el texto de la silva he modernizado la grafía respetando los rasgos de trascendencia fonética, y he puntuado según mi criterio.

La anotación pretende aclarar el sentido literal y el figurado, señalar algunas fuentes (bucólicas, tradicionales y petrarquistas) y ofrecer textos coincidentes o paralelos en la poesía de Quevedo —especialmente en las demás silvas y en los sonetos pastoriles— y en otros autores que recrearon los mismos motivos.

Las referencias a otros poemas de don Francisco se toman de la *editio maior* de Blecua (1969): *Obra poética I (= OP)*, se indican luego el número de la composición y los versos pertinentes.

SILVA 14
AMANTE QUE VUELVE A VER LA FUENTE
DE DONDE SE AUSENTÓ

Aquí la vez postrera
vi, fuente clara y pura, a mi señora,
de esta verde ribera
reverenciada por Diana y Flora;
aquí dio a mi partida 5
lágrimas de piedad en largo llanto;
aquí, al dejarla, mi dolor fue tanto
que mostró el corazón dudosa vida;
aquí me aparté de ella
con paso divertido y pies inciertos: 10
heme hurtado a mi estrella.

Vuelvo a la soledad de estos desiertos:
todos los veo mudados,
y los troncos, que un tiempo llamé míos,
de sus tiernas niñeces olvidados, 15
huyendo de mirarse en estos ríos
que los figuran viejos,
en el agua aborrecen los espejos.

No ya, como solía,
halla en las ramas al bajar al llano 20
verdes estorbos el calor del día;
muy de paso visita aquí el verano.
Los troncos, ya desnudos,
sepultados en ocio, yacen mudos
de este monte a los ecos, 25
y a las deidades santas
la araña sucedió en los robles huecos.
Pocas pisadas de mortales plantas
fatigan esta arena.
Mucho le debes, fuente, a la verbena, 30
que sola te acompaña.
¡Qué pobre de agua tu corriente baña
la tierra, que dio flores y da abrojos!
¡Cómo se echa de ver en tus cristales
la falta del tributo de mis ojos, 35
que los hizo crecer en ríos caudales!
¡En qué de partes de tu margen veo
polvo, donde mi sed halló recreo!

Ya no te queda, fuente, otra esperanza,
tras prolija tardanza, 40
de cobrar tu corriente y su grandeza,
sino la que te doy con mi tristeza,
de aumentarte llorando
por no saber de Aminta, mi enemiga.
Dímelo, fuente amiga, 45
pues lo vas con tus guijas murmurando;
que si interés de lágrimas te obliga,
no excusaré el verterlas por hallarla.
Ya me viste gozarla
y en medio del amor, con mil temores, 50
llorar más que la aurora en estas flores.

No me tengas secreto
esto que te pregunto, y te prometo
de hurtarte al sol a fuerza de arboleda
y de hacer que te ignore 55
sed que no fuere de divinos labios,
y de que bruto y torpe pie no pueda,
mientras el sol la seca margen dora,
hacer a tu cristal turbios agravios.
Darte he por nacimiento, 60
no, cual Naturaleza, dura roca,
mas en marfil de un sátiro la boca,
que muestre estar de ti siempre sediento.
Escribiré en tu frente
tal ley al caminante: 65
«No llores, si estás triste; ve adelante,
que de los desdichados solamente
Glauro puede llorar en esta fuente;
y si sed del camino
te obligare a beber, ¡oh peregrino!, 70
mira que estas corrientes,
después que fueron dignas de los dientes
de Aminta, han despreciado
cualquier labio mortal. No seas osado
a obligarlas a huir; ¡ay!, no lo creas, 75
cuando otro nuevo Tántalo te veas».
Tras esto le daré verdes guirnaldas
al sátiro del robo destas faldas,
y a ti mil joyas del tesoro mío,
con que granjees las ninfas de tu río, 80
de suerte que en mis dádivas y votos
conozcan mares grandes,
cuando escondida entre sus senos andes,
que tiene tu deidad acá devotos.

Las tres musas (Quevedo 1670: 169-172; *OP*, núm. 400).

Errores: 28 Pocas pisadas] Rocas pisadas *T* (ya corregido por Blecua).

Epígrafe: fuente: «Manantial de agua que surte en la superficie de la tierra, a quien regularmente deben su origen los ríos» (*Aut*). Por la ausencia que separó al yo poético de la amada y por su ubicación en el entorno de una fuente, el título guarda relación con el del soneto pastoril núm. XVII, «En este sitio donde mayo cierra» (*OP*, núm. 350): *Ausente, se lamenta mirando la fuente donde solía mirarse su pastora*.

1. *Aquí:* «el deíctico inicial indica la posición del poeta-amante y hace ver, mediante la figura de *evidentia*, el lugar escogido para enunciar el poema» (nota de Arellano-Schwartz [1998: 209] al primer verso del soneto «Aquí, donde su curso retorciendo» [*OP*, núm. 463]). El adverbio anticipa el carácter descriptivo de la silva y la importancia temática del *locus* en que se sitúa la historia sentimental. Aparece formando anáfora (vv. 1, 5, 7, 9). El mismo recurso, en Teócrito, *idilio* VIII, 45-48 («Allí las ovejas, allí las cabras madres de dos crías, allí las abejas atestan sus colmenas, y son más elevadas las encinas, allí adonde va el hermoso Milón»), y Estacio, *Silvae*, I, 3, 28-30 (*hic aeterna quies, nullis hic iura procellis, / numquam feruor aquis. Datur hic transmittere uisus / et uoces et paene manus...* [‘Aquí reina una paz inalterable, aquí no tienen paso las galernas ni el bullir de las aguas. Aquí pueden cruzarse las miradas, las voces y hasta las manos casi’]). Garcilaso concentró la repetición del deíctico en «me dejó aquí, y aquí quiere que muera» (égl. II, 484).

2. *fuentes clara y pura:* apóstrofe (también en v. 30: «fuente» y v. 45: «fuente amiga»). La inclusión de los elementos de la naturaleza en la anécdota amorosa —de la que son mudos testigos— es tópica en la tradición pastoril: Virgilio, *Bucólica* II, 4-5 (*...ibi haec incondita solus / montibus et siluis studio iactabat inani* [‘y allí estos acentos sin arte, solo, a los montes y bosques lanzaba con vana porfía’]); Sannazaro, *Arcadia*, I, 94-96 («ben sanno questi boschi quanto io amola; / sannolo fiumi, monti, fiere et omini, / ch’ognor piangendo e sospirando bramola» [‘saben bien estos bosques cuánto la amo, lo saben los ríos, los montes, las fieras y los hombres, saben que la anhelo siempre llorando y suspirando’]); Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, [30], vv. 16-17 («montes, árboles, fuentes, / estadme un rato atentos»). Garcilaso usó los mismos adjetivos para calificar el agua (égl. I, 178) y una fuente (égl. II, 443). Según Herrera (2001: 801, n. a Garcilaso, égl. II, 1), le atribuyó la calidad de *clara* «para deleitar la vista». Petrarca representó en algunas ocasiones a

la amada, Laura, tras la imagen simbólica de una fuente (Manero Sorolla 1990: 626-627): *Cancionero*, CCCXXIII, vv. 37-39; CCCXXXI, vv. 1-3.

2-4. ... *mi señora* / ... *reverenciada por Diana y Flora*: la ribera de la fuente reverencia a Aminta como si se tratase de Diana y Flora, diosas paganas caracterizadas por su vinculación con la naturaleza y la fertilidad. Nótese la aliteración: *verde, ribera, reverenciada*. *Mi señora*: metáfora tópica de la amada, en la que se superponen distintas tradiciones (provenzal, cancioneril, petrarquista). Su uso tiene connotaciones medievalizantes y tradicionales en esta silva (cfr. n. a 60. *Darte he*). *Diana*: divinidad romana de los bosques, con séquito de ninfas, dedicada a la caza. Herrera anota la opinión común de que «el verso bucólico es consagrado a Diana» (2001: 688). *Flora*: «diosa de la germinación, de las plantas y jardines. Se celebraban sus fiestas en la primavera, con ritos que subrayaban su condición de diosa de la fertilidad» (Arellano y Roncero 2001: 50). En la poesía de Quevedo se hallan otros casos de amadas-diosas: «a quien por dios adora» (*OP*, núm. 403, v. 60); «Si tú, que eres mi diosa» (*OP*, núm. 394, v. 19); «ídolo mío» (*OP*, núm. 388, v. 21).

5-6. Las lágrimas de la figura femenina muestran su correspondencia en el amor. También Fili «*lloraba ausencias de su pastor*», Batilo, en el epígrafe del soneto pastoril núm. XV, «Ondea el oro en hebras proceloso» (*OP*, núm. 349). Cfr. Virgilio, *Bucólica* III, 78-79, donde Filis llora al alejarse el bello Yolas: *Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit / et longum*: «*Formose, uale, uale*», *inquit*, «*lolla*» ['Yo quiero a Filis muy antes que a otras: lloró al alejarme / y largamente decía: "¡Adiós, adiós, bello Yolas"']. *Largo* [llanto]: «Vale también dilatado, mucho y continuo» (*Aut*).

7-8. Hipérbole del *dolor* y sinécdoque en *corazón*: 'aquí, al dejarla, mi dolor fue tanto, que mi cuerpo apenas tenía vida'.

10. *con paso divertido y pies inciertos*: *divertido*: 'distráido, descuidado [por ocuparse en alguna cosa de contento]'. Tiene connotaciones eróticas. *Andar divertido*: «Frase que denota tener alguna persona empleo amoroso, que le embaraza atender a otros cuidados, dedicado solo a servir y agradar a su dama. También se puede decir del que arrastrado desta deleznable fragilidad, se entrega al torpe deleite de diversas mujeres» (*Aut*, s. v. *divertido*). *Incierto*: «Vale también inestable, inconstante o no seguro» (*Aut*). Repárese en la aliteración: *aparté* (v. 9), *paso*, *pies*.

11. *heme hurtado a mi estrella*: 'estoy privado, apartado, de mi amada'. En el soneto pastoril núm. XIV, «Tú, princesa bellísima del día», la imagen de la «zagala»

amada se evoca contemplando la estrella auroral: «ya que la noche me privó de vella, / y esquivá mis dos ojos, piadosa, / entreténme su imagen en tu estrella» (*OP*, núm. 348, vv. 9-11). Es posible, pues, la identificación de esa *estrella*, Aminta, con la aurora —mencionada en el v. 51 en sentido literal— por la extraordinaria belleza común a ambas. Comp. «Saliste, Doris bella, ... / las fuentes y las aves te cantaron, / que por la blanca Aurora te tuvieron» (*OP*, núm. 376, vv. 1-4).

12. *la soledad de estos desiertos*: pleonasma. *Desierto*: «El lugar solitario que no le habita nadie ni le cultiva» (*Cov*). Cfr. «Retirado en la paz de estos desiertos» (*OP*, núm. 131, v. 1).

13. *todos los veo mudados*: empieza aquí una descripción antitética que opone la esterilidad presente del paisaje, del que el amor —encarnado en Aminta— está ausente, y su bella fertilidad pasada, cuando ese sentimiento reinaba en la pareja protagonista. La presencia o ausencia de la amada —a veces eterna, por su muerte— condiciona el aspecto del paisaje; cfr. «Saliste, Doris bella, y florecieron / los campos secos que tus pies pisaron» (*OP*, núm. 376, vv. 1-2). La identificación entre naturaleza y amada es tal que parece posible interpretar —como se irá viendo en notas sucesivas— que la primera remeda simbólicamente a la segunda. Quevedo parece superponer varias tradiciones literarias en la recreación de este motivo; entre ellas, la bucólica y la cancioneril de base tradicional. En el bucolismo el tópico se remonta a Teócrito, *idilio* VIII, 41-48 («Por todas partes está la primavera, por todas partes pasto, por todas partes ubres llenas de leche y crías bien alimentadas, por donde anda la bella Naíde; mas si ella marcha, las vacas y quien las apacienta se consumen»), y se halla en Virgilio, *Bucólica* V, 34-39 (...*Postquam te fata tulerunt, / ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. / Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis, / infelix lolium et steriles nascuntur auenae; / pro molli uiola, pro purpureo narcisso / carduus et spinis surgit paliurus acutis* [‘Al llevarte los hados, / la propia Pales y Apolo en persona dejaron los campos. / Cuando sembramos la gruesa cebada en los surcos, a veces / nace funesta cizaña y avenas locas se crían; / en el lugar de la suave violeta y purpúreo narciso, / yérguese el cardo y espino cercado de púas punzantes’]); *Bucólica* VII, 55-60; y Sannazaro, *Arcadia* V, 29 («Ohimè, che nel tuo dipartire si partirono in seme con teco da questi campi tutti li nostri dii. E quante volte dopo avemo fatto proua di seminare il candido Frumento, tante invece di quello avemo ricolto lo infelice loglio con le sterili avene per li sconsolati solchi; e in luogo di viole e d’altri fiori sono usciti pruni con spine

acutissime e velenose per le nostre campagne» [‘Ay de mí, que en tu partida contigo se fueron de estos campos todos nuestros dioses. Y cuantas veces después hemos probado a sembrar el blanco trigo tantas en vez de aquel hemos recogido la mísera cizaña junto con la estéril avena en los desconsolados surcos; y en lugar de violetas y de otras flores han nacido zarzas con espinas agudas y venenosas en nuestras campiñas’]. Cfr. Garcilaso: «mas todo se convertirá en abrojos / si dello aparta Flérida sus ojos» (égl. III, 343-344); «pero si Filis por aquí tornare, / hará reverdecer cuanto mirare» (égl. III, 351-352); Herrera: «Fértil prado y hermosa fuente clara, / sombría gruta y árboles ramosos: / mientras mi dulce amor aquí biuía, / [...] ahora que muriendo os desampara, / desnudos, turuía, estéril, no sombría, / agenos de alegría» (égl. *Amarillis*, 42-49). En la lírica tradicional castellana del XVI —que continúa el simbolismo ligado a los elementos de la naturaleza de la poesía medieval gallego-portuguesa— es habitual la identificación entre el paisaje y el amor (Beltrán 2002: 62-64); cfr. «En la huerta nace la rosa: / quiérome ir allá / por mirar al ruiseñor / cómo cantavá»; «Garridica soy en el yermo, / y, ¿para qué, / pues que tan mal me empleé?» (cit. por Beltrán 2002: 63 y 64).

14-18. *y los troncos... aborrecen los espejos*: la extrema transparencia de las aguas posibilita su metáfora: *espejos*. En la silva «De tu peso vencido», al desgajarse un ramo del tronco antiguo, «Tendrá un retrato menos / Pisuerga que mostrar al caminante / en sus cristales puros» (*OP*, núm. 201, vv. 25-27). De la misma manera que ha huido con el paso del tiempo la belleza de los troncos tiernos, que evitan ahora ver reflejada su vejez en el agua, el ramo desgajado vio «ofendida del tiempo» su hermosura (*OP*, núm. 201, v. 12). En la silva *Farmaceutria* son las plantas las que se miran en las fuentes: «Las plantas, con retratos aparentes, / a sí mismas se engendran en las fuentes» (*OP*, núm. 399, vv. 167-168). El motivo de los árboles reflejados en el agua se halla en Estacio, *Silvae* I, 3, 18-21 y II, 3, 54-55. La imagen de Garcilaso («árboles que os estáis mirando en ellas [en corrientes aguas puras, cristalinas]», égl. I, 240) se ha puesto en relación con Ariosto, *Orlando furioso*, I, XXXVII, 3 (Morros 2001: 138). Herrera (2001: 716), frente a la opinión contraria de Servio, defiende la posibilidad de verse reflejados en el agua del mar o de una fuente con varias citas de autoridades clásicas (Virgilio, Luciano, Séneca...). Es también tópico que la belleza de la figura femenina se retrate en el agua: *A una fuente en que salió a mirarse Lísida* (epígrafe del soneto pastoril núm. IV, «Fuente risueña y pura (que a ser río» [*OP*, núm. 495]); «Ven [Aminta, v. 9]; veráste al espejo de esta

fuentes» (v. 13 de la canción «Pues quita al año primavera el ceño», *OP*, núm. 389); «Miré la fuente donde ver solía / a Filida, que en ella se miraba, / cuando por serla espejo no corría», vv. 9-11 del soneto pastoril núm. XVII (*OP*, núm. 350). Cfr. Francisco de la Torre: «Esta es, Tirsis, la fuente do solía / contemplar su beldad mi Filis bella», soneto VII, 1-2, traducción de un poema de Varchi (Cerrón Puga 1993: 141). Por tanto, los troncos viejos que huyen de mirarse en el agua bien podrían representar metafóricamente a una Aminta envejecida que, perdida su belleza por el paso del tiempo, aborrece contemplarse en la fuente. Cfr.: «...E già non dico / allor che fuggirai le fonti, ov'ora / spesso ti specchi e forse ti vagheggi, / allor che fuggirai le fonti, solo / per tema di vederti crespa e brutta» ['Y no te digo cuando irás huyendo / las fuentes, donde agora te deleitas, / cuando huirás las fuentes, por el miedo / de verte ya tan arrugada y fea, / bien que esto te avendrá'] (Tasso, *Aminta*, I, vv. 265-269 [en la versión original italiana] y 288-292 [en la traducción de Jáuregui]); «pues cerca de la noche, a la mañana / de tu niñez sucede tarde yerta, / [...] cuelga el espejo a Venus, donde miras y lloras la que fuiste en la que hoy eres», Quevedo (*OP*, núm. 304, vv. 5-6 y 9-10); «Persuadióte el espejo conjetura / de eternidades en la edad serena / [...] Ves que la que antes eras, sepultada / yaces en la que vives; y, quejosa, / tarde te acusa vanidad burlada» (*OP*, núm. 338, vv. 5-6 y 9-11).

19-21. *No ya... halla en las ramas... verdes estorbos el calor del día*: entiéndase: 'los rayos de sol, que bajan a la tierra a beber la corriente del arroyo, ya no encuentran hojas en las ramas que dificulten su acceso al agua'. Aliteración en el v. 20: *halla, llano*; y en el v. 21: *verdes estorbos, calor*. *Estorbos* es metonimia del efecto por la causa ('las hojas'); *verdes*, hipálage, ya que el adjetivo debería calificar a las hojas. Cfr. «verdes halagos» (Góngora, *Soledades*, I, 221), en referencia al agasajo y ornamento que unas hiedras proporcionan a unas torres en ruina. *Día* es metonimia por 'sol' o 'rayos de sol'. En la silva «De tu peso vencido», al faltar el ramo cuya sombra se reflejaba en el agua, la fuente llorará «la licencia que has dado en ella al día» (*OP*, núm. 201, v. 24). El denso follaje que estorba —o impide— el paso de los rayos del sol y ofrece una sombra placentera es un tópico bucólico: Teócrito, *idilio* VII, 8-10; Virgilio, *Bucólica* IX, 42; Estacio, *Silvae*, I, 2, 153-154 (*excludunt radios siluis demissa uetustis / frigora...* ['Las sombras que proyectan los árboles añosos detienen los ardores del sol']); Sannazaro, *Arcadia*, I, 6 («Né sono le dette piante sí discortesi che del tutto con le lor ombre vieteno i raggi del sole

entrare nel dilettoſo boschetto; anzi per diuerſe parti ſí gracioſamente gli riceueno, che rara é quella erbetta che da quelli non prenda grandiffima recreazione» [‘Estas plantas no son tan descorteses como para impedir totalmente con sus sombras que los rayos del sol penetren en el delicioso bosque, sino que por varias partes tan graciosamente los reciben, que es rara la hierba que por aquellos no tenga grandísima recreación’]]. Cfr. «Cerca del Tajo, en soledad amena, / de verdes sauces hay una espesura / ...que el sol no halla paso a la verdura» (Garcilaso, égl. III, 57-62); «Hermosas alamedas / deste prado florido / por donde entrar el sol pretende en vano» (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, [30], vv. 1-3); «el fresco de los céfiros rüido, / el denso de los árboles celaje / en duda ponen cuál mayor hacía / guerra al calor o resistencia al día» (Góngora, *Soledades*, I, 536-539).

22. *muy de paso visita aquí el verano*: ‘la primavera visita muy poco este lugar’, con alusión figurada al amor en esa estación del año (cfr. «pues se sujeta a Amor la primavera» [v. 14 de la silva *Farmaceutria*, *OP*, núm. 399]). Recuérdese además la identificación de Aminta con la diosa de la primavera, Flora (v. 4); de manera que, en realidad, lo que determina la esterilidad del paisaje es la ausencia de la amada. *De paso*: «Vale también con brevedad o sin detención en el camino» (*Aut*). *Verano*: ‘primavera’, su significado etimológico. Idéntico uso en la silva *Farmaceutria*: «¿No ves estos pavones, cuyas galas / desdoblan un verano en las dos alas?» (*OP*, núm. 399, vv. 53-54); cfr. también *OP*, núm. 389, vv. 2-3, 11-12; núm. 391, v. 1; núm. 466, v. 1. En la silva de Quevedo, la primavera, ausente del paisaje, se corresponde con un marco natural de árboles hojosos habitados por divinidades paganas, murmullos de hojas movidas por el viento, sombra placentera a la orilla florida de una fuente, caudal abundante en la corriente del río y frecuentes citas de los amantes en ese *locus amoenus*. La asociación de un entorno primaveral con un amor feliz, correspondido, remite —entre otros modelos— a la literatura clásica, al petrarquismo (Manero Sorolla 1990: 662-664) y a la lírica tradicional (Beltrán 2009: 120-130 y 150-159).

23-25. *Los troncos... sepultados en ocio, yacen mudos... a los ecos*: ‘al faltar las hojas que pueda mover el viento, los árboles guardan silencio, no emiten ningún sonido que responda o acompañe a los ecos del monte’. Cfr. «De verdes hojas, lenguas vi que hacía, / por murmurar un rato, el manso viento, / de mi Tirsis cruel la tiranía; / mas el invierno enmudeció su acento» (*OP*, núm. 391, vv. 17-20); «[la palabra amante, v. 20] que responden corteses en los ecos / estos benignos montes»

(*OP*, núm. 403, vv. 21-22). El *idilio* I de Teócrito empieza con una referencia al susurro de un pino junto a las fuentes: «Dulce es el susurro que canta el pino aquél, junto a las fuentes, cabrero». Virgilio reiteró el motivo en las *Bucólicas*: VIII, 22 (*pinus loquentis*) y X, 8 (*respondent omnia siluae*). Cfr. «A ti susurran tierna y blandamente / los árboles sercanos que, moviéndose, / baten en la aura mansa y regalada, / con las ojas delgadas rebulléndose / al suaue sonido de Oçidente» (Herrera, égl. *Amarilis*, 253-257). Repárese en la alusión mitológica implícita en *e[E]co* —ninfa de los bosques antes de su metamorfosis—, que guarda relación con la posterior aparición de «un sátiro» (v. 62) y de «las ninfas de tu río» (v. 89).

26-27. *y a las deidades... la araña sucedió en los robles huecos*: entiéndase: 'los robles sagrados de este bosque, antes habitados por ninfas hamadriades (u otro tipo de divinidades rústicas), están ahora vacíos; en su interior, hueco, solo moran las arañas'. Sobre el culto a las ninfas, fundamentalmente entre los campesinos, cfr. Gallardo López (1995: 181). En la *Arcadía* de Sannazaro, Carino pide a las hamadriades que salgan de sus árboles para prestarle atención: «Uscite da'vostrì alberi, o pietose amadriadi, sollicite conservatrici di quelli» ['Salid de vuestros árboles, piadosas Hamadriades, diligentes defensoras de estos'] (VIII, 49). La araña, cuya presencia se relaciona con una situación de abandono prolongado en el tiempo, habita oquedades: «Si en no salir jamás de un agujero /... te imitaran / las doncellas, ¡oh araña!» (*OP*, núm. 571, vv. 1-3). El roble fue considerado un árbol sagrado en la Antigüedad, vinculado con Zeus en Grecia y con Júpiter en Roma (Riesco Álvarez 1993: 241-257). Virgilio alude a su condición de oráculo entre los griegos: *...habita Grais oracula quercus* (*Geórgicas*, II, 16). En Garcilaso, el *locus amoenus* se localiza a la sombra «d'un alto pino o roble / o d'alguna robusta y verde encina» (égl. II 52-53). El roble forma parte del paisaje bucólico descrito en la silva *Farmaceutria*: «este torcido roble y mirto tierno» (*OP*, núm. 399, v. 3). Su presencia en el cancionero amoroso de *Canta sola a Lisi*, «en un contexto canónico dentro de la tradición mitológica clásica», fue estudiada por Fernández Mosquera (1999: 99-100).

28-29. *Pocas pisadas... fatigan esta arena*: entiéndase: 'ahora pocos pisan a menudo las orillas del manantial, [cuando en el pasado los amantes las frecuentaban para gozar su amor]'. *Fatigar* es cultismo semántico: 'recorrer insistentemente'. *Arena*: «La tierra menuda, seca y desatada que se cría en las orillas del mar o ríos» (*Cov*). Cfr. «Al tronco y a la fuente, / más que su arena y que sus verdes hojas / honraron tus congojas, / ¡oh tórtola doliente!» (*OP*, núm. 383, vv. 1-4); «Humilde

ahora entre las yerbas suenas, / cosa que de tu altura / nunca temer pudieron las arenas» (*OP*, núm. 201, vv. 9-11). *Mortales plantas*: sinédoque de 'personas'. En la silva de Quevedo, el *locus* no pisado o apenas hollado tiene connotaciones negativas porque ello supone la inexistencia del encuentro amoroso; en la tradición clásica o italiana carece de ese matiz significativo: cfr. Tibulo, *Elegías*, IV, XIII, 10 y Petrarca, *Cancionero*, XXXV, 4, citados por Morros (2001: 182), en nota a Garcilaso, égl. II, 697-699; «En derredor, ni una sola pisada / de fiera o de pastor o de ganado / a la sazón estaba señalada» (Garcilaso, égl. II, 449-451).

30. *verbena*: con personificación. «Hierba conocida por otro nombre dicha sagrada, o por el mucho provecho y remedios que della se sacan o porque en los sacrificios usaban della, con la cual también se lustraban y purificaban las casas» (*Cov*). En la silva *Farmaceutria* esta hierba con propiedades mágicas rodea el templo de una divinidad rústica: «cerco tu templo de verbena en torno» (*OP*, núm. 399, v. 46). Su presencia en la orilla de la fuente se asocia con el carácter sacro de esta, delimitando el terreno que no debe traspasar nadie, salvo los amantes protagonistas. Además, quien se unge con savia de verbena consigue todo lo que pide, si al cogerla lo hubiese previsto (cfr. Sannazaro, *Arcadia*, IX, 24). Por tanto, la localización de esa hierba al lado de la fuente parece simbolizar también un buen augurio para la petición del yo poético. Por otra parte, en la lírica tradicional la verbena figura entre las flores simbólicas del amor: «Que no cogeré yo verbena / la mañana de sant Juan / pues mis amores se van» (canción recogida en Alín 1968: 176).

32-33. *abrojo*: «Es el desdichado fruto de una mala planta, dicha trébol por las tres puntas que produce en el abrojo» (*Cov*). La infertilidad de la orilla se debe a la falta del llanto del sujeto amante, con el que bañaba —creciendo la corriente— la tierra: «...de li occhi escono onde / da bagnar l'erbe, et da crollare i boschi» ['de los ojos [salen] ondas / para inundar los campos y los bosques'], Petrarca, *Cancionero*, CCXXXVII, 23-24. Cfr. «[esta fuente, v. 2] que huye de la orilla eternamente / y siempre la fecunda generosa» (*OP*, núm. 493, vv. 3-4). El tópico de las flores que crecen junto a un río se registra ya en Virgilio, *Bucólica* IX, 40-41: *Hic uer purpureum, uarios hic flumina circum / fundit humus flores...* ['Es primavera purpúrea, aquí junto al río la tierra / flores pintadas esparce']. Quevedo —como señaló Candelas (1997: 195)— parece condensar en el v. 33 la descripción que Nemoroso hace del *locus silvestris* tras la muerte de Elisa: «la tierra, que de buena / gana nos producía / flores con que solía / quitar en sólo vellas mil enojos, / produce

ahora en cambio estos abrojos, / ya de rigor d'espinas intratable» (égl. I, 302-307). Téngase en cuenta, además, que el motivo de las «flores» a orillas de un río —con significado erótico— figura en la lírica tradicional: «Ribericas del río, madre, / flores de amor nascen» (cancioncilla citada por Alín 1968: 226).

34-35. *¿Cómo se echa de ver... la falta del tributo de mis ojos*: '¿Cómo se advierte (o nota) la falta de mis lágrimas'. Cfr. «Aquí el primer tributo en llanto envió / a tus raudales [del Guadalquivir], porque a Lisi hermosa / mis lágrimas la ofrezcas con que creces» (OP, núm. 447, vv. 9-11). *El tributo de mis ojos*: perífrasis de 'lágrimas' que revela su doble consideración como 'ofrenda' y 'pago' a la fuente (en relación con el posterior «interés de lágrimas», v. 47). El motivo del llanto del sujeto amante se enuncia en el epígrafe del soneto pastoril núm. XVIII (OP, núm. 351): *A una fuente, donde solía llorar los desdenes de Lisi*. El tópico petrarquista de los ojos vueltos fuentes o ríos (Petrarca, *Cancionero*, XXIII, 116-117; CXXXV, 52-53; CLXI, 4; entre otros muchos ejemplos) aparece recreado en numerosas ocasiones en la poesía de Quevedo: «mientras con tu cristal y su corriente / corre parejas este llanto mío» (OP, núm. 509, vv. 9-10); «émulos mis dos ojos a tus fuentes / ya corren, ya se esconden, ya se paran» (OP, núm. 347 [soneto pastoril, núm. XIII], vv. 9-10); OP, núm. 393, vv. 1-6; OP, núm. 495, v. 10; OP, núm. 390, vv. 39-40. Manero Sorolla (1990: 620-630) estudió el éxito de esta imagen en la lírica italiana y española del Renacimiento.

36. *ríos caudales*: 'ríos muy caudalosos'. *Aut.*, s. v. *río*, cita este ejemplo. Cfr. «Mi llanto, con que crece [esta fuente, v. 1], bien le entiendo, / pues mi dolor y mi pasión pregonan» (OP, núm. 351 [soneto pastoril, núm. XVIII], vv. 5-6); «donde [en la ribera del Guadalén] una vez los ojos, otra el canto, / pararon y crecieron ese río», vv. 4-5 de la silva «¡Oh Floris, quién pudiera» (OP, núm. 403); «Fuente risueña y pura (que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes, / pues que te precipitas y descienes / de los ojos que en lágrimas te envió» (OP, núm. 495 [soneto pastoril, núm. IV], vv. 1-4). Otro ejemplo del motivo del llanto hiperbólico del amante masculino, quien se diluye en corrientes de lágrimas, en: «Los que ciego me ven de haber llorado / y las lágrimas saben que he vertido, / admiran de que, en fuentes dividido / o en lluvias, ya no corra derramado» (OP, núm. 444, vv. 1-4; comenta este soneto [Arellano 2002](#)). Cfr.: «creció de tal manera el dolor mío / y de mi loco error el desconsuelo, / que hice de mis lágrimas un río» (Garcilaso, égl. II, 488-490).

37-38. *Polvo* evoca la sequedad infértil de la época estival, como en Virgilio, *Geórgicas*, I, 65-66: *...glabasque iacentis / puluerulenta coquat maturis solibus aestas* ['y a la gleba yacente / la tueste con maduros soles el polvoriento estío']. *Recreo*: «Lo mismo que recreación. Vale también el sitio u lugar apto u dispuesto para diversión» (*Aut*). Su uso es dilógico: 'alivio para la sed (real y figurada)' y 'lugar apto para el disfrute del placer (amoroso en este caso, en correspondencia con el uso metafórico de *sed*)'.

41-43. *de cobrar tu corriente... aumentarte llorando: cobrar*: 'recuperar'. Cfr. «y, siempre ingrata [fuente risueña y pura, v. 1], a mi dolor atiendes, / siendo el caudal con que te aumentas mío» (*OP*, núm. 495 [soneto pastoril, núm. IV], vv. 7-8); «[temo] que olvide tu corriente poderosa / el aumento que arroyo me agradeces» (*OP*, núm. 447, vv. 13-14). Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, XII, 43: «il cui liquore tante volte insino al colmo da le tue lacrime fu aumentato» ['cuyo líquido tantas veces hasta el borde fue aumentado por tus lágrimas'].

44. *Aminta*: nombre propio de ascendencia bucólica con destacada presencia en la tradición (Teócrito, Virgilio, Nemesiano, Bernardo y Torquato Tasso y Francisco de la Torre). Tiene género masculino en italiano; en castellano fluctúa entre el femenino y el masculino (Pérez-Abadín 2007: 62, n. 36-38). *Mi enemiga*: metáfora tópica de la amada. La esquividad y dureza de Aminta, 'sorda' a los requiebros del sujeto amante, se declaran en este sintagma en aposición. Cfr. «...voy buscando / a quien huye de mí como enemiga» (Garcilaso, canc. IV, 81-82); «mas no he visto jamás, ni ver espero, / compadecerse mi enemiga bella» (Jáuregui, *Aminta* [trad. de Tasso], I, 368-369).

45. *Dímelo, fuente amiga*: nótese la antítesis a *mi enemiga*. Hay dilogía en la personificación *amiga*: 'confidente y compañera cordial' (en la interpretación literal), 'amada' (en su lectura figurada, con sabor medievalizante y tradicional). Cfr. «¿Sabrásme decir dél, mi clara fuente? / Dímelo, si lo sabes; así Febo / nunca tus frescas ondas escaliente» (Garcilaso, égl. II, 910-912). Quevedo también apostrofa a una fuente en el soneto pastoril núm. IV, «Fuente risueña y pura (que a ser río» (*OP*, núm. 495, v. 1), y en el idilio «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos»: «fuente clara» (*OP*, núm. 510, v. 25). El agua es un símbolo con connotaciones eróticas en toda la lírica europea de tipo tradicional (Beltrán 1984: 15-17). En la silva de Quevedo el amor se personifica en Aminta, por lo que la fuente representaría simbólicamente a la amada a la que el yo poético intenta recuperar tras «prolija» ausencia.

46. *...lo vas con tus guijas murmurando: guija*: «La piedra pelada que se cría ordinariamente en las riberas de los ríos y arroyos» (Cov). Cfr. «Aquí la fuente corre bien hallada, / tal vez canta en las guijas, tal suspira» (OP, núm. 202 [silva «Este de los demás sitios Narciso», 42-43]); «El arroyo más blando, / de mi justo dolor reprehendido, / deja de murmurar y va llorando, / y aprende, entre las guijas, mi gemido» (OP, núm. 403 [silva «¡Oh Floris, quién pudiera», 7-10]). La identificación del ruido del agua con el murmullo humano goza de larga tradición: Teócrito, *idilio* VII, 136-137; Virgilio, *Geórgicas*, I, 109-110; Petrarca, *Cancionero*, CCXIX, 3 («e 'l mormorar de' liquidì cristalli»); Sannazaro, *Arcadia*, prólogo, 4 («al mormorio de' liquidissimi fonti»); Tasso, *Aminta*, I, 471-472 («che 'l mormorar d'un lento fiumicello / che rompa il corso fra minuti sassi»); Garcilaso, égl. II, 1152 («la fuente clara y pura, murmurando»). Es tópico también que los elementos paisajísticos hablen de amor o de la amada: Petrarca, *Cancionero*, CCLXXX, 9 («L'acque parlan d'amore...»); Sannazaro, *Arcadia*, I, 103 («Quest'alberi di lei sempre ragionano»). Cfr.: «Esta fuente me habla, mas no entiendo / su lenguaje, ni sé lo que razona; / sé que habla de amor, y que blasona» (OP, núm. 351 [soneto pastoril, núm. XVIII, 1-3]).

47. *si interés de lágrimas te obliga*: 'si te mueve la ganancia de lágrimas'; porque con ellas la fuente recobraría su grandeza pasada. *Obligar*: «Vale también adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro con beneficios o agasajos, para tenerle propicio cuando le necesitare» (Aut). Repárese en el uso del término económico *interés*, que evidencia la venalidad de la fuente, similar a la de muchas figuras femeninas en la obra de Quevedo. El yo poético, por tanto, está «comprando» la voluntad favorable de la fuente con varias promesas —la primera es su copioso llanto—, dádivas y votos.

49. *Ya me viste gozarla: ya*: «Adverbio con que regularmente se denota el tiempo pasado» (Aut). «Gozar una mujer es 'copular' con ella» (Arellano-Schwartz 1998: 320, n. a «si la quieres gozar, paga y no alumbres» [OP, núm. 536, v. 4]). En la lírica tradicional, la fuente es el lugar por excelencia para el encuentro de los amantes y la realización del acto sexual (Beltrán 2002: 58-61). Cfr. «¡Ay, si llegases ya, [Aminta, v. 9], qué tiernamente, / al ruido de esta fuente, / gastáramos las horas y los vientos / en suspiros y músicos acentos» (OP, núm. 389, vv. 49-52).

50-51. *y en medio del amor... llorar más que la aurora...*: no resulta fácil decidir si el encuentro amoroso se ha producido durante la noche o al amanecer. Como el yo poético se halla «en medio del amor» cuando cae el rocío de la mañana, parece que

la cita ha sido previa al despuntar del día. El lloro y los temores del sujeto amante se deberían a su dolor por la próxima separación de la amada, coincidente temporalmente con el alba o poco después. Sea como fuere, la referencia a la aurora en la silva se asocia con el marco temporal del alba, característico de las canciones de amor tradicionales (Beltrán 2002: 54-55). Aliteración en v. 50: *medio, amor, mil temores*. Dilogía en *llorar*: 'verter lágrimas' (referido al yo poético, con connotaciones eróticas), 'rociar' (en metáfora tópica referida a la aurora: «Halláranos aquí la blanca Aurora / riendo, cuando llora» (*OP*, núm. 389, vv. 61-62, en alusión al goce de los amantes durante su encuentro nocturno, al que se asoma finalmente el amanecer). Cfr.: «Lo que lloró la Aurora» (Góngora, *Soledades*, I, 321).

53-59. *...te prometo / de hurtarte al sol... / y de hacer... / y de que bruto...:* las promesas del yo poético se formulan en un *tricolon* anafórico (con *de*). El número tres, que «prevalece en las operaciones para lograr la correspondencia amorosa» en la *Arcadía* de Sannazaro (Pérez-Abadín 2007: 81), acentúa la solemnidad del compromiso adquirido. Nótese también la repetición acusada —o *traductio*— del pronombre *te* (*te pregunto, te prometo, hurtarte, te ignore*), prueba del carácter práctico y dialéctico del discurso del yo lírico, especialmente atento a ganarse el favor de la fuente.

54. *hurtarte al sol a fuerza de arboleda*: la sombra de los árboles evitaría que el sol estival «bebiese» el agua de la fuente, ya disminuida en su caudal por la falta de las copiosas lágrimas del sujeto amante. En la silva «De tu peso vencido», antes de que el ramo se desgajara del tronco, la fuente «exenta de la sed del sol corría» (*OP*, núm. 201, v. 22). En la silva «¡Qué alegre que recibes», el yo poético advierte al arroyo que el sol ardiente «viene más a beberte que a librarte» (*OP*, núm. 203, v. 23), y así «empobrece tu corriente clara» (v. 25). En Estacio, *Silvae*, II, 3, 46-47, el dios Pan le pide a un árbol a orillas de una fuente que no permita «que la agobie el calor del mediodía»: *...ne, precor, igne superno / aestuet*. Repárese en la síntesis expresiva de Quevedo en la palabra *arboleda* frente a Góngora: «el que tapiz frondoso / tejió de verdes hojas la arboleda» (*Soledades*, I, 716-717).

55-56. *sed... de divinos labios*: el yo poético le promete a la fuente —de condición sagrada— que solamente los labios de Aminta, la amada-diosa (recuérdese el v. 4: «reverenciada por Diana y Flora»), podrán saciar su sed en ella. Metonimia en *sed* ('la persona sedienta') y sinécdoque en *labios*.

58. *mientras el sol la seca margen dora*: Cfr. «...en esta orilla que el sol dora» (OP, núm. 390 [idilio «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», 6]); «seca con el calor, amas el yelo» (OP, núm. 203, v. 17).

57-59. *bruto y torpe pie no pueda... hacer a tu cristal turbios agravios*: en estos versos Quevedo combina, al menos, la *imitatio* del modelo bucólico y del tradicional. Al primero le corresponde el sentido recto; al segundo, el simbólico-erótico. Literalmente, el yo poético, consecuente con el tratamiento sagrado que da a la fuente, le promete que ningún animal podrá enturbiar sus aguas, solo accesibles a los «divinos» amantes. *Bruto y torpe pie*: sinécdoque de 'animal'. *Bruto*: «comúnmente se toma por el animal irracional, cuadrúpede, tardo, grosero, cruel, indisciplinable» (Cov). *Torpe*: «Vale también rudo, tardo en comprender o hacerse capaz» (Aut). *Agravios* es metonimia por 'revolvimientos, alteraciones' que enturbian el agua. En la silva *Farmaceutria*, la tórtola viuda desluce el agua de la fuente por no ver reflejada a su lado la ausencia del compañero: «cogila haciendo ultrajes a una fuente, / por no ver sin su dueño su semblante» (OP, núm. 399, vv. 87-88). En el mismo poema se aconseja no deslustrar las aguas de una «fuente clara» (v. 19) para no romper la efectividad del ritual amoroso practicado en ellas: «Que no turbes las aguas te aconsejo: / respétale a la luna el blanco espejo» (vv. 23-24). En Estacio, *Silvae*, II, 3, 47-48, son las gotas que caen de las hojas de un árbol las que revuelven el líquido: *...tantum / spargere tu laticem et foliis turbare memento* ['acuérdate tan sólo de rociar sus aguas con tus hojas para enturbiarlas']. Petrarca alude a ciervos y gamos que desean buscar la fuente: «E'non si vide mai cervo né damma / con tal desio cercar fonte né fiume» (*Cancionero*, CCLXX, 20-21). En la *Arcadia*, III, 27, de Sannazaro la transparencia del agua es empañada por las patas de ovejas hambrientas: «se quelle [famulente pecorelle], per ignoranza, avessono... turbati con li piedi i vivi fonti, corumpendo de le acque la solita chiarezza» ['si éstas por ignorancia han enturbiado con las patas las cristalinas fuentes, corrompiendo la acostumbrada claridad de las aguas']. En la lírica medieval gallego-portuguesa, el animal que enturbia el agua es símbolo del amante (Beltrán 1984: 26): «Tardey, mia madre, na fria fontana, / cervos do monte volvian a augua. / Os amores ey» (Pero Meogo, cantiga IX, 10-12). La tradición poética del siglo XVI conservó esa imagen: «Cervatica tan garrida, / no enturbies el agua fría, / que he de lavar la camisa / de aquel a quien di mi fe. / Cervatica, que no la vuelvas, / que yo me la volveré» (cit. por Beltrán 1984: 25; recogido en Alín 1968: 437). En sentido simbólico, por tanto, el

yo poético de la silva promete a su *amiga* que la libraré de cualquier otro pretendiente que ose querer convertirse en su amante.

60-61. *Darte he*: 'te daré'; forma compuesta del futuro imperfecto de indicativo en castellano medieval. Esta expresión arcaizante conecta lingüísticamente la silva con la lírica tradicional castellana («Aquel caballero, madre, / tres besicos le mandé; / creceré y dárselos hé», canción cit. por Alín 1968: 323). Personificación de la *Naturaleza*, que se encuentra en símil. Cfr. «Naces, Guadalquivir, de fuente pura», «después que se arrojó por peña dura [tu corriente]» (*OP*, núm. 447, vv. 5 y 8). Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, prólogo, 3: «E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro?» [¿Y quién duda, que a las humanas mentes no sea más agradable una fontana, que libremente mane de la piedra viva, rodeada de verde hierba que todas las otras artísticamente hechas con blanquísimos mármoles, resplandecientes por el mucho oro?]; Góngora, *Soledades*, II, 3: «[un arroyo breve, v. 1] de su roca natal se precipita». La fuente natural comparte con la amada desdeñosa y cruel su condición pétreo; literal en su aplicación al origen de la corriente del manantial, metafórica en la caracterización de la figura femenina. Por ello es posible identificar de nuevo la fuente con Aminta, rigurosa en su esquividad con el yo poético. Petrarca, en uno de los poemas en que utiliza el símbolo de la fuente para representar a Laura (Manero Sorolla 1990: 627), alude al origen pétreo del manantial: «Chiara fontana in quel medesimo bosco / sorgea d'un sasso...» [En ese mismo bosque de una piedra / una fuente brotaba] (*Cancionero*, CCCXXIII, 37-38). Cfr.: «Y al fin estoy a creer determinado / que algún monte os parió de entrañas duras, / o que en aquesta fuente os bautizaron» (*OP*, núm. 354, vv. 12-14, en alusión a una famosa fuente siciliana que vuelve piedra cuanto baña). En la canción amorosa «Dulce señora mía», «Helada roca fuerte» es metáfora de la amada insensible al llanto del protagonista masculino (*OP*, núm. 394, v. 13).

62-63. *mas en marfil de un sátiro la boca... siempre sediento*: en antítesis a la «dura roca». *Sátiro*: ser mitológico con rostro humano y patas de cabra que mostraba un comportamiento lascivo, especialmente con las ninfas. «A estos honró la gentilidad por semidioses, señores de las montañas» (*Cov*). El sátiro siempre sediento, de cuya boca parecería escaparse el agua sin llegar a beberla, anticipa la alusión posterior a Tántalo (v. 76). Su escultura no puede representar que ingiere el

agua porque solo Aminta es digna de saciar su sed con las aguas sagradas de la fuente. El *marfil* se aviene bien con este carácter sacro: *et maestum inlacrimat templis ebur...* [‘y afligido en los templos llora el marfil’] (Virgilio, *Geórgicas*, I, 480). En un volumen de las *Silvas* estacianas anotado por Quevedo (Stadius, *Sylvarum libri quinque, Thebaidos libri duodecim, Achilleidos duo*, Venice, 1502), nuestro poeta «marked a passage in Stadius’s epithalamium (*Silvae*, I. 2. 153-6) about marble fountains» (Kallendorf 2000: 150). Se trata de los versos 154-155: *excludunt radios siluis demissa uetustis / frigora, perspicui uiuunt in marmore fontes* (‘las sombras que proyectan los árboles añosos detienen los ardores del sol; fontanas transparentes viven entre los mármoles’).

64-65. La inscripción en la piedra advierte al caminante del disfrute exclusivo de la fuente (del amor) por parte de la pareja protagonista. Este motivo guarda relación con el de las cortezas de los árboles —otro elemento de la naturaleza— grabadas con declaraciones amorosas (cfr. Teócrito, *idilio* XVIII, 44-48; Virgilio, *Bucólica* X, 52-53). Combinando ambos tópicos, en la *Arcadia* IV, vv. 1 y 5, se leen lamentos de amor en encinas y rocas: «Chi vuole udire i miei sospiri in rime, / ...legga per queste querce e per li sassi» [‘Quien desee oír mis lamentos en rimas, / ...lea en estas encinas y en estas rocas’].

66-68. Puesto que solo Glauro tiene licencia para aumentar con sus lágrimas el caudal de la fuente sacra, el yo poético tiene implícitamente carácter sagrado, igual que su amada-diosa. La fuente presenta, por tanto, un doble origen divino: el que la tradición clásico-mitológica le confiere y el que le corresponde como lugar de encuentro de los amantes, quienes le trasladan figuradamente su «divinidad» pagana. *Desdichado*: es habitual esta caracterización del sujeto amante que sufre el desdén del personaje femenino: «apiadarte de un hombre desdichado» (*OP*, núm. 508, v. 28); «No castiga el Amor en mí pecados; / desdichas sí, que siempre me siguieron. / Cuantos son en el mundo desdichados...» (*OP*, núm. 390, vv. 27-29). *Glauro*: nombre propio —con este único uso en la poesía de Quevedo— que evoca fonéticamente a Glauco, con rica tradición clásica (Virgilio, *Geórgicas*, I, 437; Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 233; XIII, 906; XIV, 9; Propercio, *Elegías*, II, 26, 13; Estacio, *Silvae*, I, 2, 128; III, 2, 37). «Hubo otro Glauco pescador, el cual echando en la ribera los peces que sacaba con la caña, del contacto de cierta hierba volvían a saltar en el agua. Admirado de esto y gustando la hierba, se arrojó luego al agua y fue convertido en dios marino. Esta fábula cuenta Ovidio al fin del lib. 13 de los *Metamor.*» (*Cov*).

Cfr. «Verde el cabello, el pecho no escamado, / ronco sí, escucha a Glauco la ribera» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 117-118); «Glauco en las aguas, en las hierbas Pales» (*Soledades*, II, 958). Es probable, pues, que *Glauro* tenga la condición de divinidad asociada al agua.

69-74. El agua de la fuente, después de haber sido digna de saciar la sed de la «diosa» Aminta, ha despreciado cualquier otro labio que se le acerque con esa intención. En los versos 66-76, que reproducen el letrero de la fuente, se apostrofa a un «peregrino» indeterminado (v. 70), que es el destinatario de ese mensaje. Sinécdoque en *labio mortal* (v. 74), que se encuentra en antítesis con los «divinos labios» del v. 56.

74-76. ...no seas osado / ...nuevo Tántalo te veas: 'no te atrevas a obligar a estas corrientes a huir, ¡ay, si no lo crees!, cuando te veas [convertido en] otro nuevo Tántalo'. Es decir, si el caminante intenta beber el agua de la fuente, esta huirá de sus labios como de los del personaje mitológico. *Tántalo*: «por diferentes crímenes, según la fuente mitológica, fue condenado a padecer sed y hambre en el Hades, porque el agua que lo rodeaba se apartaba cada vez que acercaba los labios» (Arellano-Schwartz 1998: 181, n. a *OP*, núm. 449, v. 14). También se alude a este personaje mitológico en el idilio «¡Oh vos, troncos, anciana compañía»: «Tú, que del agua yaces desdeñado, / con sed burlado, en fuente sumergido» (*OP*, núm. 390, vv. 57-58). Cfr.: «...entiendo / que es un crudo linaje de tormento, / para matar aquel que está sediento, / mostralle el agua por que está muriendo, / de la cual el cuitado juntamente / la claridad contempla, el ruido siente, / mas cuando llega ya para bebella, / gran espacio se halla lejos della» (Garcilaso, *canc. IV*, vv. 93-100).

77. *daré verdes guirnaldas*: es tópica la asociación de las guirnaldas a un contexto sagrado y votivo: Teócrito, *idilio XVIII*, 40-50; Virgilio, *Geórgicas*, IV, 276 (*saepe deum nexis ornatae torquibus arae* ['suelen ornar aras de dioses sus unidas guirnaldas']); Sannazaro, *Arcadia*, IX, 73-75 («Fresche ghirlande di novelli fiori / i vostri altari, o sacre ninfe, avranno, / se pietose sarete a'nostri amori» ['Frescas guirlandas de recientes flores tendrán vuestros altares, santas ninfas, si sois compasivas con nuestros amores']). El regalo rústico —las coronas de hierbas y flores— suele formar parte de un ritual pagano propiciatorio del amor, en este caso, de la concesión de lo rogado en ese terreno (Pérez-Abadín 2007: 94-96 y 105-106). En la silva *Farmaceutria* se adorna con guirnaldas la frente del toro blanco que se sacrifica en el ritual amoroso («mira con las guirnaldas que rodeo / su frente, de iras

y de ceño armada» [OP, núm. 399, vv. 75-76]) y se arrojan al agua coronas de flores para que el espíritu de la fuente propicie y favorezca el amor («Toma, pues, Galafrón, estas guirnaldas / de adelfa y valerianas olorosas, / y, vueltas al arroyo las espaldas, / dáselas a las aguas presurosas» [vv. 97-100]).

78. *destas faldas*: 'las faldas «de este monte» (v. 25)'. *Falda*: «Por alusión llamamos falda de monte o sierra lo que cae de la mitad abajo» (Cov). La *descriptio* en la silva «Este de los demás sitios Narciso» incluye una referencia a «lo ameno destas faldas» (OP, núm. 202, v. 60). El *robo destas faldas* alude a los frutos y animales de que se alimenta el sátiro que habita en ese monte.

79. *mil joyas del tesoro mío*: 'muchas lágrimas', con metáfora de segundo grado en *joyas*, creada a partir del tropo *perlas* = 'lágrimas'. El *tesoro* remite, por tanto, al enorme potencial lacrimógeno del yo poético, quien encierra un llanto abundante que será del agrado de las ninfas del río.

80. *con que granjees las ninfas de tu río*: '[lágrimas] con que ganes la voluntad de las ninfas de tu río'. *Granjear*: «Metafóricamente vale ganar, adquirir o lograr el afecto, voluntad o benevolencia de otro a fuerza de halagos, caricias o sumisiones» (Aut). Las fuentes y los ríos eran considerados sagrados en la tradición clásica (Teócrito, *idilio* I, 69; *idilio* VIII, 34; Virgilio, *Bucólica* I, 51-52), adjudicándoles unas ninfas —a veces un genio o espíritu, en el caso de las fuentes— que los habitaban: «sacra fuente» (OP, núm. 203, v. 4); «A aquella fuente clara te avecina; / y saludando el genio sacro de ella, / lávate en su corriente cristalina» (OP, núm. 399, vv. 19-21); «alma de la fuente» (OP, núm. 399, v. 108); «sacros ríos» (OP, núm. 390, v. 39 y núm. 510, v. 3); «sacro Guadalén» (OP, núm. 403, v. 3). El motivo pastoril del ofrecimiento de votos a las ninfas se halla en Virgilio, *Bucólica* V, 74-75 (*Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota / reddemus Nymphis...* ['Siempre estos ritos tendrás al cumplir cada año a las ninfas / votos']).

81-84. 'De manera que, por mis dádivas y votos, mares grandes conozcan — cuando andes escondida entre sus senos— que tu deidad tiene acá devotos'. Personificación de *mares grandes* (v. 82). Las acciones y dádivas prometidas al manantial por el yo poético son, por su calidad y cantidad, propias de una divinidad importante. Con aquellas, la fuente equipara su rango sagrado al de *mares grandes*, con los que se funde en la desembocadura de su río. En sentido figurado, la amada-diosa resulta elevada en su rango divino gracias a las mercedes y regalos que su devoto amante le promete si regresa a su lado. También está presente la

equiparación de los mares con el agua de las fuentes, que simboliza a la amada ingrata e indiferente a los ruegos del yo poético, en los versos finales del soneto pastoril núm. IV: «Amargos, sordos, turbios, inclementes / juzgué los mares, no la amena y clara / agua risueña y dulce de las fuentes» (*OP*, núm. 495, vv. 12-14). El cierre de la silva coincide con el final del recorrido de las aguas: el mar. A lo largo del poema se alude, pues, progresivamente a las distintas fases por las que pasa un río: su nacimiento como arroyo en la fuente, su conversión —en épocas pasadas, cuando triunfaba el amor— en río caudaloso y su «muerte» en el mar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- J. M. ALÍN (1968), *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus.
- I. ARELLANO y L. SCHWARTZ (1998), ed., F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- I. ARELLANO y V. RONCERO (2001), ed., *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, Pamplona, Eunsa.
- I. ARELLANO (2002), [«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, pp. 15-27.
- E. ASENSIO (1983), «Un Quevedo incógnito. “Las silvas”», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- AUT = Real Academia Española (1963), *Diccionario de Autoridades*, ed. facs., Madrid, Gredos, 3 vols.
- V. BELTRÁN (1984), «*O cervo do monte a augua volvía*». *Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- V. BELTRÁN (2002), «Nuno Fernández Torneol y el simbolismo de la canción de mujer», en *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, ed. E. Lacarra Lanz, Zarauz, Universidad del País Vasco.
- V. BELTRÁN (2009), *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*, Kasel, Reichenberger.
- J. M. BLECUA (1969), ed., F. de Quevedo, *Obra poética I*, Madrid, Castalia, 1999.
- R. CACHO CASAL (2006), [«‘L inimico empio de l’umana natura: Quevedo, Ariosto y la artillería»](#), *La Perinola*, 10, pp. 33-45.
- M. Á. CANDELAS COLODRÓN (1997), *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad.

- M. Á. CANDELAS COLODRÓN (2003), «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidad, pp. 287-304.
- M. L. CERRÓN PUGA (1984), ed., F. de la Torre, *Poesía completa*, Madrid, Cátedra.
- COV = S. de Covarrubias Horozco (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- J. CROSBY y L. SCHWARTZ (1986), «La silva “El sueño” de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, pp. 111-126.
- P. P. ESTACIO (1995), *Silvas*, trad. F. Torrent Rodríguez, Madrid, Gredos.
- H. ETTINGHAUSEN (1972), «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 52, pp. 211-284.
- S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (1999), *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos.
- M. D. GALLARDO LÓPEZ (1995), *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GARCILASO DE LA VEGA (2001), *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica.
- L. de GÓNGORA (1993), *Soledades*, ed. J. Beverley, Madrid, Cátedra.
- L. de GÓNGORA (2009), *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica.
- F. de HERRERA (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra.
- F. de HERRERA (2004), *Amarilis*, en *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, ed. S. Pérez-Abadín Barro, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 308-321.
- P. JAURALDE (1991), «Las silvas de Quevedo», en *La silva*, ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, pp. 157-180.
- P. JAURALDE (1998), *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- J. de JÁUREGUI (1970), *Aminta* [traducida de Torquato Tasso], ed. J. Arce, Madrid, Castalia.
- H. KALLENDORF y C. KALLENDORF (2000), «Conversations with the dead: Quevedo and Statius, annotation and imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, pp. 131-168.

- L. LÓPEZ GRIGERA (1975), «La silva "El pincel" de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Losada.
- M. P. MANERO SOROLLA (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
- J. MONTERO DELGADO y P. RUIZ PÉREZ (1991), «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, pp. 19-55.
- B. MORROS (2001), ed. GARCILASO DE LA VEGA (2001).
OVIDIO (2009), *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra.
- S. PÉREZ-ABADÍN BARRO (2007), *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad.
- F. PETRARCA (2006-2008), *Cancionero I y II*, ed. J. Cortines, Madrid, Cátedra.
- PROPERCIO (2001), *Elegías*, ed. F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra.
- F. de QUEVEDO (1670), *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, facs. de la ed. príncipe F. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-Edaf, 1999.
- F. de QUEVEDO (1969) = Blecua (1969), ed.
- A. REY (2006), «La colección de silvas de Quevedo: Propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121.2, pp. 257-277.
- H. RIESCO ÁLVAREZ (1993), *Elementos líricos y arbóreos en la religión romana*, León, Universidad.
- M. C. ROCHA DE SIGLER (1994), ed., F. de Quevedo, *Cinco silvas*, Salamanca, Universidad.
- I. SANNAZARO (1990), *Arcadia*, ed. F. Erspamer, Milán, Mursia Editore.
- I. SANNAZARO (1993), *Arcadia*, ed. F. Tateo, Madrid, Cátedra.
- P. P. STATIUS (1971), *Silvarum libri*, ed. F. Vollmer, Hildesheim / Nueva York, Georg Olms Verlag.
- T. TASSO (1999), *Aminta. Il re Torrismondo. Il mondo creato*, ed. B. Basile, Roma, Salerno Editrice.
- TEÓCRITO (1986), *Idilios*, en *Bucólicos griegos*, trad. M. García Teijeiro y M. T. Molinos Tejada, Madrid, Gredos.
- F. de la TORRE (1984), *Poesía completa*, ed. M. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra.

- D. TRUBARAC (2010), [«La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado»](#), *AnMal Electrónica*, 28, pp. 3-57.
- L. de VEGA (1998), *El peregrino en su patria*, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica.
- VIRGILIO (2007), *Bucólicas*, ed. V. Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- VIRGILIO (2007), *Geórgicas*, trad. A. Bekes, Buenos Aires, Losada.