



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e Letterature Europee,
Americane e Postcoloniali

Doble Titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos –
Universidad de Sevilla

Tesi di Laurea

**Todos los poemas, el poema:
reescrituras y variaciones de
«Amor constante más allá de la muerte»
de Quevedo**

Relatore

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Ch. Prof. Fernando Plata Parga

Ch. Prof. Francisco Javier Escobar Borrego

Laureanda

Alessandra

Criscuolo

Matricola 861413

Anno Accademico

2020 / 2021

Índice

La cristalización poética de un sentimiento: introducción	3
1. El ingenio de Quevedo: entre reescritura e intertextualidad	6
1.1. Un paso atrás: el concepto de <i>imitatio</i>	8
1.2. El « <i>usus scribendi</i> » de un escritor «ágneo y arrebatado»	10
1.3. Un «bloque de diamante»: estado de la cuestión de «Cerrar podrá mis ojos»	17
2. «En conversación con los difuntos». Fuentes y hetero-reescritura en Quevedo	28
2.1. Una biblioteca en miniatura: los textos de Quevedo	28
2.2. Fuentes grecolatinas	33
2.3. Fuentes españolas	44
2.2. Fuentes portuguesas	49
2.3. Fuentes italianas	50
3. «Búsquedas de una expresión, aciertos parciales»: Quevedo frente a Quevedo en la auto-reescritura	59
3.1. «Tan árido trabajo»: la datación de los sonetos quevedianos	60
3.2. El camino hacia la perfección: aproximaciones en la musa Erato	64
3.3. Preocupaciones constantes: otras modulaciones conceptuales	93
4. El cumplimiento del «milagro poético»: conclusiones	106
Bibliografía	111

LA CRISTALIZACIÓN POÉTICA DE UN SENTIMIENTO: INTRODUCCIÓN

El extraordinario soneto de Quevedo que empieza con ese sintagma tan sugestivo que es «Cerrar podrá mis ojos» (núm. 472) ha sido objeto de multitud de comentarios y conjeturas acerca de los diversos aspectos que lo caracterizan¹. Todo conocedor de literatura española del Siglo de Oro sabrá que esta joya del poemario *Canta sola a Lisi* (1648) se ha definido «una de las cumbres de la lírica quevedesca» (Rico, 1990: 276) o, incluso, según el poeta y filólogo Dámaso Alonso, «quizá el mejor de la literatura española» (Alonso, 1952: 526). Sus imágenes, conceptos, fuentes y construcciones hacen que en sus versos se exprese un tema conocido (la persistencia del amor tras la muerte) pero de un modo novedoso. Las ideas que lo componen no solo se hallan abundantemente esparcidas por la obra entera de Quevedo, sino que proceden de una larga tradición que se remonta a los poetas grecolatinos y a su renovación llevada a cabo por autores posteriores. En consonancia con lo dicho, el soneto en cuestión puede considerarse una condensación final de imágenes y conceptos ya elaborados en textos antecedentes —tanto ajenos como propios— a la cual llega el ingenio mediante un proceso de reescritura.

El objetivo del presente trabajo es por tanto analizar el soneto titulado «Amor constante más allá de la muerte» siguiendo el camino propuesto por Blanco Aguinaga (1978) que defendía que en él se halla «el sentido último y definitivo» (1978: 312) de todo poema que manifieste la idea de la eternidad de la llama del amor²:

Es como si a lo largo de los años Quevedo hubiese ido buscando el poema en que dejar para siempre la idea que se desprende inevitablemente del concepto amoroso de que la llama en que arde todo amante verdadero es inextinguible, sea cual sea la ley severa que dicta la realidad.

A fin de profundizar en la tendencia de Quevedo a la reutilización de ideas y formas en sus obras se atenderá a los esenciales estudios de Fernández Mosquera (2000, 2005 y 2010), quien ha demostrado que la reescritura —bajo la forma de hetero-reescritura y sobre todo auto-reescritura— puede reconocerse como una marca característica del ingenio. En efecto, antes de ser un gran poeta y escritor, desde luego Quevedo es un voraz lector que deja bien claras sus

¹ Se cita por las ediciones consignadas en la bibliografía y se sigue la numeración clásica de Blecua.

² Téngase en cuenta que González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos de las poesías de *El Parnaso* (1648). No obstante, hay varios encabezamientos de textos en copias autógrafas de Quevedo que presentan grandes coincidencias con sus correspondientes versiones en la mencionada edición, por lo que bien podría ponerse en tela de juicio dicha autoría (Tobar Quintanar, 2013: 349).

preferencias y apegos en sus textos, pues su faceta libresca siempre se ha puesto de manifiesto a la hora de abarcar su forma de ser y sus estudios. Tanto es así que incluso González de Salas se ha empeñado en remarcar su profunda cultura en las «Previsiones al lector» de *El Parnaso español* (1648) destacando además cómo Quevedo se haya valido de la imitación en su obra: «hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, latinos, italianos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones» (11). De hecho, atendiendo a los testimonios de sus contemporáneos, se dedicaba a la lectura continuamente, quitando incluso tiempo al sueño, y además lo hacía con gran profundidad y atención, por lo que se desprende de sus notas en los márgenes, como recuerda Roig Miranda (2005: 171). Pablo de Tarsia en la biografía de Quevedo cuenta que incluso la comida era una buena ocasión para leer no solo un libro, sino varias obras a la vez:

Sazonaba su comida, de ordinario muy parca, con aplicación larga y costosa, para cuyos efectos tenía un estante con dos tornos, a modo de atril, y en cada uno cabían cuatro libros, que ponía abiertos, y sin más dificultad que menear el torno, se acercaba el libro que quería, alimentando a un tiempo el entendimiento y el cuerpo (29-30).

Con el propósito de analizar la actividad de hetero- y auto-reescritura de Quevedo que ha llevado a la redacción de «Cerrar podrá mis ojos», la tesis se estructura en cuatro capítulos: el primero se centrará en el examen de esta práctica estética típicamente quevediana, intentando delinear brevemente las características de este proceso y distinguirlo del concepto de intertextualidad, con el que guarda una estrecha relación. En segundo lugar, y ya entrando más en detalle, la siguiente sección se focalizará en la ejemplificación de la reutilización de textos ajenos mencionando las fuentes anteriores y contemporáneas de las que posiblemente se haya nutrido Quevedo para escribir su soneto más elogiado. Finalmente, con la vuelta del poeta sobre sus pasos a través del fenómeno de la auto-reescritura, se observará la forma en la que el ingenio ha ido ensayando las mismas y repetidas imágenes en sus propios poemas antes de obtener como resultado «Amor constante más allá de la muerte», entre tradición y originalidad. Además de Blanco Aguinaga (1978), la idea del Quevedo que reutiliza y —quizá— corrige su propio material aplicada al soneto en cuestión la defiende incluso Carreira (1997a: 87) cuando, refiriéndose al poeta, mantiene que presumiblemente «escribió doscientas veces el mismo poema erótico, incluso después de lograr aquel que es cifra de todos ellos». Esta hipótesis también parece sostenerla Pozuelo Yvancos (1974: 98), según el cual la concepción del amor expresada por Quevedo en el poema en cuestión hace que este «bastaría por sí solo para llenar de sentido toda la lírica amorosa quevediana, mucho más si consideramos que tal poema no vive aislado, por el contrario, vive

apoyado por una serie de textos suficientemente conocidos con tema y maestría semejante». Una reflexión que merece la pena tener bien en cuenta antes de sumergirse en el análisis de la reescritura del poeta procede de Fernández Mosquera (2000: 66), cuando afirma que:

el empeño de Quevedo por repetir y reescribir para mejorar su obra es precisamente señal del respeto por la obra bien hecha, el respeto pues para con el lector al que quiere ofrecer los mejores resultados de toda una vida de cuidados literarios. Tal vez Quevedo repite sus hallazgos porque son dignos de ser leídos varias veces aun en distintas obras.

Ahora bien, antes de llegar al análisis del abanico de poemas por los que se hallan esparcidas las imágenes que confluirán en el culmen simbolizado por «Cerrar podrá mis ojos», conviene asentar algunas bases teóricas para dilucidar el mecanismo fundamental de la reescritura y deslindarla de otros conceptos con los que suele confundirse.

1.

EL INGENIO DE QUEVEDO: ENTRE REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD

Antes de abordar la actitud reescritural de Quevedo como «característica paradigmática» (Rey Álvarez, 200: 316) del poeta, es preciso subrayar las complejas y sutiles fronteras que existen entre el concepto de reescritura y el de intertextualidad. Pese a que ambos procesos se fundamenten en la transformación que sufre un texto cuando un escritor posterior lo inserta dentro de su obra, su significado «dista mucho de ser unívoco» (Fernández Mosquera, 2005: 19). Huelga añadir que la interrelación entre los dos términos ha llevado a muchos estudiosos a mezclarlos y a prescindir de sus diferencias, por lo que a menudo se han utilizado de forma sinónima sin tomar en consideración siquiera el criterio diferente de originalidad.

Antes bien, es de rigor aclarar que en todo caso no es suficiente la mera identificación de la fuente o el hipotexto, pues la clave se encuentra en la nueva utilización que hace el poeta de este material precedente en un sistema y contexto distinto (Sáez 2013a: 161). En este sentido, un aspecto imprescindible a tener muy en cuenta a la hora de abarcar estos conceptos se relaciona con el hecho de que «detrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura» (Fernández Mosquera, 2005: 21).

Con todo, a fin de abordar los mecanismos en cuestión, resulta pertinente empezar mencionando los primeros trabajos que han profundizado en la teoría que subyace a estos procesos, asentando las bases de la intertextualidad. Para ello, es de rigor comenzar a partir de las reflexiones llevadas a cabo por Bajtín durante la tercera década del siglo XX sobre el carácter dialógico que presenta cada discurso, un hallazgo que puso el germen para el desarrollo del concepto en la posterioridad³. Las observaciones del mencionado filólogo se basan en el hecho de que cada emisor que produzca un texto ha sido en algún momento receptor de otros textos que han quedado en su memoria y con los cuales mantiene una suerte de relación dialógica. De ahí que pueda inferirse que ningún discurso se construya únicamente a partir de la voz del emisor, sino que en él conviven una pluralidad de voces superpuestas y dependientes entre sí.

A raíz de estas teorías, la estudiosa búlgara Kristeva, establecida en París, hizo que se difundiera esta noción más allá de la Unión Soviética, acuñando el término de «intertextualidad» en sus estudios literarios y relacionando su definición con la presencia de discursos anteriores en

³ Véanse, por ejemplo, los trabajos «Marxismo y Filosofía del Lenguaje» (1929), «Las fronteras entre la poética y la lingüística» (1930) y «La estructura del enunciado» (1930).

un texto en calidad de precondition para el acto de significación. Inspirada en las reflexiones de Bajtín, llega pues a la afirmación de que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1978: 190), dado que, como mantiene el estudioso ruso, la obra literaria ya no puede entenderse como unidad, sino que siempre se orienta «hacia el discurso ajeno» (Bajtín, 1986: 259).

Más aún, otro autor que hay que citar a la hora de tratar el origen del concepto de intertextualidad es Roland Barthes, según el cual el intertexto representa el entramado universal de la comprensión y «aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación» (Barthes, 1973: 146). En este sentido, el lector se libera de la autoridad del escritor porque nunca puede llegar a descifrar el significado literario del texto de forma completa, precisamente debido a la naturaleza intertextual de todo discurso, cuya capacidad de sugerir nuevas relaciones no se agota en ningún momento.

Otra profundización del tema la proporciona Genette (1989: 9-10), cuya perspectiva asocia la intertextualidad con el vínculo de co-presencia entre dos o más textos, un procedimiento que se configura como tan solo uno de los tipos de relaciones de la así denominada «transtextualidad», reflejada en «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Concretamente, según se lee en Quintana (1990: 170-71), pueden reconocerse cinco tipos básicos ligados a esta noción, a saber, 1) la architextualidad (la relación entre textos particulares y géneros literarios, categorías de discurso y tipos de enunciación de los que dependen); 2) la paratextualidad (el vínculo establecido entre un texto propiamente dicho y los paratextos de su entorno que a él se refieren; 3) metatextualidad (asociación entre un comentario y el texto sobre el que reflexiona); 4) intertextualidad (el nivel parcial de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge e integra más o menos explícitamente); 5) hipertextualidad (relación global de un texto literario con otro texto o corpus de textos previos). Es necesario destacar que a Genette (1989) se debe la introducción del concepto de «palimpsesto» («grabado de nuevo»), una metáfora basada en la consideración del texto literario ligada a ese manuscrito en el que se ha borrado la escritura primitiva para volver a redactar otro contenido. Por ende, se trata de «una superficie topológica en la que coexisten por lo menos dos escrituras: una visible, la *scriptio* superior, y otra invisible, la *scriptio* inferior» (Prósperi, 2016: 217). A decir de Sanz Cabrerizo (1995: 343), la publicación de la obra de Genette en los años 80 del pasado siglo marca un momento fundamental en la historia de la teoría de la literatura, puesto que es «precisamente ese comienzo de los años 80 el que abre y cierra el período de madurez teórica del concepto».

Ya dando un paso más, si la intertextualidad se configura como la presencia de un texto incorporado en otro, la reescritura en cambio supone la concreta e intencional apropiación de elementos conscientemente seleccionados por el autor *a posteriori*. De hecho, en palabras de Sanz Cabrerizo (1995: 349), lo que realmente distingue el recurso a la «reescritura» del concepto de «intertextualidad» sería pues «la conciencia que tiene el escritor [...] de reescribir y reflexionar sobre la escritura en la obra». Así las cosas, puede apreciarse cómo la distinción entre los procesos dependa más bien de una cuestión de «intensidad». Las palabras de Sáez (2013a: 161) esclarecerán lo dicho: «Si se quiere, la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza». No obstante, antes de analizar más pormenorizadamente las ideas en cuestión, es preciso averiguar las raíces de las nociones presentadas, que tienen su base en el concepto más tradicional de *imitatio*.

1.1. UN PASO ATRÁS: EL CONCEPTO DE *IMITATIO*

Ahora bien, al tratar las relaciones de Quevedo con los textos que utiliza y reutiliza, hay que aludir sin duda a su faceta de escritor humanista, que obliga a mencionar un concepto más, que —como se ha adelantado—, proporciona la base para los que se acaban de comentar: la idea de la *imitatio*⁴. A nivel técnico, se trata de «la utilización de fórmulas, expresiones y temas de la literatura precedente» (Gardini, 2010: 226), por lo que queda claro que se configura como un proceso estético más «convencional» y pasivo, ligado al repertorio «inagotable» (Ponce Cárdenas, 2016: 9) de temas y pensamientos procedentes de los clásicos. En efecto, en la obra de Quevedo se observa muy a menudo la proclamación de su erudición mediante la inserción de expresiones, formas y figuras retóricas derivadas de la poesía grecolatina original, con las que construye «estilizados conceptos» (Schwartz, 2003: 370). Sin embargo, también se vislumbra la presencia de material esta vez adaptado por sus predecesores renacentistas españoles e italianos, por los que se deja guiar, pues junto a los clásicos, incluso algunos elementos y materiales propios de la poesía vulgar ligada por ejemplo a Dante o Petrarca confluiría en el copioso archivo quevediano.

En tal sentido, el concepto examinado también representa un rasgo muy distintivo de Quevedo, que además se halla estrechamente ligado al cultivo de las letras que siempre lo acompañó en su vida y que simboliza una condición previa y clave para la imitación poética. Por ello, como el ámbito considerado resulta esencialmente típico de su vertiente filológica y se preste

⁴ Sobre la imitación en el siglo XVI, véase Pineda y Fox Morcillo (1994).

a la reproducción de modelos ajenos, tal vez en algunos casos de textos muy apegados a los originales se perciba menos su individualidad y personalidad creadora con respecto a los demás procedimientos. En todo caso, antes de abordar con más profundidad el tema, aparece necesario aclarar que la idea a la que se hace referencia cuando se menciona el concepto de imitación no se liga a su vertiente moderna relacionada con el sentido de «plagio», sino que más bien se asocia estrechamente con la voluntad de emular a los modelos. Hecha esta puntualización, sirva de muestra de *imitatio* quevediana el soneto encomiástico «A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid, para el Santísimo Sacramento» (núm. 158), descendiente directo del epigrama laudatorio grecolatino, como puede leerse en Ponce Cárdenas (2016: 175). La biblioteca a la que acudió Quevedo para la imagen del cristal de roca presente en el soneto muy probablemente incluye no solo la *Naturalis Historia* de Plinio y las *Naturales Quaestiones* de Séneca, sino y sobre todo también los *Carmina menora* de Claudiano. En concreto, precisamente de los epigramas de este último tomó el poeta la idea del contraste paradójico entre la dureza y la fluidez de la gema, lo que lleva a la conclusión de que el poema contiene un verdadero «engaste de teselas originarias de Claudiano en un mosaico barroco totalmente novedoso» (Ponce Cárdenas, 2016: 201).

Puede hablarse, pues, de un procedimiento de *ars combinatoria* a través del cual Quevedo teje ingeniosamente su poema, seleccionando palabras, metáforas y símiles tradicionales e innovadores al mismo tiempo gracias a la reescritura. En otras palabras, a la competición con los clásicos se agrega pues a la *inventio* (Cacho Casal, 2012: 58). Efectivamente, el simple hallazgo de una palabra o sintagma transmitidos de una fuente no resulta suficiente a la hora de abarcar el proceso de imitación, sino que es necesario especificar los cambios lingüísticos y semánticos que derivan de su incorporación en un nuevo contexto y enunciado (Schwartz, 1987: 193). Por tanto, cada poeta se va construyendo su propio repertorio de citas hecho por estos «cartapacios», y acude a él a la hora de componer sus textos en verso o en prosa, en el caso de Quevedo tejiendo además una red de conexiones inter- e intra-textuales con un «esfuerzo acrobático» (Lázaro Carreter, 1966: 15).

Un ejemplo que demuestra que la *imitatio* quevediana se acompaña y enriquece de sus técnicas conceptistas, como resalta Arellano (2014: 211) puede vislumbrarse en el soneto «Túmulo de la mujer de un avaro que vivió libremente donde hizo esculpir un perro de mármol llamado “Leal”» (núm. 520), inspirado en un epigrama antiguo y también en otros más recientes de du Bellay o Lasca (Plata, 1999: 241). En comparación con el epitafio latino del primero, *Poemata* (1558), en el soneto se halla una paronomasia («ladró al ladrón», v. 12) que no está presente en el original («latratu fures excepi»), por lo que la «conceptuosidad del modelo» aparece

mejorada o apurada por el poeta (Plata, 1999: 241). Además de una semejanza con una redondilla de Góngora —no se sabe si anterior o posterior al texto de Quevedo— existe una posibilidad más, a saber, un epitafio del Lasca que se remonta al siglo XVI en el que sí aparece una paronomasia («latrai a' ladri», Verzone, 1882: 640), como puede leerse en Plata (1999: 241). De todo esto se infiere que las fuentes del ingenio desde luego se extienden más allá de los clásicos, incluyendo a escritores modernos y coetáneos —como se observará en el siguiente capítulo— con el propósito de renovar sus metáforas y símiles.

En suma, la capacidad inventora del poeta se halla en constante diálogo con su anclaje en la tradición clásica, lo que hace que su obra pueda considerarse «un tapiz variopinto e incluso para algunos contradictorio» (Fernández Mosquera, 2005: 23). No en balde siempre resulta acertada la definición de Borges (*Otras inquisiciones*, 2002: 44), quien describió al personaje poliédrico de Quevedo como «menos un hombre que una dilatada y compleja literatura», pues su logro en la conciliación de culturas y conceptos muy dispares se realiza porque «todo lo ha leído, todo lo conoce, todo lo asimila, todo lo recrea» (Serés, 2004: 480).

1.2. EL «USUS SCRIBENDI» DE UN ESCRITOR «ÍGNEO Y ARREBATADO»

Volviendo a la tendencia reescritural del poeta y profundizando más en la teoría que subyace a ella, puede afirmarse que, dada la variedad de los ámbitos dentro los que se reutilizan libremente los materiales literarios, es posible añadir el matiz de «reescritura intergenérica» al fenómeno considerado. Este salto sobre las fronteras de los géneros (Fernández Mosquera, 2000: 69) hace que se amplíe el marco teórico que tiene que abordarse en el acercamiento a las técnicas elocutivas del ingenio, que en su ejercicio general de intertextualidad reaprovecha abiertamente los elementos de su poesía trasvasándolos de un dominio a otro. En efecto, los tipos de composición, formas y ámbitos dentro de los que se mueve el poeta rehaciendo y manipulando elementos propios y ajenos resultan muy heterogéneos y se extienden desde la poesía al teatro y a la prosa, así como desde poemas amorosos a textos morales y fúnebres.

Para ilustrar mejor este proceso, se demostrará lo dicho con algunas secciones a continuación, en las que puede notarse el recurso a la auto-reescritura tanto inter- como intragenérica. En la primera muestra, se observa la reutilización por parte de Quevedo de una misma imagen tanto en la obra poética como prosística, de manera análoga al segundo caso considerado, mientras que el tercer ejemplo, en cambio, pone de manifiesto el reaprovechamiento con variaciones de una misma forma dentro del mismo género y en el mismo tipo de composición, a saber, el soneto.

Comenzando por el primer modelo, puede comprobarse que tanto en un texto manuscrito como en una descripción presente en el *Sueño de la Muerte* (1621), en *El Buscón* (1626, I, 3) y en dos poemas de *El Parnaso* («Refiere la presa de tres salteadoras del sonsaque», núm. 741 y «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio», núm. 748) se presenta y se vuelve a utilizar la misma forma (Roig Miranda, 1989: 245)⁵:

«A una vieja, del mismo» ⁶	<i>Sueños y discursos</i>	<i>El Buscón</i> (I, 3)
<p>En cuévanos, sin cejas y pestañas, ojos de vendimiar tenéis, abuela cuero de Fregenal, muslos de suela; piernas y coño son toros y cañas. (vv. 1-4)</p>	<p>«-¿Quién está allá a las sepulturas?- con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; [...]»</p>	<p>«Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; [...]»</p>

La imagen del cuévano es una de las imágenes favoritas de Quevedo para aludir a los ojos hundidos en sus cuencas, metafórica y grotescamente asociados con el fondo del cesto hondo utilizado para la recogida de la uva (Arellano, 2020: 1210). En los tres casos expuestos recurre el escritor a esta figura para resaltar los rasgos de la vejez de algunos personajes: en el poema se describen jocosamente los ojos de una señora, así como en el caso del *Sueño de la Muerte*; en lo que atañe al *Buscón*, se repite en cambio la mencionada imagen en el retrato de domine Cabra.

La presencia de la misma figura en contextos y obras distintas claramente obliga a reflexionar acerca de la datación de los textos y de sus primeras ediciones a fin de averiguar la elaboración realizada a partir de una forma inicial de la misma. Por lo que se refiere a los fragmentos citados, la publicación del *Sueño de la Muerte* se remonta a 1621, mientras que la primera versión publicada del *Buscón* se liga al año 1626⁷. En lo tocante al soneto, lo más probable es que Quevedo lo compusiera en torno al año 1620, puesto que «l' expression synthétique “ojos de vendimiar”, plus élaborée que “cuévanos de vendimiar”, semble même indiquer qu' il est

⁵ La fecha del *Sueño de la muerte* no es 1622 como se lee en las versiones impresas, sino 1621, atendiendo a la edición de Crosby (1993, I, 96-99), como afirma Plata (2001b: 119).

⁶ El soneto considerado figura en el Mss. 20.355, f. 255, B. N y apareció por primera vez en la edición *Poesía Original* de Blecua (p. 437). Como puede leerse en Roig Miranda (1989: 249), el estudioso está más que convencido de su atribución a Quevedo: «Este es quizá uno de los pocos textos manuscritos que ofrecen más garantía de autenticidad, desde el tema al estilo» (Blecua, 1970: 69).

⁷ Se trata de la edición publicada en Zaragoza, por Pedro Verges a costa del librero Roberto Duport.

postérieur au texte du *Sueño*» (Roig Miranda, 1989: 245). Más aún, la imagen del «cuévano» aparece en dos poemas dispuestos en dos lugares cercanos en *El Parnaso*, en este caso también al servicio de unas descripciones burlescas de algún que otro personajillo: «Refiere la presa de tres saltadoras del sonsaque» («En dos cuévanos los ojos, / que parecen, cuando ven, / que en vez de mirar vendimian / todo amante moscatel», vv. 21-24, núm. 741) y «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio» («frente cáscara de nuez, / que ha profesado de jimio, / dos ojos de vendimiar, / en dos cuévanos metidos», vv. 45-48, núm. 748).

Otro ejemplo llamativo que da prueba de la reutilización quevediana de un mismo elemento repetido en varias obras se refleja una vez más en una descripción metafórica, a saber, la de la «víbora», cuyo empleo puede hallarse en cuatro lugares distintos: en el poema «Exhorta a Lisi efectos semejantes de la víbora» (núm. 464) del cancionero *Canta sola a Lisi* (1648) en la *Providencia de Dios* (1700), *La caída para levantarse* (1644) y la *Execración contra los judíos* (1633). Como se desprende del estudio de Fernández Mosquera (2005: 61), se trata de un caso en el que Quevedo recurre a los mismos *res y verba* con el propósito de abordar asuntos distintos, pero aprovechando siempre los rasgos tópicos del animal en cuestión. Léanse los fragmentos a continuación:

<i>La caída para levantarse</i>	«Exhorta a Lisi efectos semejantes de la víbora» (núm. 464)
«Esto, en la dolencia mortal de la idolatría y judaísmo, hizo Cristo nuestro Señor confeccionando, de las víboras ponzoñosas que vibraba Saulo perseguidor, la triaca que cerró el verso de elección de Pablo»	Esta víbora ardiente, que enlazada peligros anudó de nuestra vida, lúbrica muerte en círculos torcida, arco que se vibró flecha animada, hoy de médica mano desatada la que en sedienta arena fue temida, su diente contradice, y la herida que ardiente derramó, cura templada. (vv. 1-8)

<i>Providencia de Dios</i>	<i>Execración contra los judíos</i>
«La víbora, que en los círculos de su cuerpo se flecha arco y saeta homicida en la triaca se opone a las heridas de su diente»	«Sierpes son, Señor, que caminan sin pies, que vuelan sin alas, resbaladizos, que disimulan su estatura anduándola, que se vibran flecha y arco con su lengua en los círculos sinuosos de su cuerpo»

Si en el caso del soneto amoroso se utiliza la metáfora de la víbora para establecer una identificación entre el veneno del animal y los efectos del amor, en los demás casos la misma característica letal se enmarca en contextos distintos, como por ejemplo en la descripción de los judíos realizada en la *Execración*. Sobre la imagen del reptil, como recuerdan Schwartz y Arellano (1998: 211-212; 801-802), Quevedo se ha apoyado en los escritos de Ovidio (*Metamorfosis*, III, 42), de Lucano (*Farsalia*, XI) y de Marino (*Lira*, III, 236) para sus cualidades.

Ahora bien, resulta interesante, dado que el poema del que trata el presente trabajo pertenece al género amoroso, poner algún ejemplo de auto-reescritura quevediana más novedosa que forma parte únicamente de este ámbito. Baste, como muestra, la «magnifique image» (Roig Miranda, 1989: 241) contenida en el soneto «Retrato de Lisi que traía en una sortija» (núm. 465), que también aparece, en una situación algo distinta, en el poema «A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio» (núm. 339):

«Retrato de Lisi que traía en una sortija» (núm. 465)	«A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio» (núm. 339)
<p>Y razonan tal vez fuego tirano relámpagos de risa carmesíes, auroras, gala y presunción del Cielo. (vv. 12-14)</p>	<p>Y cuando con relámpagos te ríes, de púrpura, cobardes, si ambiciosos, marchitan sus blasones carmesíes. (vv. 12-14)</p>

Lo que difiere en los dos tercetos resulta ser la ausencia del verbo «reír» en «Retrato de Lisi que traía en una sortija» (núm. 465), reemplazado por el sustantivo «risa», lo que de alguna forma atenúa la energía del movimiento que aparece más marcada en «A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio» (núm. 339), mediante la inclusión del sintagma «te ríes», así como en el primer caso el resplandor se liga al color «carmesí» y en el segundo a «púrpura». Pese a todo ello, en los dos ejemplos se da la misma fórmula relacionada con la conexión del «relámpago» y una tonalidad de rojo que se asocia con los labios de la dama, confirmando la idea de un instante fugitivo que se ha imprimido en la sensibilidad del poeta y, aunque se asocie con dos amadas distintas, se expresa con estructuras casi análogas.

Así las cosas, es preciso tratar de indicar las razones por las cuales Quevedo decide valerse de la reescritura en sus obras, que pueden sintetizarse en cinco motivos: 1) puntualización temática, para restringir y detallar el campo por el que se mueve en una obra; 2) variaciones de actitud, debido quizá a cuestiones biográficas; 3) perfeccionamiento estilístico, si su objetivo era mejorar y elevar el texto; 4) cambios ideológicos, en el caso de que adoptara una visión distinta

sobre un asunto; y 5) necesidades editoriales, si quien cuidaba su obra ejercía alguna presión (Rey, 2000: 314). Concretamente, a la base del *usus scribendi* del poeta —al que aludo en el título del presente apartado, con referencia a Rey (2000: 317)— podrían distinguirse dos tipos de intenciones: por un lado la voluntad de repetir modificada la misma obra, una operación en la cual el afán del escritor parece asociado con la anulación de un texto precedente, lo que genera problemas ecdóticos, y por el otro el interés en el aprovechamiento de unidades menores, con la reutilización literaria de subtextos anteriores propios que supone una revalorización que afecta tanto la *inventio* como la *elocutio* (Fernández Mosquera, 2005: 28).

La costumbre quevediana de repetirse a sí mismo con variaciones orientadas hacia el reemplazo de la primera versión con la segunda constituye un aspecto crucial de su forma de enfrentarse a la escritura. A este propósito, incluso el primer editor de la obra impresa de Quevedo, González de Salas (11), se expresó acerca de este espíritu del escritor, «ígneo y arrebatado, y por esa ocasión no pocas veces se resistió a la emendación y a la lima, remitiendo este estudio a otra sazón y mejor ocio». Por ende, el afán corrector del poeta surge «objetivamente» de su intención de mejorar y elevar sus obras, un aspecto demostrado por sus versiones variantes, emendadas con «habilidad extrema», atendiendo a las observaciones de Bleuca (1971: LXVIII), que también parece compartir Plata (2002: 227-228): «Quevedo, como todo buen poeta de la época y siguiendo precepto horaciano, corrigió y limó sus poesías a lo largo de su vida». Sirvan de ejemplo las tres versiones del «Sermón estoico de censura moral» (núm. 145), en las cuales, además de la inserción de nuevos temas, se notan algunas puntualizaciones ideológicas y cambios estilísticos.

Un caso extremo lo representa en este sentido la complejidad del universo de las silvas — la ordenación del corpus, las modificaciones y correcciones formales—, que pone de manifiesto una vez más su constante voluntad remodeladora. A prueba de ello, téngase en cuenta la variedad de modificaciones que pueden rastrearse en todos los testimonios donde se hallan estos textos, a partir de su primera aparición en las *Flores de poetas* (1611) de Juan Antonio Calderón hasta los valiosos manuscritos de Évora y Nápoles. Otro ejemplo destacado por Rey (2000: 315) se relaciona con las obras en prosa de Quevedo, en las que los cambios aportados van más allá de unas simples mejorías estilísticas, puesto que se deben más bien a una evolución en el pensamiento o en las actitudes del poeta. Basten, como muestra, las tres redacciones de los *Grandes Anales de quince días*, en las que se reflejan algunas transformaciones en la percepción de personajes como Olivares y Felipe IV, según apunta Roncero (1988). Incluso la llegada a *La cuna y la sepultura* desde *Doctrina moral* sería un emblema de otra forma de entender el platonismo, el erasmismo y el estoicismo, a juzgar por lo que subraya López Grigera (1969: XVII).

Frente al afán quevediano de reescribir con el objetivo de sustituir una versión anterior, puede hallarse, como se ha adelantado arriba, su tendencia a la duplicación de elementos en sus textos que existen paralelamente y tienen su propio sentido de forma autónoma, sin que la presencia de uno anule al otro. En otras palabras, dejando de lado las versiones anuladoras, es preciso tomar en consideración esas obras que presentan numerosas semejanzas, pero resultan independientes las unas de las otras, a saber, los tipos de poema que interesan al presente estudio. En este caso, atendiendo a las reflexiones de Rey (2000), es más probable que los textos parecidos figuren en géneros distintos, aunque no siempre es así, como se comprobará con las reescrituras del soneto objeto de este trabajo.

Dos casos que ejemplifican este «duplicar con diferencias» (Rey, 2000: 316) podrían vislumbrarse en las silvas «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides» (núm. 12a) y «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» (núm. 12b). Según Candelas Colodrón (2007: 212), es posible que el primer texto, una canción moral que figura en la musa Euterpe, se compusiera a partir del segundo, que procede de Calíope. Las dos silvas, con sus discrepancias y semejanzas, se hallan publicadas en la edición cuidada por el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, a saber, *Las tres musas últimas castellanas* (1670) y no ha habido, por tanto, una labor de sustitución sino, al parecer, una pretensión de escribir otra versión del poema, con el que comparte tema, estructura, métrica y muchas formas semánticas.

Pueden rastrearse más ejemplos de textos dispuestos en secciones distintas de la obra del ingenio cuyas semejanzas son notables, pero al mismo tiempo incluyen variaciones que hacen que se consideren poemas independientes. Es el caso de «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» (núm. 31), que figura en tres musas diferentes (Polimnia, Euterpe y Urania) y «¡Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones» (núm. 82), ubicado en Polimnia y presente con algunas variaciones en la traducción del *Manual* (120 d.C.) de Epicteto (Alonso Veloso, 2008: 282).

Ahora bien, con respecto al punto que se acaba de comentar, hay que tener en cuenta este aspecto muy típico de la reescritura de Quevedo que es el diálogo entre los modelos genéricos: los textos que se han mencionado resultan muy cercanos entre sí y pese a ello coexisten en la obra del poeta porque cada uno pertenece a un molde distinto. En efecto, las variaciones que los distinguen se han llevado a cabo en virtud de su adaptación a los ámbitos genéricos a los que obedecen los textos y por ello se justifica la manipulación compositiva, formal y estilística que da lugar a la aparición de —casi— el mismo poema en musas distintas.

Una puntualización más. Si por un lado queda patente la práctica quevediana de rehacer sus textos, resulta algo más complejo declarar con semejante certeza la ordenación temporal de las distintas versiones, debido sobre todo a los problemas que supone la datación de las obras, y

más todavía por lo que concierne al ámbito de la poesía. Efectivamente, es posible notar cierta discordancia en la crítica acerca del reconocimiento del texto que ha influenciado el otro o la forma de un poema que ha de considerarse como última y definitiva. La objetividad a la hora de establecer la perfección mayor de un texto con respecto a otro puede ponerse fácilmente en tela de juicio porque es muy probable que cada lector lo perciba de forma distinta y quizá una revisión no se evalúe tan bien como su versión precedente. Aun así, pueden presentarse algunos criterios generales con tal de reconocer si una composición tendría que juzgarse anterior a otra, atendiendo a su mayor brevedad, sencillez léxico-sintáctica y su carácter conservador en la métrica (Rey, 2000: 318). Algo más difícil aparece establecer si una postura ideológica que se refleja en una versión y no está presente en otra ha surgido antes o después en la vida del poeta, puesto que han de tenerse en cuenta determinados factores biográficos e históricos, y la tarea se complica.

Sea como fuere, de todo lo dicho hasta aquí se desprende que la actitud del escritor se sitúa en el centro de los procesos de intertextualidad y reescritura, sobre todo en dos géneros que parecen más proclives a estos procesos: los poemas satírico-burlescos —debido al juego con modelos serios— y la poesía amorosa —de esencia ecléctica— aunque resulta arduo señalar unos ámbitos fijos. De todas maneras, como bien apunta Fernández Mosquera (2005: 26), «no reescribe quien no escribe y no escribe quien no lee», pues el requisito —por decirlo así— de todo reescritor se halla íntimamente relacionado con la índole de un ávido lector que rinde homenaje a los autores que lee a través de la incorporación de estos en su propia obra. En todo caso, antes de abordar en concreto la faceta libresca del poeta analizando las fuentes de las que se ha valido para la (re)escritura de «Cerrar podrá mis ojos», es de rigor examinar lo que se ha dicho hasta ahora con respecto al poema que toca al presente trabajo. El camino que se emprenderá en esta tesis es, como se ha mencionado en la introducción, aquello marcado por Blanco Aguinaga (1978: 304), según el cual el poema que lleva por epígrafe «Amor constante más allá de la muerte» puede considerarse una suerte de punto de llegada de Quevedo tras ensayar sus imágenes en otros lugares. Pues bien, antes de analizar con pormenor las fuentes y los procesos de hetero- y auto-reescritura a través de los cuales se consigue ese resultado tan perfecto, es preciso mencionar algunas cuestiones críticas debatidas acerca del mismo, pero no sin aclarar previamente un asunto clave y general que surge a la hora de abordar todo poema amoroso —y no solo— de la obra quevediana.

1.3. UN «BLOQUE DE DIAMANTE»: ESTADO DE LA CUESTIÓN DE «CERRAR PODRÁ MIS OJOS»

Entre las controversias más asentadas que tocan a la figura del poeta se halla el «falso problema», según lo describe Arellano (2007, s.p., en red), que con demasiada frecuencia ha aparecido en la historia y crítica literaria, a saber, el tema de la «incoherencia» del ingenio que se ha detectado — entre otras cosas— en la coexistencia en su corpus de textos amorosos y las ofensas misóginas del universo satírico-burlesco. Esta múltiple presencia le ha valido a Quevedo el seudónimo de «esquizofrénico» (Ettinghausen, 1982), «como si fuera un antepasado del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde» (Sáez, 2019a: 135), debido a la personalidad poliédrica del escritor que muchos han definido «plagado de dobleces» (Marcos Alfaro, 2019: 87) tanto en su vida como su producción textual. Fueron sobre todo las consideraciones de Ettinghausen (1982: 27) el fundamento de esta teoría, según el cual en el ingenio hay que ver a «varios autores o, como mínimo a dos», y la declaración de García Berrio (1968: 86) que apuntaba a cierta «complejidad anímica» en la que muy a menudo los críticos de Quevedo han naufragado, a causa de «su multiplicidad de facetas, de conductas, de almas». Más aún, debido a esta polaridad excesiva que mucho ha extraviado a los críticos, también se ha etiquetado como «*homme du diable, homme de Dieu*», una expresión que ha reutilizado Arellano (2017: 5) para aclarar que todas las aparentes contradicciones quevedianas no suponen ninguna contradicción⁸. De ahí que, considerada la existencia de determinadas descripciones, no resulte baladí recordar que realmente no se asiste a ningún caso de incongruencia en la obra de Quevedo, dado que hay que tener a mente siempre que todo ingenio que se precie practicaba los diferentes géneros del momento. Ni tendría que especificarse que, según precisa Arellano (2001: 3): «en ningún manual de escritores está ordenado que un poeta haya de limitarse a una sola variedad de poesía o se obligue a cultivar un solo código expresivo». Por todo ello, nunca ha de parecer extraña la adhesión del ingenio a uno u otro registro, atendiendo a la modalidad y al código al que se enfrenta en cada ocasión, que se trate del territorio de la sátira o el del amor, como por cierto lo haría cualquier otro escritor de su época. El Quevedo definido «misógino» y el Quevedo «amante» son, como lo aclara incluso Sáez (2019a: 135), «dos caras de la misma moneda», pues hay que tener en cuenta, a la hora de valorar su poesía, convenciones, ideologías y tradiciones culturales de la época en la que vivió. De hecho, conforme indican las imposiciones del primer género mencionado, no se admitirían actitudes positivas hacia la mujer y, por el otro lado, se configuraría como inadecuada la presencia de injurias contra la amada en el segundo terreno citado puesto que no respetarían los imperativos de las normas entonces vigentes. Y,

⁸ La definición «hombre del diablo, hombre de Dios» remite al título del conocido libro de René Bouvier, *Quevedo 'homme du diable, homme de dieu'* (1925).

además, también hay que tener en cuenta que el público para el que escribían los poetas barrocos en absoluto era un grupo «consumidor de sentimentalismos monofacéticos» (Arellano, 2017: 5). A modo de conclusión de esta reflexión sobre la imprescindible peculiaridad de Quevedo que se ha puesto de manifiesto van las claras y completas observaciones de Rey (2007: 346):

Quevedo, llevado de su ambición y capacidad literarias, cultivó todos los géneros poéticos de su tiempo. No contento con profundizar en cada uno, se permitió pre sentar sus tópicos y motivos característicos bajo prismas alternativamente graves y cómicos: escribió profundos poemas en elogio de la vida retirada y composiciones donde la parodiaba burlescamente; hizo poesía de ruinas en broma y en serio; escribió atormentados sonetos de amor y convirtió a las mujeres en centro de sus burlas; alabó unas veces a reyes y generales, y se mofó otras de sus ambiciones; criticó la ociosidad pecaminosa y puso muchos versos en boca de pícaros y truhanes. De ese modo, creó originales contrastes temáticos y alcanzó perspectivas muy novedosas. No debe sorprender, en consecuencia, que, llevado de su afán experimental, hubiese ensayado también el trasvase de recursos formales desde unos campos poéticos a otros.

Hecha esta necesaria aclaración, con respecto al poema protagonista del presente trabajo se comentarán luego algunas cuestiones que han surgido de varias lecturas y percepciones distintas del mismo. Puede adelantarse que se tratarán seis asuntos en concreto, aunque, desde luego, debido a la densidad formal y de contenido del soneto no será una lista exhaustiva: 1) su compleja estructura sintáctica; 2) la presencia —o ausencia— de la religión cristiana; 3) las insinuadas alusiones eróticas; 4) la posibilidad de dos variantes en un verso; 5) la detección de una *contaminatio*; 6) las supuestas reflexiones metafísicas del poema.

La inmensa variedad de estudios que se han llevado a cabo sobre el soneto hace que desde luego se pueda nombrar gran cantidad de críticos que se han preocupado por averiguar su sentido más profundo y ahondar en su esencia. Entre ellos se encuentra, además de Blanco Aguinaga (1978), cuyo camino se recorre en este trabajo, también los dos Alonso, que lo han analizado desde un punto de vista «existencial» (Jauralde Pou, 1997: 89); Mas (1957), que se ha acercado al poema con un planteamiento mayormente histórico; Smith (1987), según el cual es resultado de «la aplicación lúcida de la destreza poética» (171); Lázaro Carreter (1978), que lo ha abordado con un enfoque más estructuralista; Olivares (1995) y Terry (1978), para los que se vislumbran en el texto unas vertientes metafísicas; Naumann (1978) y Rey y Alonso Veloso (2011), más conservadores en el ámbito morfosintáctico; Molho (1991) y Torre (2004), cuyas explicaciones sobre el soneto se ligan entre otras cosas a interpretaciones eróticas y ambiguas; Carreira (1997a), que lo ha abarcado con una perspectiva más valorativa; Jauralde Pou (1997), que

se ha empeñado en hallar la lectura correcta del texto; Roig Miranda (2007), que ha propuesto lecturas religiosas, y Morros Mestres (2014), que ha detectado una interpretación mitológica distinta a la usual. Antes de profundizar en las diversas aportaciones que con respecto al soneto «Amor constante» se han llevado a cabo hasta hoy, conviene desde luego trasladar el texto en cuestión, que se presenta a continuación:

Amor constante más allá de la muerte (núm. 472)

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera,
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado,
serán ceniza, más tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Una reflexión muy acertada que hace Blanco Aguinaga (1978), se basa en la insistencia en el hecho de que resulta imposible considerar el soneto que toca al presente trabajo de manera absolutamente «aislada» no solo por los rasgos en común con otros poemas quevedianos, sino también por la presencia de figuras y tópicos bien conocidos en la tradición. Basten, como muestra, la idea de la «llama» o del «fuego» ardiente, así como la de «ceniza» o «polvo», cuya repetición hace que se pueda apuntar a cierta uniformidad en la poesía de Quevedo en lo tocante a sus imágenes, temas o matices (Blanco Aguinaga, 1978: 309). Sobre este asunto, efectivamente ha afirmado Sobejano (1971: 470):

Como en el caso de la “llama” o en el de las “venas”, sería inútil dar siquiera una impresión representativa de la frecuencia con que aparece en la poesía de Quevedo la “ceniza”. En un poeta tan obsesionado por el tiempo y la muerte, tan propenso a evocar las ruinas y rendir homenaje a los muertos, y tan sensible a la llama de amor, la ceniza es metáfora necesaria. El mundo de Quevedo tiene, y se ha observado ya, una tonalidad cinérea.

Aun así, Blanco Aguinaga (1978: 309) se empeña en precisar que, si es verdad que la poesía amorosa de Quevedo no ofrece novedades «impactantes», también es innegable que la intensidad y la insistencia con la que mira a encontrar el sentido universal de sus «eterne ossessionni» (Profeti, 1998: 136) apenas tiene equivalentes. La capacidad conceptual del poeta es lo que realmente le permite elevar definitivamente las figuras tradicionales o, en palabras de Mas (1957: 298), «sacar las consecuencias de un cliché». A este respecto, una característica esencial que despoja a los argumentos y tópicos amorosos de su «etiqueta» de lugar común sin duda se halla en la naturaleza absoluta de las metáforas. Los conceptos expresados en «Cerrar podrá mis ojos», según Blanco Aguinaga (1978: 312) se hacen «verdad indiscutible» frente a la mentira de la «ley severa», que ya no tiene jurisdicción. De ahí que pueda entenderse el poema entero en calidad de «metáfora absoluta», emblema de una afirmación radical y rigurosa llevada a su extremo que hace que se erija como si de un «diamante» (Amado Alonso 1955: 20) se tratara.

De forma semejante, Carreira (1997a) evidencia la repetición de asuntos y tópicos a lo largo de la poesía amorosa de Quevedo y su confluencia en este soneto amoroso, pero reconoce igualmente cierta monotonía en lo tratado y cierta mediocridad en los textos en su conjunto («rara vez integran un poema logrado», 1997: 85). Por tanto, pone en duda la capacidad creadora del poeta remarcando la falta de espontaneidad que deriva de la inclusión de ciertos temas, hasta llegar a la afirmación según la cual «la poesía amorosa [...] no está entre lo mejor de Quevedo». Ahora bien, es cierto que el conjunto de textos que componen este género no presenta el mismo nivel de innovación que distingue a la poesía burlesca, pero no por ello pueden despreciarse los aciertos expresivos y conceptuales en este ámbito. Además, hay que tener en cuenta que escribir poesía en el Siglo de Oro suponía un verdadero desafío estilístico para los poetas que tenían que competir con nombres tan consagrados como los de Góngora, Lope, Carrillo, Arguijo o Rioja, y con todo, pese a la enorme dificultad de salir victoriosos de este reto, «lo más meritorio de Quevedo es la originalidad de la que hace gala su estilo, incluso allí donde tuvo que medirse con esos ingenios excepcionales» (Tobar Quintanar, 1998: 779). En efecto, según mantienen Rey y Alonso Veloso (2011), a pesar de cierta artificiosidad que pueda percibirse en las musas amorosas, hay que admitir que las asociaciones realizadas en sus textos llegan a sorprender notablemente al lector. El rótulo de «artificiosa» ligado a su poesía se debería en gran medida a su adecuación a la tradición culta, pero en los textos amorosos se hallan varias expresiones llanas, no afectadas y espontáneas a nivel lingüístico de atractivo incomparable. En palabras de Rey y Alonso Veloso (2011: XLII): «el endecasílabo “polvo serán, mas polvo enamorado” [...] reitera un sustantivo común y lo une a un participio adjetival que no le es propio. No parece que tan sencilla solución se le hubiera ocurrido a algún otro poeta de sus días».

Pese a la mencionada reiteración de imágenes ya conocidas, el soneto en cuestión presenta varios problemas en lo que atañe a la crítica textual, pues muchos de los aspectos que lo componen se han interpretado de manera distinta y en algún caso contradictoria por los académicos. Quizá las lecturas divergentes se deban a la falta de unanimidad en el proceso de descifraje del «galimatías sintáctico» que integra el soneto y sus núcleos temáticos (Jauralde Pou, 1997: 94), pese a la existencia de solo un testimonio, dado que no parecen existir manuscritos que prueben su circulación⁹.

Aun así, la tortuosidad de algunas formas y el complejo análisis de ciertos arcaísmos gramaticales han hecho que algunos críticos declaren incluso la presencia de una «lógica intrincada» (Lázaro Carreter, 1978: 293) en el poema. De ahí que se cuente con académicos que invitan a la prudencia a la hora de interpretar «Cerrar podrá mis ojos», cuyo significado se ha descrito en ocasiones «difuso, vago, poco preciso en su enunciación literal» hasta la sentencia final: «resulta que el soneto más hermoso de la literatura española no se entiende muy bien» (Jauralde Pou, 1997: 99). También Roig Miranda (2007: 510) se halla de acuerdo con las dificultades que surgen al abordar y entender con plenitud el texto en cuestión, puesto que en su opinión los problemas que emergen en lo que toca a la morfología, sintaxis y semántica hacen que la interpretación del poema no resulte nada fácil, hasta el punto de que la estudiosa se pregunta «cómo es posible encontrar hermoso un texto cuyo sentido no aparece totalmente».

Uno de los elementos paradigmáticos del soneto que, según algunos, carece de solidez vendría a ser la correlación de los dos tercetos, puesto que, al parecer, Quevedo no habría señalado de modo inequívoco su voluntad de concluir el poema con dicha estructura. A juzgar por la postura de Jauralde Pou (1997: 99), el primer terceto no plantearía tantos problemas como el segundo, cuyos antecedentes se definen en cambio poco claros. La correlación en este caso no sería «convinciente» (1997: 99) porque no hay un único referente al que pueda remitir «ceniza», sino nada menos que tres: «venas», «medulas» y «cuerpo». Este último, en opinión del crítico, representaría el antecedente más lógico no solo de la palabra «ceniza», sino también de «polvo»,

⁹ La carencia de testimonios aparece un problema extensible a la obra poética entera de Quevedo, como lo afirma incluso Pérez Cuenca (2013: 67) al declarar que «se hace obligatorio recordar que existe la tendencia a considerar que la poesía de Quevedo antes de la publicación de *El Parnaso* fue, excepto unos cuantos poemas, una desconocida entre sus contemporáneos y que la actitud del poeta madrileño fue la de guardarla para sí, principalmente la amorosa, religiosa y moral, mientras que la satírica y burlesca llegó con mayor frecuencia al público lector del seiscientos». También Carreira (1997b: 236-237) se halla de acuerdo con la escasa circulación de los poemas del autor en su tiempo, «el renombre del Quevedo poeta se nos va haciendo tardío, de hecho, se fragua a todo lo largo del XVIII, ya que esta época, sorprendentemente, prefiere su obra en verso. Las masas populares a quienes pudo llegar la poesía de Quevedo, reconocible como suya, son posteriores a su muerte».

por lo cual llega a la conclusión de que: «Quevedo ha olvidado los antecedentes gramaticales: alma, venas y medulas... para concentrarse en las imágenes del cuerpo» (Jauralde Pou, 1997: 99). Es así como la complejidad sintáctica del poema, su característica más destacable que hace que se considere un texto tan logrado, se hace pasar por un rasgo de desorden, como si de una confundida «noria de fuentes» se tratara y el escritor no consiguiera hallar la expresión adecuada. Dicho sea de paso, las dudas más sensatas que puedan surgir acerca de la correlación podrían deberse más bien al hecho de que en la *editio princeps* de *El Parnaso* se halla el verbo en plural «dejarán» en el v. 12, en lugar de «dejará», según sería lógico por su relación con el sujeto «alma». Pues bien, la mayoría de los editores —entre ellos, Blecua— y críticos están de acuerdo con la aportación de una enmienda *ope ingenii* en el verbo al singular, tomando en consideración la estructura según la cual al verso 9 le corresponde el 12. Sin embargo, no todos están convencidos de tal corrección; Naumann (1978: 333) hipotetiza que el «dejarán» se refiere a «los tres conceptos, juntos, empleados casi como sinónimos» y también Rey y Alonso Veloso (2013) toman este partido y prefieren mantener «dejarán», asociándolo con el sujeto triple representado por «alma», «venas» y «medulas». Con todo, esta interpretación no parece muy satisfactoria, pues se presenta alguna incoherencia que bien ha expuesto Arellano (2020: 203), «si el sujeto es triple y el segundo terceto se refiere al sujeto triple, entonces el alma, las venas y las medulas serán ceniza y polvo, y el alma no puede ser ceniza y polvo, porque no es material».

Prosiguiendo con las lagunas en la interpretación de ciertos aspectos del poema, también es de rigor mencionar el discutible hallazgo del sujeto de los primeros versos («mis ojos», v. 1; «me llevare», v. 2; «esta alma mía», v. 3; «mi llama», v. 7), que, según Jauralde Pou (1997: 109) son «claramente autobiográficos», dando a entender que se referirían al poeta mismo. De ahí que, a su modo de ver, el cambio a la más generalizada tercera persona se debería a una despersonalización de las verdades declaradas. Ahora bien, será preciso recordar que, lejos de ligar las acciones contenidas en un poema al autor mismo, resulta más correcto asociar lo que se enuncia en el texto con la voz de un locutor poético. Desde luego dicho «personaje» protagonista de sus composiciones tiene mucho de Quevedo, pero no por ello puede afirmarse con semejante seguridad que se trate de enunciados directamente conectados con él.

Otro aspecto fundamental a destacar es la cuestión de la «religión» y las referencias al «dios» presentes en el poema. Pues bien, adelantando la conclusión de este punto, hay que subrayar que en un soneto enteramente dedicado al amor y a la pasión, los elementos que puedan remitir a algún imaginario cristiano o pagano se despojan de su significado intrínseco y adquieren otro, al servicio de la expresión sentimental del yo poético. Si es verdad que ciertas imágenes llevan consigo su contenido ideológico, también lo es que, al difundirse con tal eficacia y

conforme los poetas se valen de ellas para sus fines, se quedan —por así decirlo— «vacías». No obstante, hay quien defiende firmemente la presencia de conceptos íntimamente relacionados con la liturgia y se vale de la Biblia para argumentar su tesis. En concreto, la vertiente no del todo cristiana del poema la detecta primeramente Dámaso Alonso (1950: 526), quien, al respecto, afirma que «no deja de tener una raíz de paganía ese famosísimo soneto amoroso». Otro caso es el de Molho (1991: 128), según el cual el «cuerpo» hace referencia al término sagrado del sustituto del mismo, apoyándose en el Evangelio de Marcos («dedit eis et ait sumite, hoc est corpus meum», 14, 23), de la manera en que más adelante se refiere al Génesis («quia pulvis es, et in pulverem reverteris», 3, 19) para «cristianizar» las palabras «ceniza» y «polvo». La atención del crítico se centra en este sentido en las nociones asociadas con el rito funerario de la muerte, la cual, con todo, en su comentario se describe como «griega» por la inclusión de la topografía del Hades y el Lete como río del olvido (Molho, 1991: 129). A su decir pues en el poema se hallaría la voz de «un cristiano que habla por la boca de un griego», generando una mezcla entre las dos tradiciones por la «imposición» de algunos elementos típicos de la muerte cristiana en un soneto donde esta es «en primer lugar [...] griega» (Molho, 1991: 128). Ahora bien, se insiste en que imágenes tan «exitosas» análogas a los motivos en cuestión se utilizan sin todas estas implicaciones y podrían entenderse como si de materiales para una construcción se tratara. De ahí que no constituya ninguna contradicción ni choque de tradiciones: la única paradoja presente en el texto es la de un amor tan poderoso que consigue quebrantar la ley «severa» de la muerte.

De manera análoga, incluso Smith (1987: 169) señala una colisión con el cristianismo que emergería del soneto, teniendo en cuenta la voz «latinizante y clásica» de Quevedo que no hace ascender su llama al cielo ni asocia la muerte con el entierro religioso tradicional. Una vez más la travesía de la laguna Estigia y la incineración se reafirman como rasgos etiquetados de forma plenamente pagana. Una duda parecida la expone Lázaro Carreter (1987), cuando se pregunta si el «dios» al que se alude en el noveno verso «¿apunta al dios Amor nada más o incluye, equivocadamente, al Dios del cielo?». El crítico toma en seria consideración esta segunda opción, apoyándose en el hecho de que, si se acogiera esta interpretación, cobrarían sentido las «inequívocas alusiones de orden religioso que se producen en los versos siguientes» (1987: 298).

Por su parte, Roig Miranda (2007: 257) considera la vertiente religiosa del verbo «arder», que, además de relacionarse con el ámbito de la pasión, también pertenece semánticamente a la esfera religiosa ligada al «infierno en que arden los pecadores condenados». Por esta razón, según su opinión, puede señalarse la presencia de una ambigüedad del arder amoroso, refiriéndose incluso a los místicos en nota, quienes «“arden” de amor cuando se apodera de su ser la llama divina» (Roig Miranda, 2007: 512). A este punto, viene al caso una reflexión de Blanco Aguinaga

(1962: 150) que condensa uno de los conceptos clave que hay que tener en cuenta a la hora de analizar esta faceta del soneto:

La cosa es mucho más clara y no hay por qué enfocarla en términos de ortodoxia y heterodoxia: por la fuerza de su amor, o por una apasionada aceptación del concepto central que rige la tradición de la poesía amorosa, Quevedo conspira aquí contra sí mismo, se sale de sí y de la visión del mundo de su siglo como el alma misma se «desata».

En resumidas cuentas, lo expresado por Quevedo en el poema en cuestión —y en otros anteriores, como se verá— tiene por objetivo primario la búsqueda de una forma definitiva para conferir la idea de «un amor loco» (Blanco Aguinaga, 1962: 150). Analizando alguna consideración más hecha por Molho (1991: 139) con respecto al soneto, resulta indudablemente curiosa y errada su lectura alternativa del término «polvo», el cual, según su interpretación, probablemente pueda contener incluso un sentido erótico ligado al coito amoroso. Atendiendo a esta clave, el «polvo enamorado» simbolizaría por ende la «posesión perpetua de la amante», y no solo como lo que reza «el oficio de los difuntos» (Molho, 1991: 139). Tras intentar argumentar su tesis insertando algún ejemplo en el que dicho término se haya utilizado de forma «poco inocente», mantiene que esta lectura no alteraría el sentido del soneto, puesto que la expresión de la eternidad del amor seguiría válida. No obstante, sí hay algo que perturbaría de forma irremediable el soneto, y sería su adecuación al código propio de la musa amorosa que, por definición, no tendría que presentar semejantes significados sexuales. En cambio, según la lectura de Molho (1991), la coherencia del soneto permanecería intacta aun aceptando dicha interpretación más «underground». Por todo ello incluso llega a afirmar que el arder «glorioso» de las «medulas» del v. 11 tiene una connotación erótica, al ser estas la sede del deseo carnal. Frente a dicha lectura «segunda, subterránea», como el mismo Molho (1991: 140) la ha definido, es necesario recordar las palabras de Arellano (1998: 27), quien, a fin de desmontar esta tesis, evidencia el hecho de que no existe ambigüedad en el término «polvo» aparecido en un texto del Siglo de Oro: la acepción erótica de dicha palabra solo es propia del lenguaje coloquial español actual, por lo cual sería del todo anacrónico, ya que el sentido que aparece en *Autoridades* resulta «la parte más menuda y deshecha de la tierra muy seca, que con cualquier movimiento se levanta en el aire. Sale del latino *pulvis*, que vale lo mismo». Además, en la remotísima ocasión en la que se registrara algún empleo del vocablo en sentido carnal en la época de Quevedo, este «no tendría cabida en un soneto como el mencionado» (Arellano, 1998: 27). A partir de esta aclaración, el texto obedece a un contexto concreto y sus componentes no pueden funcionar independientemente de él. Es interesante y necesaria en este sentido la consideración del filólogo,

según el cual la reconstrucción del «sentido original» —idealmente, el punto de partida da toda lectura— de un poema resulta compleja cuando esta choca con el afán de ciertos lectores modernos y libres que se resisten en aceptar algunas interpretaciones claras e inteligibles (Arellano, 1998: 27). En fin, toda interpretación es interesante, pero no todas son pertinentes.

Los nudos de conflictos no acaban aquí. Otro aspecto del poema sobre el que se ha debatido mucho resulta ser la exégesis del verso, «Alma a quien todo un dios prisión ha sido» (v. 9). Al parecer, existen dos posibles lecturas: la de un dios entendido como prisión del alma y la del alma interpretada como prisión para todo un dios, confirmada por una versión semejante pero no idéntica: «Alma que a todo un dios prisión ha sido». Esta segunda opción, menos extendida entre los críticos, es la defendida por Amado Alonso (1955: 11-20), Lázaro Carreter (1978: 296) y Lida de Malkiel (1939: 374), según la cual «así lo exige el riguroso esquematismo de los tercetos», puesto que incluso otro de los sonetos del ciclo a Lisi presenta la idea del alma «donde todo el amor reinó hospedado» («Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante», núm. 479, v. 8). A decir verdad, esta lectura también podría tenerse en cuenta, pues simboliza «la grandeza que puede sentir el alma enamorada» (Blanco Aguinaga, 1987: 301). Más aún, pese a la diferencia de las dos versiones, parece no haber una correcta que excluya la otra, pues las divergencias son leves, y así sus efectos (Lázaro Carreter, 1978: 297). La primera es propia del testimonio que se ha transmitido y se fundamenta en el *topos* amoroso tradicional del dios Eros que aprisiona al espíritu amante, ya incluido por Quevedo en sus textos (por ejemplo, en «Prosigue en el mismo estado de sus afectos», núm. 486). Por otra parte, la segunda formulación del verso considera al dios en calidad de prisionero del alma, respetando el esquematismo antes mencionado. En todo caso, «el sentido final de estas dos expresiones inversas no varía mucho» (Arellano, 2020: 202) pero, aun así, según Lázaro Carreter (1978: 297), la segunda versión remitiría «en cambio, a formas de expresión religiosa», aunque ya se ha discurrido ampliamente sobre el tema con anterioridad. De cualquier manera, las dos lecturas pueden considerarse aceptables —descartando las interpretaciones sagradas de «dios»— dado que en la poesía de Quevedo se hallan ejemplos de las dos maneras de entender el alma, pero quizá sea más apropiado considerar el verso tal y como lo transmitió el editor de *El Parnaso*.

La riqueza de la mitología grecolatina también puede abrir las puertas para varias interpretaciones en la decodificación de algunos conceptos presentados en poesía. En el caso concreto de «Cerrar podrá mis ojos», la referencia a la «ribera» (v. 5) no siempre se ha entendido únicamente como una alusión al Lete, el río del olvido que tenían que atravesar los muertos para llegar al otro mundo según el imaginario clásico. Una lectura alternativa se basaría en una mezcla de conceptos que habría llevado a cabo Quevedo, juntando la imagen de la laguna Estigia con el

mito de Leandro, el «nadador por excelencia de la literatura» (Morros Mestres, 2014: 230). Por tanto, por medio de una *contaminatio*, además del río del olvido, la otra orilla a la que puede referirse el poeta podría ser la del Helesponto, a la que llega Leandro «tan encendido como cuando se había arrojado a sus frías aguas», según apunta Morros Mestres (2014: 230). Según cuenta el mito, este personaje, amante de Hero, cada noche cruzaba a nado el estrecho del Helesponto para ver a su amada, hasta que una noche se ahogó debido a una tormenta. Pues bien, pese a esta posibilidad, las alusiones a la pérdida de la memoria como efecto del tránsito por el río contenidas en el soneto «Amor constante» han hecho que, generalmente, a nivel crítico solo se tenga en cuenta la opción del Lete, dado que en la poesía conceptista siempre hay que tener en cuenta el contexto, y no se detectan alusiones a Leandro en el poema. Aun así, es de rigor señalar que el mito que liga el mencionado río al olvido en realidad no tiene lugar por el hecho de que los muertos atraviesen sus aguas, sino porque las beben¹⁰. De ahí que pueda hablarse de otra asociación realizada por Quevedo, entre el Lete y otro límite fluvial del Hades, el Aqueronte, que es efectivamente el que cruzan los difuntos para llegar a la muerte definitiva. En suma, lo que tiende a considerar la crítica un río único, tanto «fronterizo» como «del olvido», también es fruto de una *contaminatio*, puesto que el uno se toma por el franqueamiento de los límites y el otro por el efecto de la pérdida de la memoria.

La afirmación de la constancia amorosa que rompe la «ley severa» de la muerte ha llevado a numerosos críticos a la conclusión de que el soneto en cuestión más bien puede relacionarse con la poesía metafísica de Quevedo y el *Heráclito cristiano* que con un texto de la musa Erato. Ahora bien, queda claro que no se trata de un poema que reflexiona e intenta resolver las dualidades entre la vida y la muerte o el cuerpo y el alma, pues sería atrevido hacer semejantes declaraciones simplemente atendiendo a la vehemencia con la que se afirma la persistencia del amor. Por ello, parecería algo inoportuno defender la marcada tensión del soneto «interna del concepto metafísico que resulta de la unidad y la discordia de sus componentes» (Olivares, 1995:

¹⁰ Según se lee el diccionario de mitología griega y romana de Grimal (2010), efectivamente, bajo la entrada «Lete» figura la siguiente explicación: «Lete, el Olvido, es hija de Éride (la Discordia) y, según una tradición, madre de las Carites (las Gracias). Había dado su nombre a una fuente, la Fuente del Olvido, situada en los Infiernos, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrestre. Del mismo modo, en las concepciones de los filósofos de las que se hace eco Platón, antes de volver a la vida y hallar otra vez un cuerpo, las almas bebían de este brebaje, que les borraba de la memoria lo que habían visto en el mundo subterráneo». En cambio, la entrada «Aqueronte» recita: «En la Odisea aparece una descripción del mundo subterráneo de los Infiernos en que se menciona el río Aqueronte, al lado del Piriflegetonte y el Cocito. El Aqueronte es el río que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos. Un barquero, Caronte, se encarga de pasarlos de una a otra orilla. Es un río casi estancado; sus márgenes son fangosas y están cubiertas de cañaverales».

192), pese a que parte de la crítica ha considerado esta opción. Es el caso, por ejemplo, de Terry (1978: 67), cuando afirma que «tendrá sentido» se refiere metafísicamente a las cenizas que siguen ardiendo todavía y del mismo Blanco Aguinaga (1978: 317), según el cual el poeta ha elevado el texto a sus consecuencias extremas, tropezando con los dos absolutos del Tiempo y la Muerte. Más aún, con miras a legitimar tal proyección trascendente y metafísica del amor, según Olivares (1995: 173), el impulso se ha de buscar en la gran magnitud de «un vínculo carnal». En otras palabras, se declara nuevamente el componente erótico del soneto, subrayado incluso por Torre (2004: 125), quien mantiene que el alma siempre quedará ligada a las pasiones carnales del cuerpo, con un anhelo a permanecer atrapada en la prisión de Eros (Torre, 2004: 125). En suma, el errado sendero de vislumbrar alusiones carnales donde no las hay ha engañado a muchos críticos, entre los que también destaca Sepúlveda (2001: 286), que mantiene que los estudiosos evitan voluntariamente la comprensión de algunas trampas y sorpresas que esconde la poesía quevediana. A su modo de ver, las razones por las cuales ocurre esta evasión se asocian con el hecho de que «a menudo nuestra sensibilidad de lectores del siglo XX está en ocasiones tan lejos de la del mundo barroco, que, para percibir en toda su plenitud el texto, hay que estar siempre alerta ante todas las potenciales sugerencias que nos pueda transmitir disposición hermenéutica que, con paradoja sólo aparente, no siempre se adopta cuando se trata de descifrar connotaciones más o menos escabrosas». Con todo, conviene recordar que, sobre todo el caso considerado en este estudio, a nivel genérico y convencional, toda interpretación erótica se halla decididamente fuera de lugar, puesto que «Cerrar podrá mis ojos» es un poema amoroso y por ello no incluye referencias carnales ni sexuales (Sáez, 2013b: 380).

Pues bien, tras repasar brevemente algunos aspectos críticos de interés ligados al poema, es preciso ahora profundizar en el primer proceso de reescritura que distingue a Quevedo, a saber, la hetero-reescritura, dado que por este medio pueden adivinarse las deudas de sus obras con otras anteriores (Fernández Mosquera, 2005: 25).

2.

«EN CONVERSACIÓN CON LOS DIFUNTOS».

FUENTES Y HETERO-REESCRITURA EN QUEVEDO

Si el espejo intertextual puede configurarse como una «lente óptica» (Sáez, 2019b: 160) capaz de esclarecer las labores de creación literaria del ingenio, resulta de suma importancia analizar las fuentes que con toda probabilidad han contribuido a plasmar el repertorio de Quevedo, así como la medida, formas y procedimientos mediante los cuales están presentes en su obra. A partir de lo que se ha adelantado en la introducción a este trabajo, queda fuera de toda duda la pasión lectora del poeta y por supuesto parece muy probable que tuviera una biblioteca de notable extensión y riqueza, aunque las cifras a las que alude Tarsia —según el cual Quevedo llegó a tener cinco mil libros— resultan muy exageradas para la época (Rey Hazas, 2008: 208).

Debido a las huellas que dejaron las obras que leyó a lo largo de toda su vida, bien puede llegarse a la conclusión de que, como afirma Carreira (2014: 3), «podría decirse que no hubo poeta más libresco» ni, puede añadirse, más «todoterreno», utilizando un término de Sáez (2018b: 218), a juzgar de los más variados ámbitos artísticos áureos con los que ha asociado sus textos. En este capítulo pues se intentará trazar un recorrido por los textos que con toda probabilidad más han marcado la producción de Quevedo en lo que atañe a las influencias en materia amorosa, en consonancia con la naturaleza del texto que toca al presente estudio, transitando por el universo grecolatino, el castellano con algunas referencias al patrimonio luso y finalmente el italiano. Antes de realizar esta sumersión, sin embargo, se dedicará un párrafo a reflexionar sobre algunos aspectos relevantes ligados a la formación del poeta y lo que supone la inspiración que toma de sus predecesores.

2.1. UNA BIBLIOTECA EN MINIATURA: LOS TEXTOS DE QUEVEDO

A la luz de la «libropesía» de Quevedo, puede afirmarse que en su obra siempre es posible hallar, como si de antiguos palimpsestos se tratara, «la traza de sus apasionados diálogos con los muertos» (Schwartz, 2003: 382). Hay que subrayar este último aspecto porque, según el mismo poeta declara en su soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» (núm. 131, vv. 3-4), su relación con los clásicos puede definirse «interactiva», puesto que, además de leerlos y conversar con ellos, «los recreaba o hacía suyas sus palabras» (Moya de Baño, 2005: 159). Con respecto a este punto, es de rigor señalar la importancia de una vertiente íntimamente relacionada con el concepto de

imitatio ya abordado en el capítulo precedente: la traducción, que de alguna manera se consideraba una «forma especial de imitación» (Plata, 2001a: 215), y que, desde un punto de vista estilístico, como recuerda López Grigera (1998: 54-55), se relaciona con la práctica de *copia verborum* orientada hacia el beneficio del creador.

De los autores que componen la biblioteca grecolatina quevediana, Arellano (2014: 206) recuerda sobre todo Marcial, Juvenal, Anacreonte, Propercio, Horacio, Virgilio, Persio, Séneca, destacando también que el poeta los manejaba con ingenio, remitiendo a algunos comentarios que González de Salas hace en los epígrafes (por ejemplo, «Con agudeza se vale del sujeto de Faetón [...]», núm. 62; o «Muestra por extraño y ingenioso camino que es dicha no ser poderoso», núm. 73). Schwartz (2006: 14) alude también a la probable costumbre de los escritores auriseculares que tal vez ya en la niñez anotarían ciertas citas o párrafos conforme a sus gustos, considerados valiosos, interesantes y, en particular, «dignos de imitación»¹¹.

De todo ello se infiere que la poesía quevediana es resultado de una manipulación —ya sea consciente o inconsciente— de códigos, imágenes y metáforas de muy diversa procedencia, con predominios de formas distintas conforme al ámbito y al género. En otras palabras, escoger una fuente a imitar u otra es un acto que depende de «las circunstancias», a saber, de las categorías literarias o discursivas que contenían determinadas referencias mitológicas, dado que los *exempla* cambian conforme se abarcan textos de «filosofía moral, historia o poesía» (Egido, 2014: 107). En efecto, no es suficiente el mero conocimiento de los textos precedentes, sino que también es preciso utilizarlos hábilmente y en los contextos adecuados, como remarca Gracián en su *Agudeza* (cap. LIX): «no basta la sabia y selecta erudición; se requiere la más ingeniosa y necesaria, que es la acertada aplicación de ella».

Por ejemplo, buena parte de los textos de índole moral tienen su origen en las sátiras latinas de Persio y de Juvenal, según lo confirma incluso González de Salas: «La imitación de Juvenal en ella estaba muy precisa, de donde procedía que se representase también la Venus muy desnuda, y así horrible a nuestros oídos» (Arellano, 2020: 1392). Del mismo modo, incluso el epigramista romano Marcial está muy presente en los poemas donde Quevedo abarca el tema de los vicios y las máscaras que denuncian la perversión de las costumbres del Imperio. En efecto, en la introducción al «Sermón estoico de censura moral» (núm. 145), el editor apunta ya al ingenio del poeta que se sustenta, entre otras cosas, en su «capacidad de transformar un subtexto en un nuevo enunciado» (Arellano, 2001: 3) sobre todo en lo que atañe a su imitación de los clásicos:

¹¹ Véase López Poza (1999) y (2003).

Pero en la imitación hoy moderna de los famosos autores de la edad pasada, acercándonos ya a nuestro propósito, es virtud digna de alabanza lo que ahora figurábamos vituperio, y destreza estimable del ingenio y de la doctrina, el traer, digo, a los idiomas vulgares ilustres copias y traslados de los originales de las dos eruditas lenguas, griega y latina, bien así como los mismos latinos se enriquecieron y adornaron usurpando a los griegos el esplendor y mejor caudal de sus ciencias y artes (196).

En lo tocante a los textos de índole amorosa, las tradiciones literarias en las que el poeta parece apoyarse para construir sus composiciones son distintas, empezando por la poesía erótica latina —en particular, la elegía romana—, hasta llegar a la lírica cortesana y a la poesía petrarquista italiana (Gómez Otero, 2004: 887). En concreto, del influjo italiano en este contexto es preciso destacar, además de Petrarca, Dante y Tasso, también personalidades como Luigi Groto y Marino. Evidentemente, incluso los ingenios de su patria fueron de gran inspiración por él, con lo cual también Garcilaso, Boscán, Aldana, Gutierre de Cetina, Herrera y Góngora ocupan un lugar de relevancia en su bagaje literario. Ya se ha comentado la profunda erudición de Quevedo, por lo que resulta patente que este conocía muy bien la literatura anterior amorosa: a partir de la bucólica, relacionada con Teócrito, Virgilio y Sannazaro; así como los textos de Ovidio —*Metamorfosis*, *Arte de amar*— y otros poetas elegíacos del calibre de Tibulo y Propercio (Roig Miranda, 2005: 171). De los poemas amorosos quevedianos, además, sobresale incluso un conocimiento pormenorizado del neoplatonismo ligado a León Hebreo, Marsilio Ficino y Bembo, así como de la tradición del amor cortés, como se desprende del trabajo de Green (1955).

Todas las fuentes que se acaban de citar están presentes en la obra del poeta y el hecho de que estas hagan de fondo cultural para los textos del ingenio en calidad de expresiones del amor ya existentes en el Siglo de Oro podría llevar a pensar que su propia personalidad no emerja del todo. Por tanto, podría ponerse en tela de juicio la efectiva innovación si dominan la *imitatio* y el rastreo de las convenciones de la época, dado que además de una amplia consciencia de los clásicos, también se observa en Quevedo una clara adhesión a las reglas de producción textual vigentes en las edades áureas, de la misma forma que parece seguir los principios horacianos del *et delectare et prodesse* ligados a la dúplice función poética de conmoción y formación del lector (Schwartz, 2017: 442). No obstante, precisamente el hecho de que el poeta se haya servido de todos los materiales de la tradición pasada y actual en su tiempo constituye ya de por sí una prueba de distinción con respecto a sus contemporáneos, que solo seleccionaban algunos. Recuérdense una vez más las palabras de Fernández Mosquera (1999: 370) al respecto: «Quevedo integra todas las tradiciones anteriores en todos los ámbitos que van desde el editorial dispositivo al estrictamente estilístico o temático ofreciendo una poesía amorosa diferente de la de sus

coetáneos y a toda la poesía anterior». Más aún, la *imitatio* no ha de percibirse como un «enemigo» contra el que luchar a fin de ser diferente a los demás, sino como una idea de consideración de los textos, un modelo a través del cual puede alcanzarse la novedad y, sobre todo, conectando con lo que se ha explicado con anterioridad, la base para el proceso de reescritura.

De ahí que, aun habiendo utilizado esencialmente todo lo que existía en la cultura del siglo XVII, la falta de novedad en la poesía amorosa quevediana pueda ponerse fácilmente en tela de juicio, inclusive debido a la creación conceptual llevada a cabo y al juego que hace con las palabras y con las ideas, según se esclarecerá a continuación a través de algunos ejemplos.

Baste, como muestra de la *inventio* de sentidos nuevos en el ámbito amoroso, el poema «Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella» (núm. 308), en el que la ceniza presente en la frente de Aminta, inicialmente ligada al miércoles de ceniza, viene luego a simbolizar la «penitencia perpetua para el amante» (Roig Miranda, 2005: 176). Más allá del símbolo religioso, lo que queda de la llama amorosa se convierte en emblema de la posibilidad de volver a nacer de tras muerte, a través de la figura del fénix («aunque amor en ceniza me convierte, / es de fénix ceniza, cuya muerte / parto es vital y nueva fénix cría», vv. 6-8). De la misma forma, la ceniza viene a representar en el mismo poema conceptos tan profundamente humanos como el pecado y la vanidad («Puesta en mis ojos dice eficazmente / que soy mortal, y vanos mis despojos», vv. 9-10). Por otra parte, en el último terceto la misma cobra otro significado, esta vez ligado a la potencia de la belleza de la dama («mas la que miro en tu espaciosa frente / advierte las hazañas de tus ojos, / pues quien los ve es ceniza, y ellos fuego», vv. 12-14).

Otro ejemplo ligado al carácter novedoso de Quevedo en el género amoroso puede reconocerse en el empleo que hace el poeta, en ocasiones, de léxico y tonos que no son convencionalmente propios de este «universo». Sirva de modelo la palabra «cerrojos» en el soneto «Acuérdase de su libertad cobrada y vuelta a perder y aunque confiesa la libertad de aquel estado, se reconoce a sí mismo sin valor para desearle» (núm. 300, v. 8), sobre la que, según subraya Roig Miranda (2005: 177), González de Salas —presumiblemente— escribe en una nota: «admitan las delicadas orejas esta voz, a quien, así colocada, no falta decoro» (295). Análogamente, hay una «parte de donaire» —como otra vez indicaría el editor— que emerge en algunos poemas, por ejemplo, en el caso de los textos dedicados a damas que, además, no reflejan la perfección estética («A una dama bizca y hermosa. Tiene parte de donaire respondiendo a un letrado», núm. 315; «A una dama tuerta y muy hermosa», núm. 316 y «A otra dama de igual hermosura y del todo ciega», núm. 317)¹². Estos aspectos se apartan del canon amoroso y representan, por decirlo con Roig Miranda (2005: 177), la «manera» personal de Quevedo «dentro de la estética de la *imitatio*».

¹² Sobre las damas bizcas, tuertas y ciegas en Quevedo, véase Cacho Casal (2005).

Deuda inventiva con los clásicos por un lado y capacidad para expresarse con sus propias palabras por el otro (Tobar Quintanar, 1999: 325), hay que tener a mente una consideración de uno de los más destacados y mayor conocedor de la poesía quevediana, Blecua (1981: XX), a la hora de definir la poesía amorosa del ingenio, dado que menciona «la huida de la retórica de su tiempo —aunque no siempre—, y el hallazgo de raras y delicadas expresiones, llenas de la más asombrosa modernidad».

Dicho lo anterior, parece correcta la forma de describir el corpus de la poesía amorosa de Quevedo como un conjunto de rasgos asociados con la «multiplicidad, eclecticismo, o variedad», según la expresión de Arellano (1997: 71). Lo que se acaba de afirmar podría llevar a pensar que se den contradicciones en este género por la imposibilidad de clasificar ciertos textos dentro de una tradición puntual. No obstante, el hecho de que el poeta no adhiriera a una tradición individual no quiere decir que su obra pueda reflejarse en una agrupación incoherente de textos, sino que en su poesía se da una integración de todas las herencias literarias de las que se ha nutrido.

Por ejemplo, en el caso de *Canta sola a Lisi*, según bien ha estudiado Fernández Mosquera (1990) resulta patente la influencia petrarquista, debido a la presencia de una amada, de una historia amorosa y de sonetos-aniversario. Sin embargo, es cierto que dicha tradición no se sigue al pie de la letra, puesto que se observan algunas discrepancias que alejan el poemario del cancionero italiano, de la misma forma que, entre otras cosas, la muy escasa presencia de poemas *in mortem*. Resulta interesante por tanto notar cómo Quevedo, aun inspirándose abiertamente en ciertas tradiciones bien asentadas, consigue de todas formas diferenciarse y superar la poesía anterior que le ha servido como base con unos toques personales. La compleja red de fuentes utilizadas —y reutilizadas— también supone un problema en lo que atañe a la edición de su obra, dada la integración de textos pasados, contemporáneos y suyos propios, según se observará más adelante. La dificultad estriba precisamente en uno de los requisitos de los proyectos editoriales, a saber, «el establecimiento previo del texto de base», lo que afirma Marigno (2012: 27) apoyándose en Pérez Cuenca (1995: 121-122), según la cual «lo primero que debemos tener en cuenta son las distintas fuentes que nos transmiten este texto (impresas o manuscritas)».

Todo lo dicho hasta aquí con respecto a los precursores de Quevedo y su presencia en su obra bien puede condensarse en las reflexiones llevadas a cabo por T. S. Eliot (1953: 49-50) sobre la imposibilidad de juzgar cada obra como si fuera un texto suelto o excepcional:

No hay poeta que por sí solo tenga la plenitud de significado. El significado, la apreciación que le corresponde supone apreciar su relación con los poetas de ayer. No cabe juzgarlo aislado: hay que situarlo, para cotejo y parangón, junto a los autores de ayer [...]. La necesidad de ajuste, de concordancia, no es unilateral: al crearse una nueva obra de arte, sucede algo que afecta

simultáneamente a todas las precedentes. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que se modifica al unírseles una obra de arte nueva (nueva de veras). El tal orden está completo antes de que se introduzca la obra nueva: para que se mantenga tras la irrupción de la novedad, todo el orden existente debe quedar alterado, por poco que sea; se reorganizan así las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra en el entero conjunto.

Por todo ello es posible afirmar que, de alguna forma, los autores que preceden e influyen a otro escritor parecen crear un vínculo indisoluble con la composición «nueva», a la manera de una red tejida entre lo antiguo y lo contemporáneo, resultando el primero en cierto modo afectado por la aparición de la novedad, dado que se añade una nueva pieza que altera el «mosaico» metafórico que contiene cada obra de arte. El mismo concepto puede hallarse entre las meditaciones de Borges en *Otras inquisiciones* (2002: 148), cuando declara que «cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro».

Ahora bien, es preciso empezar desde el principio con miras a delinear un breve trayecto de las principales fuentes quevedianas en materia amorosa antes de llegar en concreto al soneto que ocupa al presente trabajo. En particular, se comenzará examinando la presencia de la tradición clásica en este género poético, para luego pasar a las fuentes españolas —con una mirada a las portuguesas— e italianas, tanto de escritores pasados como coetáneos al ingenio.

2.2. FUENTES GRECOLATINAS

Con el propósito de sumergirse en esos diálogos con los «difuntos» a los que alude Quevedo mismo en el poema «Retirado en la paz de estos desiertos» (núm. 131), en este apartado se intentará indagar con más pormenor acerca de los antecedentes clásicos del escritor, concretamente, se abordarán las huellas rastreables en sus textos amorosos y en el poema que ocupa a este estudio¹³. Serán sobre todo Virgilio con la *Eneida* y Propertio con sus *Elegías* los protagonistas de este itinerario, desde luego junto a Ovidio y a Amalteo, quienes han contribuido de buen grado a la conformación del repertorio de imágenes, esquemas y figuras recurrentes en la obra poética del ingenio. De los versos comentados, además, se ofrecerá una propuesta de traducción personal en nota con el propósito de aclarar el sentido de las fuentes.

Partiendo de la poesía bucólica, un autor a destacar en el repertorio del poeta es sin duda alguna Virgilio, a juzgar por la reiteración llevada a cabo por Quevedo de ciertos motivos como la imagen de la cierva fugitiva, cuyo ejemplo queda representado por la canción «Exento del amor

¹³ Para las lecturas grecolatinas de Quevedo, véase Moya del Baño (2014).

pisé la hierba» (núm. 397), según apunta Lida de Malkiel (1951: 59):

Exento del amor pisé la hierba
que retrata el color de mis martirios;
vestí mis sienes de morados lirios;
mas ya como la cierva,
que por la herida sangre y vida pierde,
busco el remedio por el campo verde.
(vv. 1-6)

En este caso el antecedente virgiliano puede vislumbrarse en la *Eneida* (IV, vv. 71-76)¹⁴:

Uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos, haeret lateri letalis harundo.
(vv. 71-76)

Desde el *locus amoenus* en calidad de marco de la queja amorosa («hierba», v. 1; «morados lirios», v. 3; «campo verde», v. 6) hasta la comparación con el animal herido para simbolizar el sufrimiento del amante, puede observarse el amplio empleo de la herencia cultural por parte de Quevedo, aunque, pese a la riqueza en tópicos pastoriles que presenta la canción, también pueden hallarse elementos ajenos a la tradición bucólica (Carreira, 1997a: 92). Es el caso del recurso a los molinos («Miraba los molinos / cómo con fuerzas de artificio raras / vuelven harina hasta las aguas claras», vv. 17-19), que aparecen en el poema y no son frecuentes su producción.

Por todo ello, ya puede observarse que, si bien siempre se aprecia la presencia de figuras tradicionales en la obra del poeta, también destaca, según se ha comentado, su tendencia a renovar y personalizar dichas convenciones¹⁵. De hecho, como evidencia Romano Martín (1994: 77), es posible hallar imágenes virgilianas «deformadas de diferentes formas y adaptadas ya al

¹⁴ «Arde la desventurada Dido y vaga furiosa por la ciudad; cual incauta cierva herida en los bosques de Creta por la flecha que un cazador le clavó sin saberlo, huye por las selvas y los montes dicteos, llevando la letal saeta hincada en el costado».

¹⁵ Es el caso, por ejemplo, del motivo del ruiseñor, que según Lida de Malkiel (1951: 113) cobra sentidos distintos e incluso despreciados, como en: «pajarito de plumas de tintero» (núm. 327, v. 8), en el que se incluye un diminutivo degradador ligado al animal. Sobre el motivo del ruiseñor, véase además Poggi (2006) y Ruffinatto (2007). En todo caso, en el ejemplo en cuestión, el verso parece referirse más bien a las alas de Cupido y se trataría pues de una dilogía chistosa con ‘plumas de tintero, útiles para escribir’ (Arellano, 2020: 223).

mundo poético de Quevedo». Más aún, un motivo muy recurrente en la obra amorosa y que viene al caso en este trabajo es sin duda alguna el de las «medulas» (con acentuación llana de época), muy repetido en la poesía latina. En concreto, hay dos pasajes de la *Eneida* que engloban dicha imagen a los que muy probablemente haya acudido el ingenio en la composición del soneto «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 485): «est mollis flamma medulas interea et tacitum vivit sub pectore vulnus» (IV, 66-67) y «at regina, gravi iamdudum saucia cura, vulnus alit venis et caeco carpitur igni» (IV, 2)¹⁶. El primer cuarteto del soneto amoroso del poeta parece, de hecho, una traducción amplificada de los versos arriba citados (Romano Martín, 1994: 77), dado que la herida en cuestión «yace callada» tanto en el texto virgiliano como en el quevediano:

En los claustros del alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
lavida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.
(vv. 1-4)

La extensión de la llama por las medulas es además común a los dos pasajes, aunque por supuesto Quevedo ha adaptado la sintaxis latina a su estilo sin transponerlo literalmente, pues no repite meramente la fuente precedente. No solo el primer cuarteto, sino también el verso «la gente esquivo y me es horror el día» (núm. 485, v. 9), parece una recreación de una parte de la *Eneida* en la que se describe el estado de ánimo de Dido: «haec ait, et partis animum versabat inominis / invisam quaerens quam primum obrumpere lucem» (IV, 630-631)¹⁷. El poema entero presenta pues evidentes analogías con el retrato de los sentimientos de la reina mitológica ante el amor y su desdicha, según lo confirma una vez más el pasaje «saevit inops animi totumque incensa per urbem bacehatur» (IV, 200-203), identificable en los últimos versos del soneto: «que a sordo mar mi ardiente pena envía [...] / la confusión inunda el alma mía» (núm. 485, vv. 12-13)¹⁸.

Desde luego la imagen de las «medulas» es clave en la poesía amorosa de Quevedo, dado que su empleo se vincula con la finalidad de denotar el espacio último y más profundo donde habita el fuego de su pasión. Concretamente, dicha figura parece alternar también con «ossa» en

¹⁶ Respectivamente, «un fuego conocido penetra en su médula y circula por sus huesos reblandecidos» y «la Reina, en tanto, presa hacía tiempo de grave cuidado, abriga herida de amor en sus venas y se consume en oculto fuego».

¹⁷ «Diciendo esto, revolvía mil proyectos en su cabeza, discurriendo el medio de quitarse lo más pronto posible la odiosa vida».

¹⁸ «Enfurecida, inflamada y sin cordura, recorre toda la ciudad».

la descripción de lo más interior del cuerpo, como en el famoso verso de la *Eneida* (IV, 101), «ardet infelix Dido traxitque per ossa furorem», traducido por el poeta en su *Anacreón castellano* con el empleo de la variante «medulas»: «arde la enamorada Dido y corre en llamas el furor por sus medulas».

En otros sonetos amorosos es el dios Amor quien habita este lugar interno de los huesos: «¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente, / y habitas las medulas de mis huesos?» («Impugna la nobleza divina de que presume el Amor, con su origen y con sus efectos» núm. 310, vv. 9-11). Si en Virgilio lo que hacía el fuego era devorar las médulas, a partir de lo que se ha mencionado anteriormente, en la versión quevediana Cupido sacia su sed con sus venas, huésped de su interioridad ósea. Y ya para enriquecer el cuadro de imágenes tomadas de Virgilio y reescritas por Quevedo, es de rigor citar el soneto «Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» (núm. 461), en el que se alude al desate del alma a la hora de la muerte: «Si fuere que, después, al postrer día / que negro y frío sueño desatare/ mi vida [...]». La fuente puede remitirse una vez más a un pasaje de la *Eneida* (IV, 693-695), en el que se describe el fallecimiento de Dido: «tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem / difficilisque obitus Irim demisit Olympo / quae luctantem animam nexosque resolveret artus»¹⁹. Pese a ello, como recuerda Romano Martín (1994: 82), el motivo aparece ya «desdibujado», debido a que la presencia virgiliana se encuentra únicamente en el verbo «desatar».

Indudablemente, con este itinerario inicial ya se delinear en la mente de los lectores quevedianos las imágenes recurrentes en «Cerrar podrá mis ojos», donde claramente se vislumbran huellas de todos los fragmentos de la *Eneida* que se acaban de comentar, reunidas en un único poema que exprese la constancia del amor después de la muerte de forma definitiva. La consonancia es aún más patente en este texto entre el «afán ansioso» del locutor poético de Quevedo y tanto el «animam resolvere» como el «luctatem» referidos a Dido que anhela separarse de su cuerpo en Virgilio. En este caso, en fin, es casi «incuestionable», según Romano Martín (1994: 84), la detección del origen de estos versos en la *Eneida* (IV, 695) y por supuesto que la «esotra parte, en la ribera» del soneto «Amor constante» es una alusión a la laguna Estigia, por lo que el más allá en cuestión sería con toda probabilidad el Hades grecolatino. Hay que añadir, finalmente, que en el libro VI (vv. 313-314) de la *Eneida* se hallan condensados todos los elementos ligados al pasaje de los muertos de una orilla a la otra: «stabant orantes primi transmittere cursum / tendebantque manus ripae ulterioris amore»²⁰.

¹⁹ «Entonces la omnipotente Juno, compadecida de aquel largo padecer y de aquella difícil agonía, manda desde el Olimpo a Iris para que desprenda de los miembros aquella alma, que deseaba romper su prisión».

²⁰ «Apretados en la orilla, todos piden pasar por primeros y tienden con afán las manos a la otra ribera».

Las referencias al río del olvido pueden observarse sin duda en los escritos de Ovidio también, en particular en el dístico a continuación, en el que se dirige a un amigo subrayando que, pese al destierro y la distancia, no cree que este lo haya olvidado: «Non ego, si biberes securae pocula Lethes, excidere haec credam pectore posse tuo» (*ex Ponto*, II, vv. 23-24)²¹. Además, es de rigor mencionar la presencia de las imágenes utilizadas por Quevedo ya en las *Metamorfosis*, especialmente en el mito de Anjárete e Ifis: «Non tamen ante tui curam excessisse memento / Quam vitam» (vv. 724-725).

Por supuesto al abordar las fuentes grecolatinas en la obra amorosa del poeta es imprescindible traer a colación a Propercio, cuyas huellas se observan muy claramente en numerosos textos entre los que destaca, sobre todo, «Amor constante»²². Efectivamente, el vocablo «medula», ya comentado arriba en relación con Virgilio, también aparece en la elegía II, 12 de Propercio, cuya concepción parece deberse a la legitimización del tópico ligado al Amor-niño, y en la que se halla la condenación del amante al niño ciego alado (Gómez Otero, 2004: 893)²³:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus?
[...] In me tela manent, manet et puerilis imago:
sed certe pennas perdidit ille suas;
euolat, ei, nostro quoniam de pectore nusquam,
assiduusque meo sanguine bella guerit.
Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?
(vv. 1-7)

Empezando por el principio, ya el primer verso del poema quevediano parece haber sido reescrito a partir de una elegía properciana sobre la inmortalidad del amor, con la mención de la muerte que cierra los ojos del amante: «quandocumque igitur nostra mors claudet ocellos [...]», esto es, «cuando quiera que sea que la muerte cierre mis ojos». Por supuesto, teniendo en cuenta que el soneto no contiene una traducción literal al castellano, sino que se trata de un ejemplo de hetero-reescritura, Quevedo personaliza metonímicamente la imagen: no es la «mors» el agente,

²¹ «Y yo no creeré que, al beber las aguas apacibles del Leteo, puedas arrancar estas cosas de tu pecho».

²² Sobre Propercio y Quevedo, véanse los estudios de Schwartz (2003); Naumann (1978) y Gómez Otero (2004).

²³ «Quienquiera que fuera el que pintó a Amor como un niño, ¿no crees que tuvo una mano extraordinaria? [...] Dentro de mí permanecen sus dardos, permanece también su imagen infantil: pero claramente ese ha perdido sus alas; pues, ay, no vuela desde mi pecho a otra parte, y hace la guerra en mi sangre de manera continua. ¿Por qué te gusta habitar en mis medulas?».

sino la «postrera sombra». Con respecto a este punto, ha de señalarse también otra fuente reconocida por Rico, citado por Arellano y Schwartz (1998: 820), relacionada con el sintagma «blanco día», a saber, el horaciano «álbum...diem» de las *Odas* IV, 7, 7-8, en el que el adjetivo *album* se configura como una variante de *almum*: «Inmortalia ne speres, monet annus et almum / que apit hora diem»²⁴. Además de este motivo, también hay que mencionar que la presencia más notable de Propertio en el poema «Amor constante» quizá se relacione con los últimos dos versos del soneto: «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado». Ya Borges había detectado el texto clásico al que se remontaba el terceto conclusivo de su poema, y en concreto apuntaba a la fuente: «ut meus oblito pulvis amore uacet» (*Elegías* I, 19, v. 6). En verdad, el guiño comprende un pasaje algo mayor: «non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis / ut meus oblito pulvis amore uacet», con miras a completar la fuente de la que se ha valido Quevedo²⁵. Más aún, hay que señalar el pasaje entero que figura antes de la parte reconocida por Borges, dado que en él se halla la declaración del amante de que lo que realmente teme no es la muerte, sino la posibilidad de morir sin el amor de la dama²⁶:

Non ego nunc tristis uereor, mea Cynthia, Manis,
nec moror extremo debita fata rogo;
sed ne forte tuo careat mihi funus amore,
hic est ipsis durior exsequiis.
(vv. 1-4)

Conviene subrayar de todas formas que el poeta realiza una inversión temática con respecto al texto de Propertio, dado que el amante en la elegía de este último declara que sus cenizas no se librarán de su amor por Cynthia por haberlo olvidado y en la composición de Quevedo en cambio se afirma que serán «polvo enamorado» (Schwartz, 2003: 377), exagerando el sentimiento con esta suerte de hipérbole y ofreciendo un matiz distinto. En efecto, se ha aludido ya en este estudio al hecho de que el objetivo en la reutilización de las fuentes por parte del ingenio no se limita a su imitación, paráfrasis o traducción, sino que también y sobre todo constituye el fundamento para la construcción de su propia voz literaria, enriqueciendo de

²⁴ «El año e incluso la hora que arrebató el día presente nos aconsejan no esperar nada inmortal». Con respecto a esta aportación de Rico, parece no haber documentación escrita, pues como afirma Jauralde Pou (1997: 93): «Sobre esta fuente parece haber insistido recientemente F. Rico, aunque no en la conferencia que yo escuché por primera vez en Salamanca, en 1981, y que, en lo que se me alcanza, permanece inédita».

²⁵ «No tan superficialmente Amor entró en mis ojos como para que mis cenizas estén libres de tu amor olvidado».

²⁶ «Ahora no temo, Cynthia mía, los tristes Manes, y ni siquiera me importa el destino provocado por la postrera hoguera, pero el hecho de que acaso mi funeral esté privado de tu amor, este miedo es peor que la exequia misma».

significados adjuntos los textos que le inspiran.

Desde luego el sustantivo «ceniza» es digno de atención, puesto que su empleo denota otra recreación de una metáfora típica de los textos latinos, según la cual estas permanecían alimentadas por el fuego de la pasión: «*quae tu viva mea possis sentire favilla*» (*Elegías*, I, 19), cuya traducción podría ser: «que esto mismo puedas sentir tú viva sobre mis cenizas». Las reformulaciones del poeta áureo no acaban aquí, pues Smith (1987: 170) reconoce incluso otro fragmento del autor latino ligado al motivo: «*non nihil ad verum conscia terra sapit*» (*Elegías*, I, 42)²⁷. En este caso, Propertio declara la capacidad de la ceniza para seguir sintiendo y siendo testimonio de la verdad, de la misma forma que se proclama dicha posibilidad en el penúltimo verso del soneto quevediano. También la elegía II, 13 ha de tenerse en cuenta a la hora de averiguar la fuente a la que se remonta Quevedo: «*deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor [...]*»²⁸. Para la imagen de la «ceniza», además de Propertio, es de suma importancia destacar, de la manera en que hizo Pozuelo (1979) la fuente de la elegía II de Tíbulo (6, vv. 33-34): «*illus ad tumulum fugiam supplexque sedebo / Et mea cum muto fata querar cinere*», esto es, «llegaré hasta su túmulo, me sentaré suplicante y lamentaré mis hados con su muda ceniza».

De todo ello, pues, puede notarse cómo en la composición de sus poemas dedicados a la expresión del amor eterno, las figuras a las que ha recurrido Quevedo y que ha convertido en sus temas constantes son imágenes muy características de la literatura grecolatina: las «medulas», la «ceniza» y el «polvo». En el ámbito de la poesía amorosa, la *imitatio Propertii* ocupa indudablemente un lugar preminente, puesto que no solo se hallan los rasgos anteriormente citados, sino que también el segundo cuarteto de «Cerrar podrá mis ojos» parece otro ejemplo de hetero-reescritura de la elegía I, 19²⁹:

Illic Phylacides iucundae coniugis heros
non potuit caecis immemor esse locis,
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
Thessalus antiquam venerat umbra domum.
(vv. 7-10)

Como hace notar Schwartz (2003: 378), el *exemplum* utilizado por Propertio se relaciona con la muestra de fidelidad conyugal de Protesileo de Filacia el cual, tras haber fallecido en el

²⁷ «La tierra no es del todo inconsciente de la verdad».

²⁸ «Después, cuando la llama prenda debajo y me convierta en ceniza».

²⁹ «Allí, en los lugares sombríos, el héroe descendiente de Fílico no logró soportar el recuerdo de su amada esposa, sino que, con el afán de tocar a su amor con ilusorias manos, el Tesalio había llegado cual sombra a su antiguo hogar».

asalto troyano, tuvo la posibilidad de ver a su amada por última vez, antes de que ella se suicidara para alcanzar el Hades junto a él. La promesa de amor eterno se mantiene incluso después de que la sombra del amante haya atravesado la laguna Estigia: «illic, quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor» (I, 19), a saber, «allí, pase lo que pase, siempre seré tu espectro: un gran amor puede atravesar incluso las riberas del destino». Este último concepto de Propercio es de resaltar porque muy probablemente de él se haya originado el verso quevediano «mas no desotra parte en la ribera», en consonancia con la *fati litora*, esto es, «las riberas del destino» (Schwartz, 2003: 379). La comparación con el autor elegíaco también convence a Naumann (1978: 335), según el cual Quevedo tuvo en cuenta las escenas propercianas a la hora de escribir su poema, y defiende la presencia de ciertas «concordancias literales» que lo confirman. Sin embargo, también reconoce el estudioso que en los textos de Propercio se da algo que falta en el poema quevediano, a saber, el «calor humano» (Naumann, 1978: 335) y los sentimientos de nostalgia del retorno asociados a la llamada de la amada. En cambio, notoriamente, en «Cerrar podrá mis ojos» no se observa la presencia de la dama, y lo que domina es una —tradicionalmente petrarquista— «inhumana soledad» (Naumann, 1978: 335). En el soneto áureo la amada actúa como fuerza generadora de la pasión y del amor constante, pero no se menciona explícitamente, sino que el locutor poético se refiere a sí mismo: de ahí que pueda declararse con firmeza, pese a las evidentes huellas de la poesía precedente, la efectiva innovación de Quevedo en el soneto que ocupa al presente trabajo. Concretamente, pese a que sea verdad que el tema de la persistencia del amor después de la muerte es eterno, lo peculiar en la obra del poeta resulta ser, según también afirma Millares (1998: 171), su «configuración formal», a saber, la «ceniza enamorada» enfrentada a la norma neoplatónica. Si es cierto que el «magnus amor» de Propercio simboliza el punto de partida de la visión quevedesca, esta se funde —se explicará más adelante—, con la tradición petrarquista, ligada a la idea platónica de la muerte que lleva a la liberación del alma de la cárcel terrenal y del sufrimiento amoroso. Lo que resulta más auténtico de la recreación quevediana se refleja en la «concepción ígnea» (Millares, 1998: 171) de ese amor, algo que el mismo Naumann (1978: 336) ha percibido como una imagen que de forma exclusiva «le obsede en su poesía amorosa», frente a, entre otros, Mas, que ha apuntado a la falta de una expresión personal a favor de «un ancho cauce lejos de cualquier sentido moderno de la originalidad» (Jauralde Pou, 1997: 113).

Hecha esta digresión, hay que mencionar que la reescritura de motivos elegíacos procedentes de Propercio no solo puede vislumbrarse en «Amor constante», sino que también es posible hallarla en variados poemas amorosos, como en los vv. 43-44 del idilio III de la segunda

sección de Erato, «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro» (núm. 520). Más puntualmente, es el caso del epitafio que hace Fileno a su sepulcro, ya muerto:

Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
(vv. 41-43)

En este letrero resuenan los versos 35-36 de la elegía II, 13 de Propertio, donde pueden observarse las indicaciones del amante sobre la disposición de su funeral antes de que se convierta en ceniza, la forma de llorar y las quejas de la dama, así como noticias sobre el entierro de la urna y sobre todo el epitafio a incidir sobre su tumba (Schwartz, 2003: 377)³⁰:

qui nunc iacet horrida pulvis,
unius hic quondam servus amoris erat.
(vv. 35-36)

Por lo que concierne a estos versos, Lieberg (1996: 124) ha declarado que «sotto il dominio severo e capriccioso della sua padrona egli [el amante] deve accettare la sua sorte di schiavo». Con todo, es de rigor mencionar que, si en la elegía latina se expresa el carácter de «servus» relacionado con el amante, en el poema quevediano que ocupa al presente estudio no hay alusiones a tal concepción de sumisión, sino que el texto se refiere al sentimiento del amor en general sin restringir el ámbito a una amada. Por todo ello puede llegarse a la conclusión de que, de alguna forma, en «Amor constante» se recrean ciertos tópicos ya presentes en Propertio, pero a la vez se universalizan y se readaptan a un discurso más amplio, partiendo de lo particular (la fuente) para llegar a lo general (el soneto de Quevedo). Tal vez, con respecto a todo ello, podría añadirse que las reutilizaciones llevadas a cabo por el poeta puedan interpretarse como un intento de extensión de sentido, el cual a partir de los temas clásicos por él tomados en consideración, se hacen más abarcadores y globales.

Más allá de Propertio, en este itinerario grecolatino hay que mencionar también a Amalteo, en este caso en particular por lo que concierne al motivo de las cenizas enamoradas: el texto en el que se observa mayormente el proceso de hetero-reescritura resulta ser el poema «A las cenizas de un amante puestas en un reloj» (núm. 380), que, según Asensio (1988: 25), se halla «muy lejos de la belleza del famoso “Cerrar podrá mis ojos”». El mismo filólogo se refiere al eco

³⁰ «Quein ahora aquí yace, horrible polvo, fue en otro tiempo esclavo de un único amor».

de Amalteo como «puente» para el conjunto de poemas sobre las cenizas enamoradas, las cuales, en el poema anteriormente mencionado, simbolizan la consagración de Quevedo a la poesía «relojera». Las referencias al movimiento «eterno» del amante en el reloj llevan a la conclusión de que en el texto se proclame una vez más el triunfo del amor que sobrepasa la muerte (Asensio, 1988: 25). Sus huellas en realidad emergen sobre todo en composiciones como la silva «Al reloj de arena» (núm. 139) y en las seis quintillas que componen «Este polvo sin sosiego» (núm. 420). Los epigramas funerarios de Amalteo (1627: 50) de los cuales con toda probabilidad haya bebido el poeta en este caso serían los túmulos «Horologium pulvereum. Tumulus Alcippi» (1) y «Iolae Tumulus» (2), que se presentan a continuación, respectivamente³¹:

(1)

Perspicuo in vitro pulvis, qui dividit horas,
dum vagus angustum saepe recurrit iter:
olim erat Alcippus, qui Gallae ut vidit ocellos,
arsit; er est caeco factus ab igne cinis.
Irrequiete cinis, miseros testabere amantes
more tuo nulla posse quiete frui.
(vv. 1-6)

(2)

Horarum in vitro pulvis nunc mensor,
Iolae Sunt cineres: urnam condidit acer Amor
ut, si quae extincto remanent in amore favillae,
nec iam tutus eat, nec requietus amet.
(vv. 1-4)

Efectivamente, a partir de las reflexiones de Ruiz Sánchez (1998: 188), en estas obras del mencionado poeta neolatino bien puede observarse la añadidura del tema amoroso al reloj en calidad de emblema metonímico ligado al tiempo y a la vida humana, puesto que este llega a considerarse «tumba del enamorado». Por tanto, si por un lado el objeto en cuestión sirve para medir la existencia del hombre y el polvo en su interior simboliza lo que quedará del ser después de la muerte, por el otro, el significado adicional que adquiere de forma «natural» ya en la poesía grecolatina se refiere al efecto del fuego del amante que arde ante la dama. De ahí que pueda

³¹ 1) «Este polvo, que se ve en vidrio y separa las horas, mientras estrecho camino corre una y otra vez fue en otro tiempo Alcipo, que, al ver los ojillos de Gala, se inflamó y se convirtió en cenizas debido al súbito ardor. Imparable ceniza, que enseña a los amantes, como de costumbre, que nunca puede haber quietud».

2) «Cenizas de Iola es el polvo que ahora mide las horas: Amor las encerró con crueldad en la urna, para que, si todavía quedan algunas centellas en el apagado amor, ni se vaya con seguridad, ni descansa con quietud».

afirmarse, como apunta Ruiz Sánchez (1998: 189) que «Amalteo imagina el destino último de las cenizas del enamorado y de este modo inaugura un nuevo motivo de la literatura amorosa». La imitación que lleva a cabo Quevedo, en todo caso, presenta una variación con respecto al motivo original neolatino, dado que en el texto del ingenio la amada es la «culpable» poseedora del reloj y provocadora de la muerte del amante, frente a los modelos precedentes en los que prevalece la forma impersonal.

Un dato interesante que se tiene que mencionar en lo que atañe a la recepción de Quevedo de los antecedentes grecolatinos se liga a la idea, expuesta en alguna correspondencia que tuvo con sus contemporáneos, según la cual la sobrevivencia del amor ante la muerte equivale a la persistencia de la voz poética ante la misma. Más puntualmente, como pone de manifiesto Smith (1987: 169-172), en su vinculación intelectual con Vicente Mariner, el ingenio se refiere a Marcial a la hora de comentar la llegada tardía de la gloria literaria a las cenizas del poeta muerto: «Cineri gloria sera venit» (I, 1437), o sea, «la gloria llega tarde a las cenizas» y de la misma forma alude a Horacio en un intercambio con Justo Lipsio sobre la construcción de un monumento poético más duradero que el bronce: «momentum aëre perennius» (I, 1361). Por tanto, concluye el mismo Smith (1987: 169-172) que en el soneto quevediano es posible detectar no solo la celebración del triunfo del amor sobre la muerte, sino también la victoria del arte sobre la vida, puesto que su lírica amorosa «es una parte significativa del monumento literario en el que trabajó de manera obsesiva durante toda su vida».

De todo ello se desprende que, a la manera de un desafío lingüístico, el poeta parte de ciertas expresiones procedentes de los clásicos para construir sus propios conceptos, en los que desde luego se vislumbra la huella anterior, pues como concluye Moya del Baño (2006: 345), «Quevedo es, como se reconoce unánimemente, uno de esos grandes autores en cuya obra Grecia y Roma —las dos y por igual— ostentan una rica, profunda y multiforme presencia». Sin embargo, a la vez el ingenio consigue demostrar la variación que lleva a cabo con la pretensión de, posiblemente, superar a los poetas de la tradición grecolatina y ubicarse en un lugar retórico, estilístico y de contenido distinto, quizá más hiperbolizado y personalizado. Al fin y al cabo, como se ha apuntado con anterioridad, la idea clave a la hora de recrear modelos antiguos se liga a su emulación. Mas allá de la simple imitación ha podido comprobarse que Quevedo se ha apropiado de determinadas ideas y las ha complementado y desarrollado, un aspecto relacionado con uno de los procesos detectados por Candelas Colodrón (1999: 64) a la hora de abordar el tema de los epigramas de Marcial y su presencia en la obra del poeta³². El uso que hace de los

³² Los demás aspectos descritos como fundamentales por parte de Candelas Colodrón (1999: 64) en el análisis de la huella clásica en Quevedo han sido, desde luego, la recreación e imitación de ideas y los rastros formales sobre la

clásicos se vincula por tanto con esa construcción de puentes entre el pasado y su presente, tendiendo asociaciones estrechas, pero al mismo tiempo añadiendo sus matices para ir aún más lejos en la riqueza de sentido. Concretamente, a partir de Virgilio, el manejo que parece haber llevado a cabo el poeta a nivel léxico resulta crucial en la presencia del sustantivo «medulas», que aparece en la *Eneida* y notoriamente es uno de los rasgos más comentados en «Amor constante», de la misma forma en que el poeta con probabilidad también recrea el motivo de la ribera del río del olvido a partir de la obra virgiliana, aunque incluso puede hallarse en Ovidio, como se ha apuntado. Por otra parte, las referencias a la interioridad ósea y al Hades pueden vislumbrarse en las elegías de Propertio, de cuya producción Quevedo fuera presumiblemente un gran conocedor, a juzgar por la reutilización de numerosas imágenes como la acción de la muerte que cierra los ojos del amante y la insoslayable metáfora del polvo enamorado.

En suma, según afirma Schwartz (2003: 271), además de enseñar a sus lectores cuán profundamente conocía y dominaba a los clásicos, también el poeta deja claro en su obra cuáles son sus «preferencias literarias» en el lenguaje con el que plasma sus textos. En efecto, puede admitirse que sí hay autores privilegiados que aparecen con más frecuencia y relevancia en sus composiciones, como es el caso que se acaba de comentar de Propertio, y que ubican a Quevedo en «la vanguardia de los poetas eruditos de su época» (Schwartz, 2003: 271). Ahora bien, tras haber delineado de forma general los ejemplos más significativos de hetero-reescritura de fuentes grecolatinas en «Cerrar podrá mis ojos», es necesario examinar las posibles fuentes procedentes de escritores de la propia patria de Quevedo, de los que presumiblemente tomó inspiración.

2.3. FUENTES ESPAÑOLAS

Teniendo en cuenta el ámbito literario peninsular precedente o contemporáneo al poeta y recordando que el tema clave del soneto «Amor constante» se relaciona con la persistencia del amor y de su memoria más allá de la muerte, hace falta referirse antes de nada al cultivo de dicho motivo también en la poesía de cancionero del siglo XV. Concretamente, un ejemplo a traer a colación entre los nombres más sobresalientes de la lírica cuatrocentista (Parrilla, 2012: 68) es indudablemente el de Garci Sánchez de Badajoz, cuyas obras comenzaron a difundirse mediante el *Cancionero general* (1511) hasta ganarse la admiración de numerosos ingenios áureos, entre los que destaca, por cierto, Quevedo³³. Obsérvese el siguiente fragmento del mencionado poeta, en el

base del conceptismo.

³³ En efecto, en la obra *España defendida* (1609), el poeta relata su apasionada crítica a «la poca ambición de España», y puede leerse la siguiente relación de nombres: «¿Qué Horacio, ni Propertio, ni Tibulo, ni Cornelio Galo excedió a

que se describe el proceso amoroso desde los ojos hasta la memoria, donde se sella la imagen, a saber, la «estoria», de la amada más allá de la muerte (Gallagher, 1968: 95):

La forma vista y amada
la memoria recibió,
y su puerta se cerró
con fe de amores sellada;
sellada de tal manera,
que su estoria
nunca pueda en la memoria
despintarse, aunque ella muera.
(vv. 113-119)

Ahora bien, entre las fuentes españolas más influyentes es imprescindible mencionar quizá al máximo exponente de la tradición de los petrarquistas españoles, Garcilaso, como uno de los ejemplos más destacables de reescritura del ingenio. Antes bien, hay que señalar que, pese al indudable influjo que ejerció el poeta-soldado en Quevedo, siempre este último «pone lo suyo» en las recreaciones de los textos, o, en palabras de Jauralde Pou (1997: 101), «tensa el modelo a través de la hipérbole y lo colorea con su propia voz». Sirva de ejemplo para esclarecer lo dicho, el soneto «¡Oh hado ejecutivo en mis dolores...!» (XXV), en el que, según ponen de manifiesto Schwartz y Arellano (1998: 227), la perspectiva resulta invertida con respecto a «Cerrar podrá mis ojos», puesto que en el poema garcilasiano el yo poético llora la muerte de la amada frente a su tumba: «En poco espacio yacen mis amores / y toda la esperanza de mis cosas, / tornadas en cenizas desdeñosas» (vv. 5-7). Como puede verse, la dama conserva su desdén tras la muerte, en concreto, sus cenizas; en cambio, en el caso de Quevedo, ni siquiera hay una referencia específica a una amada en concreto, y es la voz lírica la que declara su amor constante imaginándose su propia muerte. Siguiendo con el ámbito sonetil garcilasiano, Lázaro Carreter (1978: 299) apunta a que, en el soneto «Cuando me paro a contemplar mi estado» (I) se expresa una idea parecida pero no igual a la expuesta del poema quevediano, dado que se asiste al lamento del locutor poético por su propia muerte, ligada al cese de su pasión: «sé que me acabo, y más é yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado» (vv. 7-8). Resulta patente la diferencia con respecto al texto de Quevedo, en el que se declara abiertamente la pervivencia del tormento amoroso del amante tras su fallecimiento. De la misma forma, también aparece relevante el caso de otro poema de Garcilaso, «Aquella voluntad honesta y pura» (égloga III) en el que pueden vislumbrarse algunas

Garcilaso y Boscán? ¿Qué Terencio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garci Sánchez de Badajoz?» (Roncero, 2013: 155).

imágenes que están presentes en el soneto «Amor constante», asociadas sobre todo con la laguna Estigia y la pérdida de la memoria tras cruzarla:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fria en la boca
pienso mover la voz a ti debida;
libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estigio lago conducida,
celebrándo t'irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.
(vv. 9-16)

Sobre estos versos, Mas (1957: 298) señala efectivamente que la idea de la persistencia del amor después de la muerte que se desprende de la estrofa de Garcilaso puede hacer de trasfondo para el soneto de Quevedo. Asimismo, hay que recordar que incluso en la obra garcilasiana se halla el mito de Leandro relacionado con el eterno contraste agua-fuego, lo que tendría cabida como fuente si se acogiera la interpretación de Morros Mestre (2014: 230), según la cual «Amor constante» puede considerarse una recreación de tal motivo. El texto del poeta-soldado en cuestión sería el soneto XXIX, «Pasando el mar Leandro el animoso, / en amoroso fuego todo ardiendo».

Otro nombre que sin duda es de mencionar en el marco de la hetero-reescritura «española» quevediana es el de Gutierre de Cetina, quien a su vez ha recreado el tema de la permanencia del amor tras la muerte (Alonso Veloso y Rey, 2011: 296), valiéndose de las mismas imágenes de las que se servirá Quevedo más adelante. Se trata del soneto «Por vos ardí, señora, y por vos ardo»:

Vos el primer ardor fuisteis al alma,
vos último seréis en la última hora;
y creed a mi fe lo que os promete.
Bien podrá de mi muerte haber la palma,
más después se verá, cual es ahora,
pasar el fuego mío de allá de Lete.
(vv. 9-14)

Puede observarse cómo se reiteran las referencias al fuego y al alma, a la muerte y a la «última hora» (v. 10), que el poeta definirá luego «lisonjera» y, como no, la mención del río Lete. En lo tocante a la construcción sintáctica que encabeza el soneto, Lida de Malikel (1939: 373-375)

y, a partir de ella, Egido (1982: 213-232) han asociado el hipérbaton con el eco de un verso de Herrera (1985: 395), el XXXVI: «Llevarme puede bien la suerte mía». Además, en otros lugares de la obra del mismo poeta pueden reconocerse ciertos antecedentes de algunas imágenes presentes en Quevedo, como la de la llama amorosa asociada con los huesos que puede encontrarse en la estancia I de sus *Rimas*, aunque Sobejano (1971) la vincule más bien con una fuente del soneto «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 485):

Enciéndeme las venas este fuego,
las junturas y entrañas abrasadas
siento y nervios; y siento correr luego
las llamas por los huesos dilatadas.
(vv. 9-12)

La asociación del fuego con las venas recuerda mucho el verso «venas que humor a tanto fuego han dado» (v. 10) de «Amor constante», así como las «entrañas abrasadas» de Herrera hacen que resuene en la mente el concepto ligado al fuego amoroso que circula por el interior del cuerpo, hasta el culmen de «las llamas por los huesos» (v. 12), que en el texto conclusivo de este trabajo se convertirán, es sabido, en las «medulas».

Prosiguiendo con el análisis de las fuentes españolas de Quevedo, es preciso destacar, teniendo en cuenta las reflexiones de Carreira (2014: 21-22), la probable existencia de una repercusión poética gongorina en el soneto que ocupa al presente trabajo, definido por el mencionado estudioso «el influjo que parece más indudable, y tal vez de mayor importancia». Concretamente, la conexión se refiere a los tercetos, en los que se da el ya comentado entrelazamiento sintáctico según el cual el verso 9 se corresponde con el 12, el 10 con el 13 y el 11 con el 14, hasta el punto de que, con tal de sostener esta correlación, Blecua ha llevado a cabo una enmienda *ope ingenii* en lo que atañe al verbo del antepenúltimo verso. Pues bien, como subraya el mismo Carreira (2014: 21-22), solo es posible hallar una ocasión precedente en la que se ha manifestado el fenómeno mencionado, y precisamente se trata de un soneto de Góngora dirigido a don Cristóbal de Moura, con datación 1593 atendiendo al manuscrito Chacón. Obsérvese el carácter especular de las correspondencias sintácticas en los tercetos de dos poemas:

«Amor constante más allá de la muerte» (núm. 472)	«Árbol de cuyos ramos fortunados» A Don Cristóbal de Mora
Alma a quien todo un dios prisión ha sido, venas que humor a tanto fuego han dado medulas que han gloriosamente ardido, su cuerpo dejará, no su cuidado, serán ceniza, mas tendrá sentido, polvo serán, mas polvo enamorado. (vv. 9-14)	Gusano, de tus hojas me alimentes, pajarillo, sosténganme tus ramas, y ampáreme tu sombra peregrino: hilaré tu memoria entre las gentes, cantaré enmudeciendo ajenas famas y votaré a tu templo mi camino. (vv. 9-14)

El recurso que se ha puesto de manifiesto, empleado por Quevedo, demostraría en este caso que el poeta tal vez también haya bebido de los textos gongorinos, apreciándolos y haciéndolos suyos mediante su propia adaptación y personalización, que en los versos analizados se refleja en una inspiración de tipo más formal y sintáctico. A este respecto, dicho sea de paso, hay que destacar que la rivalidad entre los dos y el contraste de las tendencias a ellos ligadas sobre el que mucho se ha insistido a lo largo de los años no refleja fielmente el desarrollo de sus respectivas poéticas, por lo general juzgadas opuestas frente a los más reales puntos de contacto que presentan³⁴. En efecto, incluso Plata (2014: 399) define «legendaria» la rivalidad entre los dos y, analizando el canon literario propuesto por Quevedo en *La Perinola*, mantiene que lo que realmente le molestaba no eran los escritores más consagrados de su época, sino los «poetastros, esos mismos que despiertan la indignación de su admirado Juvenal» (2014: 400). En la obrilla mencionada, nunca menciona a Góngora ni se burla del gongorismo de Montalbán —más bien se fija en su imaginaria y palabrería— y, entre otras cosas, como especifica Plata (2014: 401), siempre ha mantenido gran respeto refiriéndose a él llamándolo incluso «don Luis de Góngora».

De todo lo comentado hasta aquí puede desprenderse que el empleo de las fuentes españolas no solo áureas sino también precedentes a los siglos en los que vivió Quevedo han sido de suma relevancia en la plasmación de ciertas imágenes en la lengua materna del poeta, en los más variados niveles. A partir del ámbito léxico y metafórico, por la presencia de las «cenizas» del amante, el «cuidado», la llama de la pasión que circula por las venas o el repertorio mitológico en este caso también ligado a la travesía del fuego amoroso por el Lete, hasta llegar al plano sintáctico, como en el caso de la probable repercusión gongorina.

Ahora bien, es de rigor destacar que, además del rol fundamental jugado por el repertorio poético castellano en la obra del ingenio, antes de pasar a analizar sus antecedentes italianos

³⁴ Efectivamente, Carreira (2014: 22) en su investigación sobre la presencia gongorina en la poesía de Quevedo ha afirmado que «la hipertrofiada guerra entre ambos poetas nos ha impedido percibir su verdadera relación».

podrían dedicarse algunas observaciones a ciertas influencias del patrimonio portugués, dado que en él se vislumbran unas probables fuentes de inspiración para el soneto en cuestión.

2.2. FUENTES PORTUGUESAS

Sobre la presencia lusitana en la producción sonetística de Quevedo se ha llevado a cabo escasa investigación por parte de la crítica hispana, un proceso que ha conllevado aún más dificultad debido a la existencia de un corpus en estado provisional de poemas apócrifos en el repertorio luso, especialmente por lo que concierne a «otro *príncipe* de la poesía peninsular» (Pérez-Abadín Barro, 2017: 109), a saber, Camões. Con respecto a la influencia de este último en la poesía amorosa del poeta, Lida de Malkiel (1939: 373-375) apunta a un soneto en concreto, a saber, «Si el fuego que me enciende, consumido»:

Si el fuego que me enciende, consumido
de algun mas suelto Aquario ser pudiese;
si el alto suspirar me convirtiase
en aire por el aire desparcido;
si un horrible rumor siendo sentido,
la alma a dejar el cuerpo redujese;
o por estos mis ojos al mar fuese
este mi cuerpo en llanto convertido;
nunca podria la fortuna airada,
con todos sus horrores, sus espantos,
derrocar la alma mia de su gloria.
Porque en vuestra beldad ya transformada,
ni del Estigio lago eternos llantos
os podrian quitar de mi memoria.

Según puede comprobarse, el texto en cuestión puede constituir una buena fuente de «Cerrar podrá mis ojos» debido a las referencias al alma que se desata del cuerpo («La alma a dejar el cuerpo redujese», v. 6) o incluso a la laguna Estigia y el proceso de pérdida de la memoria ligado a sus aguas. Un texto cuya filiación camoniana aparece aún más patente hasta el punto de que se ha definido una «paráfrasis, y aun a veces traducción literal» (Rosales, 1972: 100-102) es «El amor es fuego que arde sin verse», el cual se configuraría como fuente (Dámaso Alonso, 1944: 176) del soneto de Quevedo ligado a la definición del concepto de amor, o sea, «Es hielo abrasador, es fuego helado» (núm. 375). El parentesco queda especialmente claro —y convence incluso a Roig Miranda (2005: 174), quien lo define «imitado de Camões»— en versos como el segundo «es herida que duele y no se siente», común a los dos, de la manera en que resulta evidente la semejanza entre el segundo cuarteto camoniano y el quevediano:

«El amor es fuego que arde sin verse»	«Es hielo abrasador, es fuego helado» (núm. 375)
Es un no querer más que bien querer es solitario caminar entre nosotros; es nunca contentarse de contento; es cuidar que se gana en perderse (vv. 5-8)	Es un descuido que nos da cuidado, un cobarde, con nombre de valiente, un andar solitario entre la gente, un amar solamente ser amado, (vv. 5-8)

Pese a las muestras que se acaban de sugerir, hay que mencionar que según algunos estudios sobre la relación literaria entre España y Portugal no es posible hablar de «imitación directa» en la poesía quevediana con Camões como modelo y sería más adecuado referirse y abarcar los conceptos de tradiciones compartidas, atribución y transmisión (Pérez-Abadín Barro, 2017: 131). Efectivamente, en la definición de lo que tiene cabida dentro del patrimonio lusocastellano, tendrían que tomarse en consideración todos esos textos portugueses o castellanos que se han difundido por medio de manuscritos, cancioneros bilingües y probables atribuciones entre las dos culturas, sin contar las derivaciones de un original luso o español.

Si es cierto que las fuentes grecolatinas y castellanas cobran suma importancia en la conformación de la biblioteca del ingenio y, por ende, en la construcción de sus textos, también hay que analizar con pormenor el papel que los italianos han jugado en su formación literaria. En concreto, hay que recordar desde luego cómo poetas del calibre de Marino y Grotto fueron de indudable inspiración para la poesía amorosa de Quevedo, sobre todo porque, como es sabido, este viajó por Italia personalmente y entró en contacto directo con su cultura³⁵. Si bien es verdad que queda fuera de toda duda la presencia del mismo Petrarca en la obra del ingenio, destaca tanto la personalización de ciertos motivos y formas como el más probable e intenso influjo de la tradición petrarquista más tardía, frente a la única resonancia del poeta del *Canzoniere*.

2.3. FUENTES ITALIANAS

Por lo que se refiere a la poesía amorosa renacentista, debido a la relevancia de la imitación y la reducción de los temas ligados a la expresión de los sentimientos, así como a la extensión y madurez alcanzadas por Petrarca, es posible llegar a la conclusión expuesta por Blanco Aguinaga

³⁵ El poeta permaneció en Italia en calidad de confidente y secretario político al servicio del Duque de Osuna (en Sicilia, 1613-1616 y en Nápoles, 1616-1618).

(1978: 302), a saber, «es raro encontrar una imagen o un *concelto* que no tenga claros antecedentes» petrarquistas. En otras palabras, todo lector se halla ante la incapacidad de leer un poema amoroso del periodo aurisecular como si en él se expresara por primera vez una pasión o una idea en su forma más perfecta sin tener en la mente la historia literaria precedente. Más aún, es de resaltar que la «competencia literaria» (Rico, 1990: 277) de los poetas que vivían en la época de Quevedo contribuía a sugerir el mismo asunto del soneto y debido a ello, el escritor disponía de más ocasiones para componer textos a partir de otras fuentes de inspiración. Sirva de ejemplo un fragmento del *Canzoniere* petrarquista (CXLV), en el que se llega a la conclusión de que ningún acontecimiento puede conseguir que el yo poético renuncie a su amor:

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso
libero spirito, od a' suoi membri affisso
sarò qual fui, vivrò com'io son visso
(vv. 9-11)

Con estas reflexiones de entrada, aparecerán evidentes numerosos datos ligados al soneto amoroso de Quevedo y la sección de *El Parnaso español* al que pertenece. Efectivamente, ante todo hay que reconocer que la estructura misma del poemario del que procede «Cerrar podrá mis ojos», *Canta sola a Lisi*, refleja una probable inspiración del creador del *Canzoniere* y una voluntad de acercarse a su disposición, pero hay que poner de manifiesto ciertas diferencias sustanciales ligadas a una concepción más flexible de la obra. Del estudio de Fernández Mosquera (1999: 16) emerge efectivamente el hecho de que sí se trata de una recreación parecida, pero no de una copia «fiel». Este aspecto es de evidenciar puesto que se ha apuntado frecuentemente en este trabajo a las interpretaciones quevedianas de obras anteriores, y tal vez este sea un caso que bien ejemplifica su posible voluntad de superación del género, pese a que el mismo Fernández Mosquera (2006) se refiera al caso de *imitatio* que simboliza *Canta sola a Lisi* y el homenaje a Petrarca que representa a juzgar por la presentación que el mismo editor González de Salas hace. En efecto, puede leerse su confesión en los preliminares a la sección segunda de Erato:

Confieso, pues, ahora que advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene, vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del de Petrarca. El ocioso que con particularidad fuese confiriendo los sonetos aquí contenidos con los que en las rimas se leen del poeta toscano, grande paridad hallaría sin duda que quiso don Francisco imitar en esta expresión de sus afectos. Señalando fue el curso de algunos años en sonetos diferentes hasta que llegó al veinte y dos

frisando con el que seguía en tan pequeña disonancia. Después muere la causa de su dolor y amante se queda, prometiendo inmutable duración del carácter amoroso en su alma por toda su inmortalidad. Mucho parentesco, en fin, habemos de dar en estas dos tan parecidas afecciones como en la significación le tienen los conceptos con que ambos las manifestaron en sus poesías (407-408).

Con todo, un aspecto que hay que tener en cuenta a la hora de abordar el tema de las dos secciones de la musa cuarta y la trascendencia de Petrarca en la obra del ingenio es que las declaraciones del erudito arriba expuestas, según Alonso Veloso (2013: 1236), junto con la ausencia de un estudio preliminar a la primera parte de la sección amorosa, ha condicionado algo la percepción de este género. Para ilustrar mejor lo dicho, parece que esta decisión de González de Salas haya llevado a exacerbar en gran medida la influencia del escritor aretino y de su *Canzoniere* ligado al amor exclusivo por Laura en Quevedo, hasta el punto de que también en el poeta posterior la interpretación de la lírica amorosa se ha reducido únicamente a la historia ligada a Lisi. En efecto, según Alonso Veloso (2013: 1235) sería más correcto hablar, refiriéndose a la totalidad de la musa para tener una visión de conjunto, de un cancionero «a la manera petrarquista» y elude voluntariamente la típica forma de «cancionero petrarquista» porque esta no tomaría en consideración el quizá aún más significativo influjo que tuvieron las *Rime* de la tradición italiana más tardía (de los siglos XVI y XVII), sobre todo las de Tasso, Boyardo, Marino y Grotto.

Sea como fuere, en un apartado dedicado a las fuentes de Quevedo resulta de todas formas interesante analizar los elementos de contacto que existen con otras personalidades que dominaron el panorama literario de Italia en los siglos antecedentes al ingenio, entre los que claramente es imprescindible abarcar la figura de Petrarca. Si por un lado la presencia de los sonetos-aniversario («Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» núm. 461, para el sexto año (v. 9); «Amor de una sola vista nace, vive, crece y se perpetúa», núm. 471, para los diez años y «Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi veinte y dos años», núm. 491, para los veintidós, v. 5) y el espacio ocupado por la dama se configuran como dos características de inequívoca ascendencia petrarquista, por otro lado, hay que destacar que el cancionero carece de ciertos elementos sustanciales típicos de la obra del poeta aretino. En concreto, apenas aparecen poemas *in morte* y, en general, la organización entera de *Canta sola a Lisi*, así como su lugar en la sección separada de la primera parte de Erato, debido al papel editorial crucial de González de Salas, hacen dudar sobre la voluntad de Quevedo de concebirlo a la manera de Petrarca. Y si por un lado los nombres de Lisi, Lisis, o Lísida evocan desde luego el nombre de Laura, por el otro, pese a que el editor solo

haya hablado de una «pequeña disonancia» (Arellano, 2020: 339), el amor quevediano no dura veintiún años como en el caso del *Canzoniere*, sino veintidós, lo que apunta quizá a un intento de superación.

De cualquier modo, hay que poner de manifiesto la casi indudable filiación petrarquista tanto del motivo de la perduración del amor más allá de la muerte como la recreación del esquema sintáctico «può...portar...ma...» que aparece por ejemplo en los fragmenta XIV y CLXXX del *Canzoniere*, cuyo «diseño rico de elegancia» (Rico, 1990: 278) destaca de forma particular:

Po, ben puo' tu portartene la scorza
di me con tue possenti et rapide onde,
ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde
non cura né di tua né d'altrui forza.
(vv. 1-4)

Más aún, en el madrigal «Occhi miei lassi» (XIV) no solo se reitera la construcción en cuestión, sino que también se incluyen ciertos motivos rastreables posteriormente en Quevedo, como el acto de «cerrar» llevado a cabo por la muerte:

Morte pò chiuder sola a' miei pensieri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute;
ma puossi a voi celar la vostra luce
per meno obgetto, perché meno interi
siete formati, et di minor virtute.
(vv. 5-10)

Por todo ello, puede llegarse a la conclusión de que esos «podrá» de «Amor constante» («Cerrar podrá mis ojos [...] / y podrá desatar esta alma mía [...]», vv. 1-3), así como el verbo «llevar» y la adversativa «mas no [...]» podrían considerarse un ejemplo de hetero-reescritura del esquema «può...portar...ma...»³⁶. Hay que matizar de todas formas esta fuente, dado que, en el caso del poema de Quevedo, se recurre al futuro de probabilidad, quizá con una posible voluntad de enriquecimiento de significado, de diferenciación con respecto a sus antecedentes y de superación de sus modelos, acercando su texto a los sonetos de hipótesis³⁷. En lo que atañe, en cambio, a las traducciones españolas realizadas en el Quinientos de los textos del poeta aretino, es

³⁶ Sobre el «modelo fundacional» de Petrarca, véase Ponce Cárdenas (2012).

³⁷ Véase Lombó Mulliert (2007) para los sonetos de hipótesis.

preciso traer a colación dos textos castellanos del siglo XVI, en los que resalta una construcción sintáctica que guarda notable semejanza con la composición objeto de esta tesis. En particular, el prominente hipérbaton que encabeza el soneto, «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día», también parece un ejemplo de reescritura de las traducciones castellanas de Petrarca, en concreto las de Enrique Garcés, según afirma Rico (1990: 278) con respecto a los versos de su canción II: «Cerrar puede la muerte el pensamiento / la senda de amor pura [...]» (vv. 5-6). Del mismo modo, incluso una transmisión manuscrita del mismo escritor presenta unas analogías con el soneto de Quevedo: «Podrá la muerte sola al pensamiento / cerrar la puerta por donde él camina [...]», aunque en los dos casos la inspiración que podría haber tomado el poeta sería más bien de tipo sintáctico y formal.

Dejando de lado este nivel y profundizando en el contenido semántico del poema quevediano, parece ser el soneto CCXCII, «Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente» el que dialoga mayormente con «Cerrar podrá mis ojos», en virtud de ciertas imágenes que figuran en el texto y pueden ligarse también al soneto que toca al presente estudio, a partir de los cuartetos:

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
e le braccia e le mani e i piedi e 'l viso,
che m'avean sì da me stesso diviso
e fatto singular da l'altra gente;
le cresse chiome d'òr puro lucente,
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso,
poca polvere son che nulla sente.
(vv. 1-8)

Destaca una vez más la reelaboración personal y en este caso también antitética de Quevedo con respecto a los versos de Petrarca, pues la «poca polvere son che nulla sente» de Petrarca, esto es, sin capacidad de sentir, se convierte en «polvo enamorado». Y por supuesto, otro rasgo presente en el soneto que hay que mencionar por lo que atañe a las reminiscencias del poeta aretino es la «explayada antítesis» (Gargano, 2002: 121) del *Canzoniere* entre las isotopías de «fuego» y «agua» que se vislumbran en versos cómo «nadar sabe mi llama el agua fría» o incluso en otros textos («su llama fiel con la ceniza fría», «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas», núm. 460, v. 7). Los contrastes entre la llama amorosa y el hielo, el nacimiento de la primera a partir de este último y su capacidad de seguir abrasando en él pueden rastrearse en poemas petrarquistas cómo «D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incede e strugge». En palabras de Jauralde Pou (1997: 113), el entramado metafórico entero subyacente al verso «nadar sabe mi llama el agua fría» (v. 7) de «Cerrar podrá mis ojos» deriva del

conocido *topos* del amor en calidad de guerra de contrarios, que desde luego no solo se halla expresado en el soneto con el que se liga este trabajo, sino que también aparece en cuantiosos lugares de la obra del ingenio³⁸.

Avanzando en el análisis de los ejemplos de hetero-reescritura del poeta, es imprescindible traer a colación incluso a Marino, dado que la estancia en Italia de Quevedo le dio la posibilidad, entre otras cosas, de vivir en un «ambiente culto y esencialmente marinista» (Juárez, 1989: 286) en las cortes de Palermo y Nápoles. Al abordar esta figura, con todo, es necesario aclarar algunas cuestiones ligadas a sus textos y sus respectivas fechas de publicación: en particular, su obra se publicó en dos partes en 1602 bajo la denominación de *Rime*. Sin embargo, en 1614 las mismas se reeditaron y se juntaron con una tercera sección que hizo que se introdujera un nuevo rótulo para los tres grupos de composiciones, a saber, *La lira*, aunque una cuestión bibliográfica resulta pendiente porque algunos críticos subrayan que hubo una edición más entre las dos mencionadas, publicada en 1608 y compuesta por «las dos primeras partes y algunos añadidos y arreglos [...] 1608 ha sido el *terminus a quo* fijado para el conocimiento de esos poemas por Quevedo» (Juárez, 1989: 286)³⁹.

Concretizando más el ámbito de influencias marinianas en la obra amorosa del poeta, es de rigor señalar que sonetos como «I arsi e ardo, e la celeste e pura» (*La lira*, I, 3) han contribuido a enriquecer el crisol de precedentes italianos en el ámbito de la poesía amorosa del ingenio. En efecto, en el mencionado soneto se observa el empleo de algunos motivos paradigmáticos del poema quevediano, como la incapacidad de apagar el fuego amoroso y la referencia a la incineración de los huesos o la alusión de la otra orilla del río del olvido:

Fortuna non potrà, tempo, né loco
spegner favilla del mio 'ncendio; e pria
vedrà quest'ossa incenerir, che 'l foco.
Anzi di là dal fiume, ove s'oblia
ogni cosa mortal, mi parrà poco
viva e chiara portar la fiamma mia.
(vv. 9-14)

Otra obra mariniana a mencionar como modelo al que seguramente haya mirado Quevedo es con toda probabilidad el *Adone* (Paris, Oliviero di Varano, 1623, con otras ediciones

³⁸ Véase, como mínimo, los poemas de definición del amor, a saber, «Osar, temer, amar y aborrecerse», núm. 367; «Tras arder siempre, nunca consumirse», núm. 371, o el basado netamente en esquemas de oposiciones «Es hielo abrasador, es fuego helado», núm. 375.

³⁹ Sobre las relaciones entre Marino y España véase también Rozas (1978).

italianas) y algunos versos en concreto: «dopo l'cener gelato e 'l rogo spento / serbi ancor la tua fiamma accesa e viva» (XIX, vv. 413-414), en los que Marino apunta a la permanencia de la llama del amor tras el hielo que constituye la ceniza. Hay que añadir que, aunque en los versos de Marino aparece el verbo «potrà» (v. 1), este no adopta el sentido de probabilidad que caracteriza el «podrá» del primer verso de «Amor constante», porque del texto italiano se desprende mayor seguridad en la negación de la acción. Asimismo, incluso los seguidores de su poesía han recreado el motivo del fuego amoroso que sigue ardiendo tras la muerte, como es el caso de Pier Francesco Paoli: «Il cener de l'incendio ond'arse il core, / perché almen la memoria eterna reste, / reliquie iserabili e funeste / ne l'urna del mio sen riserba Amore», según puede leerse en Ferrero (1954: 722).

Del imanera análoga a Marino y los marinistas, otra personalidad insoslayable a la hora de examinar las fuentes italianas del poeta es sin lugar a dudas uno de los escritores predilectos de Quevedo, que también incluyó en sus poemas el motivo de la eternidad del amor, a saber, Luigi Groto. Basten, como muestra, según apuntan Alonso Veloso y Rey (2011: 296) el madrigal titulado «Alterezza della sua Donna», «Donna se in troppo fasto hoggi ti leui» y «L'amor mio sarà eterno [...] Che come io t'amai viuio, io t'ami morto» (*Rime*, 2, fol. 65, vv.5 y 11). Más allá del mencionado tema ligado al amor constante, otra influencia de Groto digna de mención en la obra quevediana es el madrigal «Retrato de Lisi en mármol» (núm. 507), cuyas dos versiones —la «pictórica» y la «escultórica»— por cierto, podrían ejemplificar otro caso de auto-reescritura en la producción poética del ingenio⁴⁰. Según ha puesto de manifiesto Sáez (2018a: 139), la segunda redacción del texto que se ha traído a colación tiene su fundamento intertextual en el madrigal grotesco del poeta italiano «Cignata di crudeltà alla sua donna», (*Rime, parte prima*, núm. 101) (Fucilla 1960: 205-206). Dicho parentesco entre Groto y Quevedo podría mostrar, entre otras cosas, la difusión de la poesía del primero en Italia, quizá atestiguada personalmente por el segundo durante sus viajes a Sicilia y Nápoles, así como la «simpatía» del escritor por los poetas antipetrarquistas (Cacho Casal, 2003). Por ello concluye Sáez (2018a: 139) que el lazo intertextual se sustenta en cuestiones de «afinidad de *esprit* y contexto».

Más aún, entre las probables fuentes italianas que inspiraron a Quevedo también aparece necesario incluir a Tasso (1583), y concretamente algunos versos de la *Aminta* (1583, I, II), en la que el locutor poético desea su propia muerte mencionando tanto el cuerpo desangrado como los tristes huesos, dos elementos claves en el soneto que ocupa a este estudio:

⁴⁰ La primera versión («Un famoso pintor, Lisarda esquiva») se ha dado a conocer con el manuscrito BNE, signatura: Mss/3796, mientras que la segunda («Un famoso escultor, Lisis esquiva») aparece en el ciclo dedicado a Lisi de *El Parnaso español*.

Ch'io sono homai si prossimo à la morte,
 Ch'è ben ragion, ch'io lasci, chi ridica
 La cagion del morire, e che l'incida
 Ne la scorza d'un faggio, presso il luogo,
 Dove sarà sepolto il corpo essangue;
 Sì, che talhor, passandovi quell'empia,
 Si goda di calcar l'ossa infelici
 Co 'l piè superbo, e trà se dica, È questo
 Pur mio trionfo, e goda di vedere, [...]
 (vv. 46-54)

No solo Tasso, sino también Ariosto se valió de la imagen de los huesos, esta vez asociados con el locus de la *Eneida*, (VI, vv. 54-55), ya mencionado en 2.1, a la hora de incluir en su *Orlando furioso* (XI, v. 6) la expresión «E per l'ossa un timor freddo gli scorre», según recuerda Schwartz (2003: 379-380).

A modo de recapitulación breve, entre las principales fuentes italianas en la poesía amorosa de Quevedo resulta imprescindible ir más allá de Petrarca y su *Canzoniere*, puesto que se ha comprobado que incluso la tradición llevada a cabo por los postpetrarquistas juega un papel crucial en su obra. Efectivamente huelga tener en cuenta la influencia que ejercieron personalidades como las de Marino, Groto y Tasso, cuyos poemas asimiló «en rasgos léxicos, temáticos y estilísticos» (Alonso Veloso, 2013: 3), mediante un manejo ingenioso en ocasiones y más superficial en otras. Según se ha puesto de manifiesto en este párrafo, también en el caso de la recreación quevediana de obras italianas se asiste a un intento de superación y anhelo de innovación, como en el primer caso comentado acerca del cancionero de Petrarca y las discrepancias existentes con *Canta sola a Lisi*, así como ciertas expresiones que aparecen antitéticas con respecto a las de su antecedente italiano⁴¹. Aun así, ciertos empleos de versos italianos por parte del poeta parecen ser más relacionados con niveles formales y en algunos casos lo que toma del repertorio resulta asociado con el tipo de construcción de una frase, por lo que puede concluirse que se hallan variados tipos de práctica hetero-reescritural. Acerca de los motivos reutilizados por Quevedo sin duda se rastrea la oposición de elementos contrarios, a saber, la llama y el agua, además de la capacidad del fuego para seguir ardiendo aún después de la muerte y su circulación por el interior del cuerpo, aunque antes de llegar a las médulas se quede todavía en los huesos en la poesía italiana.

⁴¹ Véase Bloom (1997).

Con el repaso que se ha llevado a cabo hasta aquí, bien pueden entenderse las razones por las cuales Smith (1987: 174) afirma que una de las empresas más complicadas de la literatura española ha sido justamente la de encontrar las fuentes individuales de «Cerrar podrá mis ojos», dado que todo lector se enfrenta a «una recopilación de motivos tomados de poetas de épocas y lenguas diversas». Aun así, los procesos de *imitatio*, intertextualidad y reescritura que pueden detectarse en la obra de Quevedo, como se ha adelantado, no solo se refieren a textos ajenos, sino que lo más característico resulta precisamente la corrección y reutilización de sus propias composiciones, a partir de unos presupuestos estilísticos o ideológicos que se actualizan de una forma u otra atendiendo al contexto y a la obra (Fernández Mosquera, 2005: 21). En el capítulo siguiente se analizarán por tanto los casos de la que Martínez Fernández (2001: 69-71) denomina «intratextualidad», esto es, el fenómeno según el cual Quevedo parece volver sobre sus propios pasos en sus poemas, reescribiéndose a sí mismo.

3.

«BÚSQUEDAS DE UNA EXPRESIÓN, ACIERTOS PARCIALES»:

QUEVEDO FRENTE A QUEVEDO EN LA AUTO-REESCRITURA

Si en los capítulos anteriores se ha venido subrayando la gran relevancia de la faceta libresca del poeta en lo que atañe a la obra ajena, de entrada, resulta imprescindible poner de manifiesto que, además del emblemático diálogo con los muertos, la propia conversación de Quevedo consigo mismo aparece fundamental a la hora de examinar su poesía y los elementos que la caracterizan. En consonancia con esta idea, el concepto de auto-reescritura bien puede condensarse en la expresión empleada por Roig Miranda (1989: 237), según la cual el ingenio es ante todo «source de lui-même», especialmente por lo que se refiere a sus sonetos amorosos. Pese a ello, el proceso de «retour d'une image» y otros ingredientes incluso puede observarse en distintos géneros a lo largo de las musas de *El Parnaso*, aunque desde luego no todas las imágenes son propias del poeta, sino que proceden de fuentes externas.

En el presente capítulo se observará cómo incluso la manipulación del material perteneciente a su mismo repertorio se lleva a cabo con un proceso de *ars combinatoria*, en el que se diseminan a lo largo de numerosos poemas las imágenes con las cuales Quevedo va plasmando el soneto objeto de la presente tesis. Con todo, huelga destacar que, para que el itinerario tenga sentido, desde luego los textos que se presentan como fuentes derivadas de la propia obra han de situarse en una época anterior al periodo en el que supuestamente se compuso «Cerrar podrá mis ojos», una determinación de suma dificultad teniendo en cuenta que hay muy poca certeza acerca de la datación de las composiciones del poeta. En concreto, a nivel cronológico, el soneto «Amor constante» tendría que disponerse en un lugar final de la obra, al representar, como se ha expuesto hasta aquí, un texto en el que confluye material ya empleado y ensayado en otros poemas. Por ello, se levantará a continuación el problema que ha surgido en la crítica e historia literaria en lo que toca a las fechas de la producción de Quevedo, para luego repasar con más detalle los versos que con toda probabilidad hayan servido, entre otras cosas, de base para la escritura de «Amor constante», comenzando por el ámbito amoroso por el parentesco con el soneto central y concluyendo con una mirada a los demás géneros cultivados por el poeta.

3.1. «TAN ÁRIDO TRABAJO»: LA DATACIÓN DE LOS SONETOS QUEVEDIANOS

El cuidado sugerido por Menéndez y Pelayo (1897-1907) sobre la labor de fechar los sonetos de Quevedo, esto es, la expresión incluida en el título de este apartado, resume de forma muy acertada lo complicado de la tarea en cuestión, dado que todas las propuestas que se hagan siempre se quedan en forma de conjetura. El tema que se plantea se configura como una de las labores más arduas en lo tocante a la obra poética del ingenio, pues todavía hoy numerosos críticos se devanan los sesos con el objetivo de llegar a una conclusión fiable de seguimiento unánime. A este propósito, Dámaso Alonso (1950: 502) ha reconocido la gravedad literaria de tal carencia: «una de las mayores dificultades que el estudio del estilo en la poesía de Quevedo nos plantea es la inexistencia (salvo para pocas composiciones) de una cronología que sea de fiar» y la misma cuestión la ha levantado Crosby (1967: 95): «entre todos los estudios críticos no se encuentra ninguno que aclare el desarrollo progresivo del genio creador de Quevedo. [...] Nos falta la ordenación cronológica de su poesía».

Entre los métodos que se han adoptado con el objetivo de establecer unas fechas de redacción para la poesía quevediana se halla el del encuentro de concordancias temáticas, estilísticas y compositivas entre la poesía y la prosa, un procedimiento que refleja la única solución para Roig Miranda (1989: 237), según la cual los estudios sobre la datación de los textos del poeta son tan escasos y los datos que nos han llegado aparecen tan exiguos «qu'il est peut-etre légitime de tener une datation par la répétition de formules». Con todo, esta práctica no convence a Tobar Quintanar (1997: 204) según la cual proponer una ubicación temporal a partir de los elementos mencionados resultaría «sumamente arriesgado» y llevaría fácilmente al error, dado que la reiteración de un mismo motivo o tema en la obra de Quevedo puede ocurrir en cualquier etapa de su compleja trayectoria literaria⁴². Por otra parte, en cambio, la afinidad cronológica entre textos basados en eventos históricos cuya fecha es conocida, a saber, el caso de los poemas circunstanciales, ya representa una razón algo más segura para declarar la proximidad temporal entre ciertas composiciones⁴³. Además, dos aspectos que hay que tener en cuenta con respecto a la datación de los textos del poeta se relacionan con el hecho de que por un lado los poemas no

⁴² Por ejemplo, Sierra de Cózar (1992: 432) establece una relación cercana de tiempo entre poemas sin datación y textos en prosa fechados por la existencia de una misma fraseología en los contenidos en cuestión, y propone la posterioridad del verso por su carácter más breve y aquilatado, pese al reconocimiento declarado de que el «doble postulado de la proximidad temporal de los pasajes paralelos y de la anterioridad de la prosa sobre la poesía resulta con frecuencia desmentido por los hechos».

⁴³ A este propósito, efectivamente, Roig Miranda (1989: 360) considera la mayor fiabilidad de las fechas cuando se trata de poemas escritos en calidad de «éloges funebres ou les sonnets écrits a l'occasion d'une tete ou d'un événement précis».

fechados son más de quinientos, y que, por el otro, según mantiene Tobar Quintanar (1997: 204), Quevedo eligió «casi con toda seguridad» editar su corpus en musas y no siguiendo un criterio cronológico.

En lo tocante al primer punto, hay que especificar que la datación de los textos quevedianos aparece como un asunto primordial, dado que solamente a partir de una cronología puede demostrarse con orden una evolución estilística en su obra, aunque en todo caso, cada propuesta se queda en un nivel hipotético, desde luego. Por otra parte, la plausible voluntad de Quevedo de distribuir sus textos en las nueve secciones de *El Parnaso* y *Las tres musas últimas* puede fundamentarse en las declaraciones de González de Salas en los preliminares a la edición de 1648:

Concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quienes las nueve Musas diesen sus nombres, apropiándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una. [...] Admití yo, pues, el dictamen de don Francisco, si bien con mucha mudanza, así en las profesiones que se aplicasen a las Musas, en que los antiguos propios estuvieron muy varios, como en la distribución de las obras que en aquellos rasgos primeros y informes él delineaba (12)⁴⁴.

En esta afirmación se apoya el consenso crítico, así como en la cita de «las musas» que incluye Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632) a la hora de abordar la producción literaria de Quevedo, según indican Rey (1999: 17) y Vélez-Sainz (2007: 147), quien concluye que el poeta ha transcurrido los últimos doce años de su vida reflexionando sobre la organización de su obra poética⁴⁵. Por todo ello, no tendría que dudarse sobre el nivel macrotextual de los poemas, a saber, su existencia en calidad de corpus pensado por el ingenio, sino que lo que hay que considerar cuidadosamente serían otras cuestiones editoriales como, retomando a Tobar Quintanar (2013: 335), «el orden y la temática de las musas, la selección y la ubicación de las poesías en cada una de ellas, la repetición de poemas o la autoría de epígrafes y notas sobre fuentes».

Sea como fuere, las investigaciones más densas en este ámbito se deben sobre todo a Blecua (1963) y a Crosby (1967), que se han valido de los medios más elementales representados por la historia (las circunstancias externas) y la bibliografía (la primera aparición del texto, si

⁴⁴ Arellano (2020: 12) interpreta las palabras del editor afirmando que a cada musa se asocia «la clase de poesía que le correspondía según las atribuciones habituales».

⁴⁵ Sobre la fecha del *Para todos*, la licencia de la edición de 1633 se remonta al 5 de agosto de 1632, aunque se trate de un ejemplar raro, según puede leerse en Plata (2004: 218).

manuscrita o impresa), por lo que la tarea acaba de empezar y «debe continuarse a base de estudios estéticos de análisis comparativo, practicados sobre toda la obra poética de Quevedo» (1967: 97)⁴⁶. Los poemas fechados por Crosby fueron en total 118, aunque prácticamente para la mitad de ellos ya había establecido una datación Blecua —quien situó 128 textos en el tiempo—, mantenida por completo en las propuestas del primero. Otras hipótesis han sido las de Woodhouse, (1976) y Moore (1977), así como las precedentes fechas consideradas arbitrarias de Astrana Marín (1952), las de Fernández-Guerra y de Menéndez y Pelayo (1897-1907)⁴⁷. A todos estos estudios han de añadirse, inevitablemente, no solo las propuestas de Roig Miranda (1989), sino también el trabajo de gran espesor que ha llevado a cabo esta última con su confrontación de cada fecha conjeturada por los críticos arriba mencionados, lo que ha permitido llegar a la conclusión de que, a día de hoy, los sonetos de datación fiable se remontan a 164, a saber, apenas un tercio de la totalidad de este tipo de textos (502)⁴⁸.

En todo caso, será útil trazar el recorrido de las etapas que Roig Miranda (1989) —cuyas propuestas se seguirán en el presente trabajo con el propósito de situar los poemas en el tiempo— ha reconocido como periodos fundamentales de la existencia del poeta que puedan haber incidido en su escritura. Comenzando por la primera fase (1580-1613), esta abarca la época en la que Quevedo tiene 33 años y pasa a la mediana edad, con una toma de conciencia y un cambio de vida cuya dedicación del *Heráclito Cristiano* a su tía doña Margarita de Espinosa representaría un testimonio. El segundo periodo (1614-1624) es una etapa marcada por la muerte del duque de Osuna, con la conclusión de la implicación directa del poeta en asuntos políticos y las primeras persecuciones administrativas y judiciales. La tercera época (1625-1639) ve a Quevedo, en plena madurez, viviendo su vida entre Madrid y la Torre de Juan Abad, una etapa de gran actividad literaria, en todos los géneros, donde se escriben las obras de mayor peso y se compromete con su pluma, especialmente para defender el mecenazgo único de la orden de Santiago o para dar su opinión sobre la situación en Italia y el estado de la economía española. También tiene lugar en esta época el destierro de la Corte en diversas ocasiones y la denuncia ante la Inquisición como impío hasta el último encarcelamiento, el 7 de diciembre de 1639, en San Marcos de León. El cuarto periodo, finalmente, incluye los últimos años de la vida de

⁴⁶ A las propuestas de datación mencionadas hay que añadir los trabajos de Vaíllo (1990) y Cacho Casal (2004).

⁴⁷ Con respecto a la forma en la que la crítica ha juzgado las fechas propuestas por Astrana Marín (1952), recuérdense las palabras del mismo Crosby (1967: 96): «Finalmente, Luis Astrana Marín lo echó todo por tierra en 1932, al llenar una nueva edición con abundantes fechas, las más arbitrarias y casi todas carentes de documentación, con lo que el lector quedó a buenas noches entre una masa de datos imposibles de comprobar».

⁴⁸ Precisamente del trabajo de Roig Miranda («Tableau récapitulatif des sonnets datés jusqu'ici», 1989: 349-359) proceden las propuestas que se han incluido en este trabajo.

Quevedo y por tanto los sonetos finales, algunos escritos en San Marcos seguramente y otros tras su salida de la cárcel en junio de 1643, hasta muerte el 8 de septiembre de 1645.

Después de este repaso temporal quevediano ya puede situarse mejor el soneto que ocupa al presente trabajo, declarando que este forma parte de la restante parte de poemas sin datación y sin suposiciones por parte de los estudiosos que se han ocupado de establecer una cronología de la obra en verso del poeta, con la excepción de las teorías «fantaisistes» (Roig Miranda, 1989: 347) de Astrana Marín, que lo han situado en la época 1609-1630 y la propuesta de Roig Miranda (1989), la cual lo relaciona precisamente con el lapso de tiempo que se extiende desde 1640 hasta 1645. Este segundo caso concuerda con la hipótesis de este trabajo, dado que si se acepta la idea de que «Cerrar podrá mis ojos» ocupa ese lugar de «joya final» contenedora de todo un mundo ya ejercitado y perfeccionado a lo largo de los años, esta tendría que pertenecer a la última etapa estilística y de mayor madurez. Pues bien, dejando claro que la datación ha de considerarse de todas formas indicativa, sobre el soneto comentando puede añadirse la siguiente puntualización: «ceux qui semblent les plus tardifs sont aussi les plus connus et qui ont les faveurs des anthologies» (Roig Miranda, 1989: 452-453). Esta última afirmación puede asociarse tanto con los textos de la primera sección de Erato como con la segunda, puesto que la estudiosa declara en los dos casos que los sonetos que suelen considerarse más hermosos u originales en general pertenecen, por su estilo, al último periodo de la vida del poeta. Y reflexionando algo más sobre las implicaciones de proponer fechas para los poemas amorosos de Quevedo, otra pregunta que podría surgir acerca de este proceso se liga al eventual valor biográfico que pueda tener el hecho de relacionar un conjunto de textos con una parte de la vida del ingenio. Más puntualmente, en el caso de *Canta sola a Lisi*, podrían emerger dudas en cuanto a su contenido y forma, a saber, si se trata de la descripción de una pasión por una dama real o de un ejercicio estilístico-literario⁴⁹.

Pues bien, con probabilidad pueda llegarse a la conclusión de que el orden de los poemas en *El Parnaso español* parece reflejar más una agrupación temática que temporal, y que por tanto su ubicación no puede proporcionar la cronología de un gran amor de Quevedo. Además, precisamente por el escaso conocimiento que se tiene de la progresión temporal de la obra del ingenio, no suelen vincularse su poesía y su biografía, entre otras cosas porque, según recuerda Plata (2013: 372): «en sus versos no asoman detalles de su vida personal, al contrario de lo que ocurre con otros poetas».

⁴⁹ La misma cuestión plantea Dámaso Alonso (1952: 514), cuando se pregunta: «Que la pasión por Lisi fue platónica no cabe dudarlo, pero aun en lo espiritual puede haber muchas gradaciones: ¿era una verdadera pasión de amor? ¿Era un culto en el que al sentimiento amistoso se sobreponía un imaginado y no real apasionamiento? ¿Era una muestra de galante vasallaje a una gran dama, a la que la respetuosa pasión que los versos expresaban nunca podía ofender, si siempre halagar? [...]».

Con estas premisas ya es posible empezar a analizar con más detenimiento los poemas que forman parte de ese conjunto de «auto-fuentes» quevedianas en las cuales parecen hallarse ciertas formas e imágenes, o sea, esos «acercamientos o aproximaciones al poema definitivo», como los define Blanco Aguinaga (1978: 312), que demuestran que el soneto no existe en aislamiento absoluto. Todos los poemas que conforman el corpus considerado contienen algún acierto expresivo que se manifiesta en una metáfora, un verso, una estructura sintáctica o un significado semántico que luego irán acabando en ese extremo absoluto de sentido del soneto «Amor constante». En este orden de cosas, por el parentesco existente entre el soneto en cuestión y el ámbito amoroso, primeramente, se van a tomar en consideración los textos de las dos secciones de Erato en los que es posible hallar esos juegos de ingenio que ha realizado Quevedo antes de llegar al soneto que aparece «precipitado de la serie toda» (Blanco Aguinaga, 1978: 312), para luego dar una ojeada a la presencia de las mismas ideas en otras secciones de su poesía.

3.2 EL CAMINO HACIA LA PERFECCIÓN: APROXIMACIONES EN LA MUSA ERATO

Reflexionando ya sobre el proceso de la auto-reescritura del poeta con más detalle, hay que detenerse en las razones por las cuales Quevedo adopta la mencionada operación elocutiva en su obra y en los efectos que dicha forma de componer versos conlleva. Viene al caso a este propósito otra consideración muy pertinente de Fernández Mosquera (2005: 29):

cuando el escritor reutiliza o reescribe materiales ya empleados en lugares diferentes lo hace porque o bien puede encajarlos sin mayores cambios en el nuevo texto o porque son susceptibles de aportar una modificación llamativa sobre la base de un mismo subtexto o texto anterior. Ello tiene una curiosa repercusión ideológica que puede ser entendida, en los casos más extremos, como una contradicción quevediana. Una contradicción expuesta al presentar elementos diferentes con los mismos medios textuales.

Efectivamente, a la hora de insertar un elemento ya utilizado perteneciente a otro texto de la propia obra del autor en otro poema, este puede adquirir un significado ulterior y matizarse de forma distinta, atendiendo a la estructura de la nueva composición y al material con el que incrusta, aunque por supuesto hay casos en los que no parece llevarse a cabo una alteración vistosa. Dicho lo anterior, conviene recordar que, en su producción poética, Quevedo tiene que

respetar por un lado una tradición poética muy trillada y por el otro se halla ante la necesidad, a la que se ha aludido varias veces, de innovación como muestra de su ingenio, aprovechando las enormes posibilidades expresivas que le ofrecen su agudeza y conceptismo. Concretamente, profundizando más en la auto-reescritura que ha llevado a la redacción última de «Amor constante», es posible observar desde una perspectiva más general que a nivel temático, uno de los focos alrededor del cual gira el texto es esa afortunada y universal unión entre los ámbitos de amor y muerte.

Por ende, dentro del universo amoroso de Quevedo es posible establecer una constelación de referencias y similitudes no solo de huella ajena, como se ha insistido en múltiples ocasiones en el presente trabajo, sino también y sobre todo una densa trama intratextual que simboliza una preocupación constante y retórica del poeta por ciertos conceptos. A este propósito, bien compendian las reflexiones de Arellano (2012: 68) la esencia de la obra del ingenio por lo que se refiere a este género:

Quevedo no escribe poemas de amor sobre un modelo determinado, sino que explora las diversas vías que se le ofrecen, ejercitándose en todos los códigos expresivos a su disposición. Su poesía amorosa continúa la misma técnica dominante en el resto: la del conceptismo agudo basado en reescrituras múltiples de modelos poéticos, que adapta, imita, o niega a menudo en forma paródica. [...] Es, en suma, un corpus amoroso mixto, síntesis de modelos, de gran intensidad intertextual, y esta calidad mixta es [...] lo verdaderamente característico del Quevedo amoroso.

A partir de esta mezcla general detectada por Arellano (2012), es posible luego llegar a considerar la presumible existencia de esos ejercicios, ensayos, modulaciones de una idea nuclear, reformulaciones de lo ya fabricado para alcanzar la fusión de todo el material en catorce versos finales: este es el mar por el cual se navegará a continuación para averiguar de qué forma el poeta se ha repetido a sí mismo. Pues bien, dado que resultaría interesante averiguar la evolución estilística de Quevedo a lo largo de las distintas etapas y observar las aproximaciones a «Amor constante» en una suerte de línea temporal, se empezarán a analizar los poemas ubicados en las épocas más tempranas, para pasar posteriormente a los textos que se acercan asombrosamente al final. En particular, con la finalidad de simplificar la ubicación de los poemas se van a situar los textos del ingenio en tres fases en lugar de las cuatro definidas por Roig Miranda (1989: 367-376): la primera llegaría hasta 1620, la segunda entre 1620 y 1640 y la tercera comprendería los últimos cinco años de su vida.

En concreto, entre los textos que se han asociado con el primer estadio temporal (hasta 1620), pueden hallarse «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (núm. 479) y

«Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar como Orfeo con la música de su canto, pero sin provecho» (núm. 297), y aunque Roig Miranda (1989: 491) también incluye «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas» (núm. 460), según la hipótesis seguida en este trabajo, debido a la indiscutible semejanza de algunas formas en él presentes con los motivos que caracterizan «Cerrar podrá mis ojos», se ha decidido situarlo en la fase última. Además, otros dos sonetos que también podrían relacionarse con el periodo más temprano serían «Desea, para descansar, el morir» (núm. 488) y «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 489), en los que se vislumbran unos elementos «constantes» pero que todavía presentan unos matices distintos con respecto a la versión final. Luego ya se pasaría a una segunda fase de poemas de ubicación intermedia entre los primeros y los más próximos a la perfección, que podrían situarse entre los años 20 y los años 40 del siglo XVII, que serían los sonetos «Ceniza en la frente de Aminta, el miércoles de ella» (núm. 308); «Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades» (núm. 444), «Amante desesperado del premio y obstinado en amar» (núm. 475) y «Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa» (núm. 471). Y finalmente se llegaría al periodo más tardío de este ciclo, o sea, los textos compuestos con toda probabilidad entre 1640 y 1645, a saber, los que contienen las formas de mayor semejanza con el poema que atañe al presente trabajo, esto es, «Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» (núm. 461); «Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa» (núm. 471); «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación» (núm. 292); «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 485); «Hace últimamente su testamento», (núm. 508); «Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi» (núm. 491); «Muere de amor y entiérrase amando» (núm. 425) y «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas» (núm. 460) y finalmente «Amor constante más allá de la muerte» (núm. 472). Además de los mencionados poemas, se incluirán otras referencias textuales a la obra quevediana fuera del corpus propuesto pero que vienen al caso por determinadas cuestiones asociadas con el soneto central de esta tesis y los motivos y formas que lo componen.

De todo ello resulta sumamente irónico —dado que se desconoce la autoridad de Quevedo en la disposición de los textos en su obra— que el primer poema que abre Erato sea ya uno de la lista, como si desde el principio de la sección amorosa quisiese dejar pistas sobre el camino que iba a emprender. Se trata claramente del soneto «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación» (núm. 292) que, sin embargo, pese a que ocupe esa posición de entrada en la musa, por su semejanza con el soneto «último y definitivo», quizá pueda ubicarse temporalmente en los mismos años de «Cerrar podrá mis ojos», a saber, 1640-1645 y en efecto,

esta será la situación propuesta por Roig Miranda (1989: 489). Antes de pasar a analizar con más detalle los poemas que se han escogido para esta propuesta de corpus amoroso camino hacia el soneto final, quizá resulte útil y práctico esquematizar los textos que se van a tratar a continuación, con sus respectivas propuestas de fechas en orden cronológico:

POEMA	PROPUESTAS DE DATACIÓN
«Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (núm. 479)	RM: antes de 1614
«Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar como Orfeo con la música de su canto, pero sin provecho» (núm. 297)	RM: antes de 1614
«Desea, para descansar, el morir» (núm. 488)	AM: 1609-1613
«Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 489)	AM: 1609-1613
«Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella» (núm. 308)	M: 1611 RM: 1611 MP: 1603
«Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades» (núm. 444)	B: 1627-1628 C: 1627-1628 M: 1627-28
«Amante desesperado del premio y obstinado en amar» (núm. 475)	AM: 1622 W: 1622-31
«Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» (núm. 461)	RM: 1640-1645
«Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa» (núm. 471)	AM: 1609-1631 B: 1640-1645 M: 1640-1645 RM: 1640-1645
«Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación» (núm. 292)	RM: 1640-1645
«Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 485)	AM: 1609-31 RM: 1640-1645
«Hace últimamente su testamento» (núm. 508)	JP: 1613-1616
«Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi» (núm. 491)	M: 1645 AM: 1609-1631
«Muere de amor y entiérrase amando» (núm. 425)	sin datar
«Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas» (núm. 460)	RM: 1614, pero aquí 1640-1645
«Amor constante más allá de la muerte» (núm. 472)	RM: 1640-1645

Empezando el repaso poético por uno de los textos más tempranos, conforme conjetura Roig Miranda (1989: 491), se halla «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (núm. 479):

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñado;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado.
Señas me da mi ardor de fuego eterno
y de tan larga y congojosa historia
solo será escritor mi llanto tierno.
Lisi, estame diciendo la memoria
que, pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos gloria.

Por lo que concierne a este soneto, las palabras de Lázaro Carreter (1978: 295) expresan de forma muy lograda la esencia de su contenido en relación con la «patética obsesión» quevediana, reflejada a su vez en «esta resistencia suya a que su cuerpo quede allí, montón de polvo y ceniza, inerte mineral, cuando el alma lo abandone». También el significado de los dos cuartetos puede considerarse una idea que adelanta el argumento de la superación de la muerte misma que será objeto de «Cerrar podrá mis ojos», siendo el primero ligado al sentimiento de no aflicción ante el fin de la vida y el segundo al lamento relacionado con el abandono del cuerpo y corazón que han estado enamorados. Antes de pasar a los tercetos, hay que destacar que, entre las probables muestras de auto-reescritura presentes en el texto, destaca especialmente la expresión «todo el Amor» (v. 8), a saber, Eros, que parece ser un buen antecedente del verso «Alma a quien todo un dios prisión ha sido» (v. 9) de «Amor constante». Si en este texto el dios se halla en el corazón del amante, en la versión última será el alma su lugar, y si en el primero se trata de un «reinar hospedado», en el segundo se convierte en cárcel del alma, o en el elemento que aprisiona al espíritu amante, según la lectura que se siga (véase el párrafo 1.3). Prosiguiendo con el primer terceto, en cambio, ya se introduce otro punto fundamental del imaginario amoroso de Quevedo: la eternidad del fuego amoroso (v. 9), precedido por el sustantivo «ardor» ligado a este motivo, según la metáfora «amor = fuego» que retoma el motivo del *amor igneus*. En los tres versos finales, por otra parte, como afirma Domínguez Caparrós (1977: 118) al abordar la capacidad metafórica

del lenguaje, se incluye una solución discursiva, o sea, lingüística, al problema, dado que se basa en la denominación de «gloria» en referencia al «padecer tormentos».

Pese a la ubicación de este soneto en la parte final del ciclo dedicado a Lisi, debido a la menor «rotundidad» (Jauralde Pou, 1997: 115) con la cual se formula el motivo del amor eterno, conjugado con el lamento de un amante envejecido que siente la llegada de la muerte, puede situarse en una época temprana con respecto al soneto final. De la misma forma, otro texto que parece ubicarse entre los compuestos antes de 1620 sería «Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar como Orfeo con la música de su canto, pero sin provecho» (núm. 297):

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.
La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.
Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.
¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio ni rescate el armonía!

Es de interés traer a colación este soneto porque puede observarse cómo las imágenes quevedianas al parecer se hayan reutilizado en su adaptación a la mitología griega, dado que en el caso en cuestión se establece una relación metafórica entre el sufrimiento interior del amante y el infierno al que descendió Orfeo, que se hallaría en el corazón del sujeto (Arellano y Schwartz, 1998: 124). El caso considerado sin embargo no ofrece una contraposición del fuego al agua como en el verso «nadar sabe mi llama el agua fría» (v. 7) de «Cerrar podrá mis ojos», sino que el carácter amenazador de la «llama ardiente» (v. 2) se refleja en cualquier lugar y no figura un adjetivo posesivo —a diferencia del soneto de los últimos años— en relación con esta metáfora del amor, produciéndose quizá un incremento del dolor⁵⁰. Más aún, también es de resaltar la referencia tanto al sentimiento de la pasión como a la deidad del Amor en el verso «en él es el Amor fuego y tirano» (v. 9), asociada por antonomasia a la imagen del Eros esclavizador, en

⁵⁰ Un ejemplo que en este sentido parece acercarse mayormente al verso precedente «Cerrar podrá mis ojos» procede de soneto «Dice que el sol templó la nieve» (núm. 503), en el que puede leerse «Mi propia llama multiplica fríos / y en mis cenizas mismas ardo helado» (vv. 12-13).

consonancia una vez más con «Alma a quien todo un dios prisión ha sido» (núm. 472, v. 9). De cualquier manera, precisamente debido a las formas distintas en las que se actualizan las obsesiones de Quevedo en este poema, puede concluirse que este pertenece a la primera época, pues no se reconocen de modo inequívoco ciertas estructuras paradigmáticas, conforme ocurrirá con otros ejemplos sucesivos.

Antes bien, todavía quedan dos sonetos que quizá puedan ligarse a un período más temprano en el trayecto considerado, a saber, «Desea, para descansar, el morir» (núm. 488) y «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 489), que aparecen seguidos en *El Parnaso* y pertenecerían aproximadamente a una etapa más temprana. El primer poema de esta pareja de textos dice así:

Mejor vida es morir que vivir muerto.
¡Oh piedad!, en ti cabe gran fiereza,
pues mientes apacible tu aspereza
y detienes la vida al pecho abierto.
El cuerpo que del alma está desierto
(ansí lo quiso amor de alta belleza),
de dolor se despueble y de tristeza:
descanse, pues, de mármoles cubierto.
En mí la crueldad será piadosa
en darme muerte, y solo el darme vida
piedad será tirana y rigurosa.
Y ya que supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida.

La lejanía con respecto a «Cerrar podrá mis ojos» se refleja tanto en este poema como en «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 489), porque en los dos no se supera la muerte, sino que aparece como una condición esperable porque el amante ha renunciado al amor, lo que difiere del soneto que ocupa al presente estudio, defensor de la eternidad del sentimiento. De todas formas, es posible reconocer la presencia en el texto de algunos conceptos emblemáticos que aparecerán también en el último, como por ejemplo la idea de que el alma está separada del cuerpo (v. 5), un concepto que aparecerá reescrito posteriormente bajo esa forma tan paradigmática que es la correlación sintáctica de los versos de «Amor constante» («Alma a quien todo un dios prisión ha sido [...] / su cuerpo dejará [...]», vv. 9-12). También hay que señalar la referencia a la «ceniza» del terceto final, definida con el adjetivo «presumida», de forma parecida a lo expresado en los últimos versos del romance «Amante ausente, que muere presumido de dolor» (núm. 424), en concreto en los versos «Yace un polvo

amante, / castigado por soberbio, / y un defunto presumido / del castigo que le ha muerto», (vv. 53-56) en el que puede reconocerse una caracterización del «polvo» («amante», v. 53) prácticamente sinonímica a la de «enamorado». Añadiendo otro ejemplo de declaración de la perennidad amorosa quizá pueda llegarse a la presumible conclusión de que los poemas-epitafio se hallan entre los más susceptibles de ser utilizados para manifestar este sentimiento eterno⁵¹. En efecto, puede mencionarse otro modelo relevante en los tercetos del soneto «Rendimiento de amante desterrado que se deja en poder de su tristeza» (núm. 473), que sin embargo con probabilidad es posterior, dado que resulta fechado 1640-1645 por Roig Miranda:

Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra.
Yo me seré epitafio al caminante,
pues le dirá sin vida el rostro mío:
«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra»
(vv. 9-14)

Más allá del motivo del fuego, resulta significativa la mención de la persistencia de la memoria del amor aún después de la muerte, «en polvo y tierra» por lo que el hecho de que el alma se desate del cuerpo no impide la perpetuación del sentimiento. Las muestras de la presencia del tópico en los poemas-epitafio no acaban con este ejemplo, dado que pueden agregarse unos versos que aparecen en el idilio III, a saber, «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro» (núm. 510), en los que se reitera la idea del fuego incesante del amor: «Muerto yace Fileno en esta losa; / ardiendo en vivas llamas, siempre amante, / en sus cenizas el amor reposa» (vv. 41-43).

Pasando al soneto «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 489), puede observarse una primera aproximación, pese al sentido distinto, a la inutilidad de la «acción» de la muerte, a la que el locutor poético se dirige de forma coloquial anunciándole que su llegada no va a tener consecuencias:

Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,
pues quien no vive no padece muerte;
si has de acabar mi vida has de volverte
a aquellos ojos donde está mi vida.
Al sagrado en que habita retraída,
aun siendo sin piedad, no has de atreverte,
que serás vida si llegase a verte,
y quedarás de ti desconocida.

⁵¹ Sobre los epitafios, véase Llamas Martínez (2012).

Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego
que en amoroso incendio se derrama.
Vuélvete al miserable cuyo ruego,
por descansar en su dolor, te llama,
que lo que yo no tengo no lo niego.

Presumiblemente, con este poema todavía se asista a un estadio precedente a la definitiva afirmación de la incapacidad de la muerte para acabar con la vida del amante, porque se incluyen unas instrucciones para que sea eficaz el efecto, a saber, entrar en los ojos de la dama que han causado la muerte en vida del sujeto. Aun así, se da un paso más debido a que luego se expresa una advertencia a la misma: no debe atreverse a invadir el lugar sagrado que simboliza el refugio del enamorado, dado que, como bien explica Navarro Durán (2008: 170): «si llega a ver a la Muerte esa dama, que mata a los que viven, le dará vida, y la muerte, ya vida, no se reconocerá a sí misma». Hay que añadir que también se incluyen unas referencias al estado del yo poético, consumido por el fuego, debido al efecto del incendio amoroso, y del que solo queda ceniza, antes de concluir con el último terceto en el que exhorta la muerte a cambiar su punto de mira, puesto que el amante no tiene vida, sino que tendrá que escuchar las peticiones del «miserable» (v. 12) que quiere que su vida termine para acabar con su sufrimiento. Otro soneto digno de atención es «Ceniza en la frente de Aminta el miércoles de ella» (núm. 308):

Aminta, para mí cualquiera día
es de ceniza si merezco verte,
que la luz de tus ojos es de suerte
que aun encender podrá la nieve fría.
Arde dichosamente la alma mía,
y aunque amor en ceniza me convierte,
es de fénix ceniza, cuya muerte
parto es vital y nueva fénix cría.
Puesta en mis ojos dice eficazmente
que soy mortal, y vanos mis despojos,
sombra oscura y delgada, polvo ciego;
mas la que miro en tu espaciosa frente
advierde las hazañas de tus ojos,
pues quien los ve es ceniza, y ellos fuego.

La idea del fuego que quema al amante se presenta ya desde el segundo verso, puesto que se afirma su conversión en ceniza tras la visión de la amada, hasta llegar al punto de que el poder inflamador de la misma puede abrasar «la nieve fría» (v. 4). Resulta de particular interés la manera

en la que se actualiza el motivo del fuego amoroso en el que arde el locutor poético, un tema estrechamente asociado en el segundo cuarteto con la imagen del fénix para poner de manifiesto la pervivencia de la pasión, pues se menciona el «parto» en calidad de símbolo de regeneración tras el fin de la vida. Más aún, las referencias a la «ceniza» en el poema también constituyen una buena fuente para «Amor constante», dado que son metáfora tanto de la condición mortal del hombre como de la pasión amorosa (Vega Santalla, 2020: 51). En concreto, la primera connotación se evidencia en «sombra oscura y delgada, polvo ciego» (v. 11), puesto que se explicita que tendrá lugar la conversión, mientras que la segunda se refleja en la última enunciación del poema, concretada en el poder incinerador de la mirada de Aminta.

Ahora bien, esta variante intensificada del tópico de la eternidad amorosa a partir del mito del ave fénix, abordada entre otras cosas en el poema arriba comentado aparece en más poemas de Quevedo, como por ejemplo en «Ejemplo de otras llamas que parecen posibles comparadas a las suyas» (núm. 450), en el que se aborda el tema del amor que no muere, aunque se abrase, al igual que el animal mitológico (Egido, 1992: 149). En este poema, a través de los *exempla* ligados a distintas llamas mitológicas, el amante llega a afirmar que es posible vivir en el fuego, pues si en este soneto él bebe «sediento» (v. 7) incendios que su corazón «habita y no los siente» (v. 8) según el tópico del amor como guerra de contrarios, en el poema conclusivo de su poesía erótica, la llama del locutor sabrá nadar «el agua fría». Avanzando algo más en el tiempo, entrando en los años 20 del siglo XVII, un poema que podría formar parte de la segunda etapa de esta propuesta de corpus es: «Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades» (núm. 444):

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,
pero mi corazón arde admirado
(porque en tus llamas, Lisi, está encendido)
de no verme en centellas repartido
y en humo negro y llamas desatado.
En mí no vencen largos y altos ríos
a incendios, que animosos me maltratan,
ni el llanto se defiende de sus bríos.
La agua y el fuego en mí de paces tratan
y amigos son por ser contrarios míos,
y los dos, por matarme no se matan.

Tras un primer cuarteto que se centra más bien en las lágrimas del locutor poético —tema que no tiene cabida en «Cerrar podrá mis ojos»—, el segundo introduce la imagen fundamental del fuego asociado con la pasión amorosa, pero en este caso todavía no se relaciona con las venas y las «medulas», sino que se ubica en el corazón del amante. En efecto, puede apreciarse una variación del motivo del incendio de amor en el cuarteto «pero mi corazón arde admirado / (porque en tus llamas, Lisi, está encendido)» (vv. 5-6) ya expresado en el verso «desierto un corazón siempre encendido» (v. 7) del soneto «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» y que aparece también reescrito en otra versión en el último terceto del núm. 466 («Yo solo, ¡oh Lisi!, a pena destinado, / y en encendido invierno el alma mía, / ardo en la nieve y hiélome abrasado, vv. 12-14). De manera análoga a «Padece ardiendo y llorando», otro soneto en el que se privilegia la imagen del corazón en calidad de metonimia del amante en lugar de los motivos contenidos en «Cerrar podrá mis ojos» es «Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto» (núm. 322). Concretamente, destaca el segundo cuarteto:

¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?
(vv. 5-8)

Quizá pueda conjeturarse que en una fase anterior de la elaboración de la expresión final de la eternidad del amor el poeta tuviera esta imagen en la mente y luego la sustituyera tras distintos procesos de auto-reescritura con otras más «impactantes» como las venas y las «medulas» finales. Efectivamente, las fechas con las que se ha relacionado el presente poema oscilan entre 1605 (Menéndez y Pelayo, 1897-1907), 1622-28 (Moore, 1977) y 1625-39 (Roig Miranda, 1989).

Junto a todo lo dicho hasta aquí, por lo que se refiere al significado hay que subrayar la oposición entre el llanto producido por el dolor de amor y el fuego que abrasa al amante por efecto de la pasión, que, según se expresa al final «unidos los dos contra él, a pesar de ser “calidades contrarias”, acabarán por destruirlo» (Arellano, 2002: 18). Puede constatarse, pues, el hecho de que la guerra de elementos opuestos se haya relacionado en este caso con los efectos de la belleza de la amada, que coexisten en una *coincidentia oppositorum*, a juzgar por lo que figura en el epígrafe. Es necesario añadir que el soneto en cuestión también se ha transmitido en otros testimonios que de la misma forma presentan ideas y formas que parecen anteceder las manifestadas en «Amor constante», aun estando al servicio de necesidades de expresión distintas. Las versiones mencionadas se refieren al manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional de España

(fol. 354) y a un texto del *Cancionero antequerano* (I, fol. 122), ambas anteriores al poema que figura en *El Parnaso* (Arellano y Schwartz, 1998: 772), de las que destaca, respectivamente, el segundo cuarteto y ciertas estructuras:

Manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional de España (fol. 354)	<i>Cancionero antequerano</i> (I, fol. 122)
<p>Los que me ven llorar tan lastimado se espantan, viendo el agua que he vertido, de que no me haya en fuente convertido o en lágrimas ardientes desatado.</p> <p>Y yo me espanto, viéndome abrasado del fuego en mis entrañas encendido, de no haberme a cenizas reducido o en centellas deshecho y transformado.</p> <p>Mas de mi amor no matan largos ríos las llamas que, soberbias, me maltratan, ni en mí consume el fuego llantos fríos.</p> <p>Que el agua y fuego en mí con paz se tratan, y amigos son, por ser contrarios míos, y por matarme, entrambos no se matan.</p>	<p>Los que me ven llorar tan lastimado se espantan, viendo el agua que he vertido, de que no me haya en fuente convertido y en lágrimas ardientes destilado.</p> <p>Mas yo me espanto, viéndome abrasado del fuego en mis entrañas encendido, de no haberme en cenizas reducido o en centellas deshecho o transformado.</p> <p>Pues ya en mi amor no matan largos ríos las llamas que, soberbias, me maltratan, ni en mí consume el fuego llantos fríos.</p> <p>Que el agua y fuego de paz se tratan, y amigos son, por ser contrarios míos, y por matarme, entrambos me matan.</p>

Puede notarse que, en ambas variantes, aunque en dos lugares distintos, se observa el empleo de esa adversativa tan paradigmática de la que posteriormente se valdrá el poeta en su actitud de rechazo de la muerte: concretamente, en el poema de la Biblioteca Nacional aparece al principio del primer terceto «Mas de mi amor no matan largos ríos [...]» (v. 9) y en el texto del *Cancionero* en el segundo cuarteto «Mas yo me espanto, viéndome abrasado» (v. 5)⁵². En estas versiones el fuego también se halla en las entrañas y aún no ha llegado a lo más interior del cuerpo (las «medulas»), y el locutor poético niega su transformación en «ceniza» y en «centellas», por lo que todavía no afirma la constancia de un amor que perdura después de la muerte.

Sea como fuere, a pesar de la presencia de ciertas imágenes que luego aparecerán en «Cerrar podrá mis ojos», es preciso señalar que estas se utilizan de una forma que todavía resulta distante del soneto final, puesto que en los casos considerados se hace hincapié más bien en el amante en calidad de víctima de la dama y se observa una menor concentración en la expresión

⁵² Esta misma estructura también encabeza el verso 5 de la versión del *Cancionero antequerano*, en la variante «Mas yo...».

de la eternidad del amor. Avanzando con el recorrido poético-temporal tenido en cuenta, de esta época «intermedia» de veinte años entre la primera y la segunda fase también podría formar parte «Amante desesperado del premio y obstinado en amar» (núm. 475)

¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños
y en mí se escandalizan los perdidos.
Mis ojos no se dan por entendidos,
y por descaminar mis desengaños
me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.
Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.
Cuantos plazos la muerte me va dando
prolijidades son que va creciendo,
porque no acabe de morir penando.

En este caso ya se explicita de forma más concreta la idea de la perdurabilidad de la pasión, pero se conjuga con el motivo del *homo viator*, esto es, el peregrinaje de la vida, y el tema de la negación del desengaño amoroso. Uno de los versos que resulta de especial interés es la expresión de «siempre en el sepulcro estaré ardiendo» (v. 11), en la que se expresa la idea de que el fuego del amor seguirá ardiendo aun en la tumba y, por tanto, otra modulación del núcleo del soneto que toca a la presente tesis, «la de que algo en el cuerpo queda viviendo cuando el alma lo abandona» (Lázaro Carreter, 1978: 295) después de la muerte. Resulta original incluso la visión que de esta última se desprende del poema, dado que ni se considera con desdén ni llega de forma rápida a llevarse al amante, sino que su actuación lenta se configura de una forma distinta e insólita con respecto a lo habitual, a saber, aparece compadecida del dolor del enamorado e intenta llegar lo más tarde posible (Escartín Gual, 1983: 144). Si los cuartetos se centran sobre todo en el sufrimiento del amante y su constancia, así como en el retraso del fin de la vida a través de la dilatación del tiempo, que le ofrece al yo poético la esperanza de que en el futuro se cumpla su sueño, se dará especialmente en los tercetos la expresión de los tópicos constantemente recreados por Quevedo. Concretamente, se trata de la visión del cuerpo ligado a la cárcel del alma y el sentimiento del amante como prisionero del amor, que tendrá que vivir con sus penas y seguir amando, en un estado de «condena perpetua, [...] ineludible y eterna» (Escartín Gual, 1983: 149).

Entrando ya en la última serie de poemas quevedianos considerados, a saber, la de los textos más tardíos que presentan más similitudes con «Amor constante» y que enseñan que la

proximidad a la joya final se hace más elevada, desde luego hay que incluir el primer texto en el que el locutor poético celebra sus años de amor, concretamente los seis que acaban de transcurrir: el soneto «Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» (núm. 461), ya en plena última etapa:

Si fuere que después al postrer día
que negro y frío sueño desatare
mi vida, se leyere o se cantare
mi fatiga en amar, la pena mía,
cualquier que de talante hermoso fía
serena libertad, si me escuchare,
si en mi perdido error escarmentare,
deberá su quietud a mi porfía.
Atrás se queda, Lisi, el sexto año
de mi suspiro. Yo, para escarmiento
de los que han de venir, paso adelante.
¡Oh en el reino de amor huésped extraño!,
sé docto con la pena y el tormento
de un ciego y sin ventura fiel amante.

En el arranque resulta casi inmediata la evocación de la «postrera sombra» de «Cerrar podrá mis ojos», que en el caso del soneto supuestamente antecedente se menciona sin la metáfora de la oscuridad y parece reflejar una expresión más literal de la llegada de la muerte, puesto que alude directamente al «postrer día» (v. 1), una formulación menos elaborada que la posterior. Además, en la versión potencialmente reescrita, el sustantivo «día» se relaciona con el adjetivo «blanco» representando la vida, que le arrebatará la muerte, en una contraposición por tanto cromática. Además, «desatar mi vida» cobra el sentido de ‘morir’ y bien recuerda el sintagma «desatar esta alma mía» (v. 3, núm. 472), en el que el locutor poético en cambio se refiere de forma más precisa al alejamiento del cuerpo por parte del alma. Puede constatarse que los elementos que en principio anteceden a «Cerrar podrá mis ojos» en este poema resultan ser más de tipo formal que de sentido, dado que el argumento se centra aquí en la consideración del amor como error. Efectivamente, incluso la desinencia típica del futuro de subjuntivo, que aparece cinco veces en este poema, queda reducida a un único empleo en el verbo «llevare» (v. 2) del soneto más tardío, por lo que se ha realizado una vez más un proceso de condensación de un modelo que anteriormente se ha utilizado con mayor abundancia.

Permaneciendo en el ámbito de los sonetos-aniversario, hay que prestar atención esta vez al segundo poema que celebra —mediante una triple repetición anafórica— diez años desde el

día del enamoramiento, a saber, el soneto «Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa» (núm. 471):

Diez años de mi vida se ha llevado
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
después que en tus dos ojos vi el Oriente,
Lísida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado
el dulce fuego que alimento, ausente,
de mi sangre. Diez años en mi mente
con imperio tus luces han reinado.

Basta ver una vez grande hermosura;
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en el alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
ni teme con el cuerpo sepultura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende.

Debido a la gran similitud de ciertas formas con el texto en el que se centra este trabajo hay quien ha defendido que entre los dos la continuidad es tan evidente —tal vez incluso por la situación inmediatamente anterior al poema «constante» en *El Parnaso*— que parece que las ideas rebasan de un soneto a otro «como si no existiera línea divisoria entre los dos y la idea o imagen no pudiera ser confinada dentro de los límites de un solo poema» (Walters, 1984: 63). Con un tono claramente neoplatónico y petrarquista, en este texto se expresa la fijación eterna de la hermosura de la amada —en particular, en los ojos, comparados con las estrellas— en el alma del enamorado simbolizada metafóricamente por una llama constantemente encendida incluso más allá de la muerte. De ahí que el terceto final pueda considerarse casi una introducción al siguiente poema, pues se anticipa esta idea de sobrevivencia al fin de la vida, y por ello se aleja de alguna manera del motivo con el que había comenzado, a saber, en calidad de soneto-aniversario, mostrando los últimos tres versos más parentesco con «Amor constante» (Walters, 1984: 64). En todo caso, hay otros ejemplos en el soneto de imágenes que parece Quevedo haber utilizado antes de llegar a la formulación concluyente, pues compárese la presencia del fuego en la sangre expresada en los versos «en mis venas he guardado / el dulce fuego que alimento, ausente, / de mi sangre» (vv. 5-6) con «venas que humor a tanto fuego han dado» (v. 10), que parece una condensación de lo expresado en el primer modelo. Además, también hay que añadir que a través de la oposición entre las dos expresiones de tiempo contenidas —«una vez» (v. 8) y «eternamente» (v. 10)—, comienza a abrirse camino el *topos* del amor constante, resaltado aún más mediante la relación del mencionado adverbio con dos verbos en paralelismo referidos a la

hermosura de la dama que «enciende» (v. 9) y «dura» (v. 10). Y luego ya en los tres versos finales no queda lugar a dudas acerca de la inclusión del tema de la eternidad del amor, explicitado con unas formulaciones distintas en comparación con el soneto «Cerrar podrá mis ojos», dado que en este último se menciona que el alma dejará el cuerpo, pero no el cuidado, mientras que en «Amor de sola una vista nace» se expresa la falta de miedo en cuanto a la sepultura. En suma, aunque se trate de un soneto-aniversario, puede llegarse a la conclusión de que el poeta realiza una operación novedosa al relacionar los motivos convencionales del género en cuestión con el amor eterno que postula la transgresión de los límites temporales.

Prosiguiendo con los sonetos de la época final tanto de la vida de Quevedo como del camino hacia la expresión culminante de la eternidad del amor, es posible hallar el poema «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación» (núm. 292), dispuesto como texto de entrada en la primera sección de la musa Erato:

Fuego a quien tanto mar ha respetado
y que, en desprecio de las ondas frías,
pasó abrigado en las entrañas mías
después de haber mis ojos navegado,
merece ser al cielo trasladado,
nuevo esfuerzo del sol y de los días,
y entre las siempre amantes jerarquías,
en el pueblo de luz arder clavado.
Dividir y apartar puede el camino,
mas cualquier paso del perdido amante
es quilate al amor puro y divino.
Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante.

La sensación de familiaridad de concepto y estructura con «Cerrar podrá mis ojos» despertada por el principio del poema queda fuera de toda duda, pues con respecto a este poema, Blanco Aguinaga (1978: 314) ha afirmado que se trata del texto que más se acerca a la expresión de la composición protagonista de este estudio, pero pese a todo ello, hace una reflexión tanto interesante como acertada acerca del contenido y forma de «Amante ausente del sujeto amado». En concreto, puede notarse que este parece carecer de un objetivo de expresión claro y bien delineado, dado que, desviándose del camino principal, el poeta se detiene sobremanera en la expresión del concepto según el cual el fuego amoroso ha llegado al corazón —las «entrañas» (v. 3) aquí también— del amante mediante los ojos, que lloran como ríos. La pérdida de concentración y falta de rumbo fijo a lo largo de los versos, — algo que también ocurrirá en

opinión del crítico en el soneto «Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi» (núm. 491)— queda confirmada por el declive de interés que se percibe en los tercetos que introducen un asunto distinto de manera algo oscura. De ahí que, a causa de cierta timidez en la exposición de la idea del traslado al fuego al cielo (v. 5) frente a la declaración radical de «Amor constante», según Blanco Aguinaga (1978: 313) pueda considerarse el texto «casi un buen poema». Pese a la fragilidad estructural contenida en «Amante ausente del sujeto amado», la conexión con el poema que ocupa al presente trabajo resulta bastante clara, aunque Olivares (1995: 125) no está de acuerdo por la falta de semejanza en las intuiciones entre los dos textos⁵³. Pues bien, en realidad los elementos en común pueden fácilmente ponerse de manifiesto dado que el poema que abre la primera sección de Erato también se basa en la imagen de la llama de amor que se atreve a pasar viva a través del agua, una idea expresada en el soneto que también según Navarro González (1982: 305) culmina en el poema «Amor constante». Además de lo dicho, incluso el terceto final no deja lugar a dudas sobre la presencia de conceptos que se reiterarán en el soneto final de este trayecto, en virtud de que se declara la autonomía del alma, la cual se queda «atrás» (v. 12) con respecto al cuerpo y que en el poema más tardío también «dejará» (v. 12), sin abandonar su cuidado.

Otro poema que no puede soslayarse a la hora de examinar los ensayos poéticos de Quevedo para expresar la fuerza inmortal del amor —con igual fuerza retórica— es «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 485), que también podría ubicarse en los últimos años su la poesía:

En los claustros del alma la herida
yace callada; mas consume hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

Bebe el ardor hidrópica mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.

A los suspiros di la voz del canto,
la confusión inunda el alma mía,
mi corazón es reino del espanto.

⁵³ «Conceptualmente, las dos imágenes no tienen nada en común. La intuición de un amor que se prolonga más allá de la muerte no es la causa de este soneto, que, por el contrario, delinea con claridad la intuición del poeta a través de una admirable estructura orgánica» (Olivares, 1995: 125).

Las referencias a los elementos típicos del fuego amoroso se vislumbran ya desde el segundo verso, con la mención del verbo «consumir» que alude a la destrucción del amante, más adelante reducido a «ceniza amante y macilenta» (v. 6). En consonancia con la expresión metafórica del motivo de la llama de la pasión, inmediatamente después el yo poético afirma que esta circula por las «medulas» (v. 4) y sustenta su vida, con la inclusión además de este sustantivo tan emblemático en «Cerrar podrá mis ojos», que en la musa Erato solo aparece tres veces, siendo la tercera en los versos de «Impugna la nobleza divina, de que presume el amor, con su orden y con sus efectos» (núm. 309) (¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente, / y habitas las medulas de mis huesos?), vv. 9-10)⁵⁴. En este último caso considerado, hay que hacer hincapié en el hecho de que la concepción del Amor —entendido como dios también— que se desprende del texto se halla más bien ligada a su vituperio (Alatorre, 1999: 379), pues todavía no se declara la gloria con la que ha ardidado la interioridad ósea, sino una interrogación sobre las razones por las cuales se encuentra en ese lugar sin ser «decente» (v. 11). Efectivamente, atendiendo a la propuesta de datación de Menéndez y Pelayo (1897-1907), podría situarse «Impugna la nobleza divina, de que presume el amor, con su orden y con sus efectos» (núm. 309) entre 1613-1633, a medio camino entre la primera y la segunda etapa, por esta consideración de incoherencia del sentimiento (Ceribelli, 2016: 352) que se percibe, según afirma Navarro Durán (2008: 166): «¿Cómo puede ser dios y a la vez una enfermedad, la fiebre que le consume!».

De cualquier manera, por lo que concierne a la recurrencia del sustantivo «medulas», resulta interesante la declaración de Dámaso Alonso (1952: 570), según el cual al poeta «[...] le gustaba el latinismo medula, expresión de lo íntimo de lo íntimo, canales más interiores por donde corre la gran llamarada devastadora», frente a la reflexión opuesta de Sobejano (1971: 467) sobre el real carácter esporádico de esta palabra en la obra de Quevedo⁵⁵.

⁵⁴ Con respecto a esta construcción sintáctica, huelga especificar que Sobejano (1971: 461), en su estudio sobre el poema en cuestión, subraya no obstante la ambigüedad de los versos, puesto que hay dos posibilidades acerca de su interpretación, a saber, «'la vida, a la cual sostiene una pasión' o 'la vida, la cual sostiene a una pasión'». Pese a la elección del crítico de la primera versión, este sigue subrayando que «no hay que desechar en este trance la ambigüedad suscitada por ese “que”, al que puede atribuirse función de sujeto y de objeto. Semejante ambigüedad refuerza la estrechura, la indistinción, la confusión de proceso tan íntimo».

⁵⁵ En efecto, además de las tres apariciones en la musa amorosa, Sobejano (1971) solo halla otras dos: el romance núm. 700 («medula de un gusano», v. 43) y en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, («el fuego más discreto y más altivo / que ardió humanas medulas», 889, II: 477-8), a demostración de que la reutilización de las mismas imágenes no solo se da dentro de un mismo género, dado que, como afirma Sabor de Cortázar (2003: 118): «la alusión al amor como fuego, tan insistente en el *Poema a Lisí*, ese fuego que consumió las “medulas que han gloriosamente ardidado”, pero que sobrevive más allá de la muerte que Angélica invoca». Véanse las concordancias léxicas de los textos quevedianos en Fernández Mosquera y Azaustre Galiana (1993).

Volviendo al soneto «Persevera en la exageración de su afecto amoroso» puede afirmarse que el fuego simboliza por un lado una causa de ruina para el amante y por el otro su propio alimento, dado que se declara que el «ardor» (v. 5) busca al líquido, en otra antítesis entre dos elementos opuestos y que no se excluyen, sino que coexisten, como ocurre en «nadar sabe mi llama el agua fría» (núm. 472, v. 7), formando esos «cúmulos de contradicciones» (Sobejano, 1971: 470) que tanto distinguen la poesía de Quevedo. Por si fuera poco, el fuego que bebe se relaciona con una enfermedad ligada al exceso de sed, a saber, la hidropesía, por lo que la guerra de contrarios aparece llevada a sus extremas consecuencias. Otro caso en el que las antítesis entre el calor y el frío ocupan un lugar de suma relevancia sería el soneto «Compara con el Etna las propiedades de su amor. Aquel arde en la nieve y él en los desdenes» (núm. 293), en el que, como se deduce del epígrafe mismo, en lugar del agua se menciona la posibilidad de seguir ardiendo en la nieve, formando una variante de «Cerrar podrá mis ojos»:

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los hielos hospedado.
Arde el hibierno en llamas erizado,
y el fuego lluvias y granizos bebe;
truenas si gimes; si respiras llueve
en cenizas tu cuerpo derramado.
Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante;
fueras hermoso monstruo sin segundo;
mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante
y ardiente imitación de ti en el mundo.

Como constata Alonso Veloso (2013: 13), el texto entero se sustenta en la oposición tópica petrarquista entre hielo y fuego, este último ligado a la correspondencia establecida entre el amante y el volcán de Sicilia para simbolizar la pasión amorosa, razón por la cual Cappelli (2006: 66) alude al concepto de «macroantítesis» por el «supremo ejemplo de coexistencia de fuego y nieve». Podría afirmarse, pues, que en este poema se concentra «la más amplia secuencia de asociaciones de contrarios» (Gargano, 2002: 133) de la poesía quevediana. Efectivamente, si en el periodo propuesto por Roig Miranda (1989) para la composición de este soneto, a saber, 1614-1639, todavía Quevedo profundizaba prácticamente a lo largo de un poema entero en las formas en las que expresar la capacidad de seguir ardiendo contra toda circunstancia, hasta que la voz

poética afirma «en alta nieve ardo encendido» (v. 12), hacia el final de su vida llegará quizá a escoger únicamente el verso «nadar sabe mi llama el agua fría» (v. 7).

Hecha esta digresión, hay que decir que en el soneto «Persevera en la exageración de su afecto amoroso» las analogías con «Cerrar podrá mis ojos» también pueden reconocerse en gran medida en la caracterización de la «ceniza» (v. 6) como «amante» (v. 6), con miras a reafirmar una vez más la continuidad del amor tras la vida terrena, pues si la pasión convierte en ceniza la vida, lo que queda sigue ardiendo o, en la configuración posterior, sigue teniendo «sentido» (v. 13). En el caso de «Persevera en la exageración de su afecto amoroso», sin embargo, hay otro adjetivo que se relaciona con el sustantivo tópico, puesto que además de ligarse al amor se asocia con su estado macilento, a saber, descolorido debido a la consunción. Esta calidad ligada a la falta de luz desaparecerá en el poema final, así como la mención clara del cuerpo muerto debido al fuego amoroso («cadáver del incendio amoroso», v. 7), dado que el foco será en la disociación del alma con respecto a él, un aspecto al que no se alude en el texto en cuestión. Sobre los temas abordados en relación con este soneto, habría que agregar un ejemplo de variante del motivo de la ceniza amante que puede encontrarse en los versos del último idilio de *Canta sola a Lisi*, «Hace últimamente su testamento»:

Del cuerpo desdichado,
que tanto padeció por obligarte,
mando a la tierra aquella poca parte
que al fuego le sobró y a mi cuidado.
En tu olvido abrirán mi sepultura
y llevará los lutos mi ventura.
Que no haya luces ruego:
alúmbrenme mis llamas y mi fuego,
y en hora tan severa,
mi corazón podrá servir de cera,
[...]
(vv. 13-22)

El amante Fileno en este caso imagina su entierro y reflexiona sobre lo que quedará de él tras su muerte debida a la consunción por el fuego amoroso, que se indica mediante una forma perifrástica ligada a la escasez de los restos después de que el cuerpo será destinado a la tierra: «aquella poca parte / que al fuego le sobró y a mi cuidado» (vv. 15-16). Pese a la mención del olvido, que no tendrá cabida en «Amor constante» si no a través del río Lete, puede detectarse una de las formas tópicas para denotar el instante de la muerte, descrita «hora tan severa», un material que quizá se reutilizará posteriormente con formulaciones distintas, esto es: «hora lisonjera» (v. 4) y «ley severa» (v. 8). Otro punto esencial de estos versos es la metáfora del

corazón como vela —en calidad de «cirio para iluminar el peregrinar del enamorado en el contexto de su funera» (Vega Santalla, 2020: 53)— que simboliza el amor inmortal por seguir ardiendo después de su apagamiento.

En el análisis de los textos que presumiblemente han sido reutilizados por Quevedo para alcanzar la expresión final del amor eterno, no puede dejarse de lado el tercer soneto aniversario de *Canta sola a Lisi*, a saber, «Refiere la edad de su amor, y que no es trofeo del poder del que llaman dios, sino de la hermosura de Lisi» (núm. 491):

Hoy cumple amor en mis ardientes venas
veinte y dos años, Lisi, y no parece
que pasa día por él, y siempre crece
el fuego contra mí y en mí las penas.
Veinte y dos años ha que estas cadenas
el corazón idólatra padece,
y si tal vez el pie las estremece
oigo en sus eslabones mis sirenas.
Si Amor presume que su fuerza dura
tiene mi libertad en tal estado,
véngase a mí sin tu belleza pura,
que yo le dejaré desengañado
de que el poder asiste en tu hermosura,
y en él un nombre ocioso y usurpado.

Con la reiteración de la metáfora incluida en el décimo soneto aniversario («en mis venas eh guardado el dulce fuego», vv. 5-6), empieza el último texto de la celebración de los años de amor con Lisi dirigiéndose el yo poético a ella mediante una apóstrofe y declarándole que por sus venas circula el fuego de la pasión. Además de encarecer la fidelidad y constancia del sujeto amante por medio de su entrega al *amor igneus*, también este proceso se lleva a cabo con la *repetitio* de «Veinte y dos años» (v. 2, v. 5) y mediante la referencia a la idolatría, recreando el motivo de la religión de amor. Con respecto a este soneto, Serés (2004: 475) defiende que las venas le dan al amante tanto la vida como la muerte, reproduciéndose la paradoja de la existencia de los dos estados en el mismo tiempo, que será objeto sobre todo del poema «Amor impreso en el alma». Asimismo, otra imagen tópica que figura en el soneto es la de la prisión de amor que en este caso se actualiza con la variante ligada a las «cadenas» (v. 5) que suenan cuando este camina, un tema que todavía no había figurado de esta forma en el conjunto de poemas considerado. De igual modo, otro aspecto que resalta es el ataque verbal a la deidad del Amor hasta el punto de que se le acusa de no ser un dios, subrayando su violencia y tiranía («su fuerza dura», v. 9) al encarcelar al amante que previamente estaba libre, un concepto que notoriamente se reescribirá bajo la forma

de «alma a quien todo un dios prisión ha sido» (v. 9, núm. 472). Las ofensas a Eros a la manera del poema «Refiere la edad de su amor» son frecuentes en Quevedo (López Eire, 3008: 1739), de hecho, otro ejemplo que vendría al caso por una serie de estructuras significativas en él contenidas sería «Indignación contra el Amor, porque prendiendo con una hermosura una libertad, deja libre la hermosura» (núm. 327). Su interés no solo reside en el nivel extremo que alcanzan los improperios contra al dios —que llegan incluso a su madre—, sino también en la expresión amorosa del primer terceto, en el que parecen adelantarse ciertas ideas y formas de «Cerrar podrá mis ojos»: «¿dejas libre a Floralba, y en sus manos / me prendes, donde ardiendo en nieve, enjugo / mis venas con incendios inhumanos?» (vv. 9-11). La presencia de elementos antitéticos, el concepto de prisión de amor y la intensidad del fuego en la sangre forman parte de esos motivos que se incorporarán en el soneto sobre el que se focaliza esta tesis, tras su actualización y profundización distinta en otros textos antecedentes, pues en este caso también se trata de un poema fechado por Moore (1977) 1622-1628 y por Astrana Marín (1952) incluso 1605, frente a Roig Miranda (1989), quien lo liga a los años 1614-1639.

Dejando por un lado los sonetos y teniendo en cuenta otro tipo de composiciones, hay que destacar que un texto que también es preciso adjuntar al corpus de la constancia del amor resulta ser el romance «Muere de amor y entiérrase amando» (núm. 425), que también podría sumarse al conjunto final de esta trayectoria propuesta:

Males, no os partáis de mí,
y os estimaré por bienes,
pues que no hay otro en el mundo
tan desdichado que os ruegue.
No deis lugar que el tormento
se vaya, pues lo hace adrede,
porque para cuando vuelva
le sienta más y me queje.
Haced esta cortesía
a mi desdichada suerte,
que no es dejar de ser males
porque seáis también corteses.
Su oficio hace el verdugo
en cortar al delincuente
el cuello, y es su alabanza
degollarle y que no pene.
Vendré a ser el primer hombre
que a sus males agradece
los bienes que le estorbaron
y la vida que no tiene.
Breve ocupación tenéis
en llegarme hasta la muerte,

y si habéis de estar ociosos,
 buscad otro que os sustente.
 Este, pues, llanto postrero
 que mis ojos humedece,
 sea mil veces bien venido
 si ha de ser el que los cierre.
 Contento voy a guardar
 con mis cenizas ardientes
 en el sepulcro la llama
 que reina en mi pecho siempre.
 Conmigo van mis cuidados
 y por eso parto alegre,
 y aun quiero que lleve la alma
 la parte que el cuerpo siente.
 Este epitafio se escriba
 en el mármol que cubriere
 mi polvo amante, y sin llanto
 ninguno podrá leerle:
 «Aquí descanso de la triste vida
 al rigor de mi mal agradecido,
 y el cuerpo, que de amor aún no se olvida
 en poca tierra, en sombra convertido,
 hoy suspira; y se queja, enternecida,
 la tumba negra donde está escondido.
 Aun arden de las llamas habitados
 sus huesos, de la vida despoblados.
 ¡Oh tú que estás leyendo el duro caso:
 así no veas jamás otra hermosura
 que cause igual dolor al mal que paso,
 que viertas llanto en esta sepultura,
 más por dar agua al fuego en que me abraso
 que por dolerte en tanta desventura!
 Fue mi vida a mis penas semejante:
 amé muriendo y vivo tierra amante».

En este romance puede notarse que los elementos que denotan la eternidad del amor se diseminan principalmente en la segunda parte del texto, hasta acabar con el significativo epitafio ficticio final donde se concentra la mayor cantidad de estructuras tópicas del motivo considerado. Antes de llegar a este, sin embargo, es necesario mencionar que la continuidad del ardor amoroso se adelanta de manera obsesiva ya en los versos que lo preceden, a partir de los 30-33 («[...] en mis cenizas ardientes / en el sepulcro la llama /que reina en mi pecho siempre») para seguir con la declaración del acompañamiento de los cuidados (v. 34) y la alusión al «polvo amante» (v. 39) que se halla dentro del mármol. Más aún, dentro del epitafio se repite la idea del cuerpo que sigue enamorado pese a ser «sombra» (v. 44) en la tumba, así como más adelante se afirma la presencia

del fuego en los huesos, aunque en este caso todavía no se refiere a lo más interior, a saber, las futuras «medulas» (v. 11) de «Cerrar podrá mis ojos».

También hay que señalar otro caso de romance en el que se reconocerían unas imágenes relevantes para el tema sobre el que se está profundizando en el presente estudio, a saber, «Advierte al Tiempo de mayores hazañas en que podrá ejercitar sus fuerzas» (núm. 422), ubicado por Jauralde Pou (1991: 178) en un conjunto de silvas sin datar. En particular, resaltan los siguientes versos:

Serán ceniza en tus manos,
cuando en ellas los aprietes,
los montes y la soberbia
que los corona las sienes.
¿Y será bien que un cuidado,
tan porfiado cuan fuerte,
se ría de tus hazañas
y vitorioso se quede?
[...]
(vv. 37-44)

¿Y por qué mi libertad
aprisionada ha de verse,
donde el ladrón es la cárcel
y su juez el delincuente?
Enmendar la obstinación
de un espíritu inclemente,
entretener los incendios
de un corazón que arde siempre,
descansar unos deseos
que viven eternamente,
[...]
(vv. 49-58)

A partir de la conversión en ceniza —referida sin embargo al estado en el que quedará el tiempo en este contexto— con ese futuro de indicativo que también caracteriza al soneto clave de este trabajo hasta la mención del «cuidado» (v. 41) que es otro sustantivo tópico, para llegar a la referencia a la falta de libertad debido a la cárcel de amor, los motivos recurrentes abundan en estos versos. Sin embargo, llaman la atención sobre todo las alusiones temporales ligadas al fuego de la pasión: el corazón «arde siempre» (v. 56) y los deseos «viven eternamente» (v. 58), con lo cual podría pensarse en una formulación anterior a los conceptos del «sentido» (v. 13) de la ceniza y del «polvo enamorado» (v. 13) de «Cerrar podrá mis ojos». En este sentido, otro ejemplo pertinente que puede asociarse con una forma antecedente de expresión final de la eternidad

amorosa sería el primer cuarteto de «Amante apartado, pero no ausente, amador de la hermosura del alma, sin otro deseo» (núm. 490):

Puedo estar apartado, mas no ausente;
y en soledad, no solo, pues delante
asiste el corazón que arde constante
en la pasión que siempre está presente.
(vv. 1-4)

Aquí también figura un adjetivo crucial referido al acto de arder por parte del corazón, que, como puede adivinarse sería su carácter «constante» (v. 3), sostenido también por la expresión temporal «siempre» en el verso sucesivo, referido a la perpetuidad de la pasión.

Pues bien, llegados a este punto puede abarcarse ya otro soneto emblemático de la cuestión, que por ciertas imágenes y estructuras se ha definido análogo a «Cerrar podrá mis ojos», a saber, «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas» (núm. 460), que Roig Miranda (1989) había fechado antes de 1614, pero que por determinadas semejanzas patentes con el poema objeto de este trabajo tal vez pueda incluirse en la etapa final y más cercana a este último:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡qué gloria que el morir de amar naciese!
Llevara yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.
De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lete mi memoria.
Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria.

Por si todavía cupiera alguna duda de que pueda hablarse de auto-reescritura en el caso de los poemas amorosos de Quevedo, con el soneto que se acaba de incluir ya no tendría que ponerse en tela de juicio el empleo del mencionado proceso si incluso el título del texto al que está dedicada la presente tesis parece ser una reelaboración del epígrafe de «Amor impreso en el

alma, que dura después de las cenizas»⁵⁶. Efectivamente, en lo que atañe a este soneto, Molho (1991: 126) ha declarado rotundamente que se trata de un caso —como muchos— de reescritura, y pese a que no pueda establecerse con la máxima seguridad cuál de los dos sea antecedente al otro, llega a la conclusión de que «Cerrar podrá mis ojos» es el texto que «ha sido escrito sobre el otro» y no lo contrario. Con todo, hay quien defiende precisamente lo idea opuesta, pues Alatorre (1999: 374) ubicaría este «soneto de hipótesis» por encima del poema objeto de esta tesis:

Y, sin embargo, bien puede ser que para Quevedo (y para sus admiradores coetáneos) el mejor haya sido el artificioso. Quevedo estuvo dándole vueltas y más vueltas al seductor *conchetto* «Amor constante más allá de la Muerte», y probablemente la última vuelta fue «Si hija de mi amor...». Lo que en otros ensayos había estado metido en el cuerpo del soneto, pasó aquí a ser el verso inicial, la hipótesis rarísima, la impactante imaginación de una Muerte parida por el Amor. El soneto «Si hija de mi amor...» vendría a ser como la forma definitiva de un aguafuerte que ha pasado por varios «estados».

Y, efectivamente, incluso Fernández Mosquera (2000: 69) ha rehuido la afirmación tajante de que ciertos hallazgos intertextuales o de aparente reescritura puedan llevar a aclarar de forma inequívoca si un texto precede o sucede al otro: «el reconocimiento de una coincidencia textual en dos o más obras de Quevedo a menudo no indica, aun sabiendo la fecha de alguna de ellas, cuál fue la primera utilización, cuál la chispa que encendió el texto». Por todo ello hace falta recordar que toda propuesta de cronología se queda inevitablemente en un terreno hipotético, pese a la mayor o menor plausibilidad de la suposición temporal y su reflejo en el estilo. Con todo, el soneto «Amor impreso en el alma» simboliza el ejemplo más cercano a «Amor constante», pero le faltan algunos rasgos para llegar a igualar al resultado final, o quizá presenta justamente unos elementos que sobran y hacen que se perciba como demasiado artificial o inverosímil, una característica que podría ligarse al parto de la muerte. Además, tal vez precisamente la atmosfera conjetural con la que se abre el soneto perjudica el carácter decisivo del poema entero, que no llega a ese estado perentorio que representa uno de los aspectos de mayor impacto de «Cerrar podrá mis ojos».

De cualquier forma, a pesar del gran parecido, claro está que hay diferencias entre los dos poemas, porque en «Amor impreso en el alma» desde luego aparecen matices que no tienen cabida en «Amor constante», a partir del hecho de que el sentimiento celebrado en el texto supuestamente precedente es el de un amante que ha muerto por amor dando a luz a la muerte,

⁵⁶ «Excepto por el calificativo de constancia de que viene acompañado este sentimiento en el soneto “Cerrar podrá mis ojos” el resto del título es prácticamente lo mismo» (1997: 28).

en una paradoja sacroprofana. Si en el soneto final y conclusivo del itinerario se proclama la perduración de un amor inmortal perdiendo el respeto a la ley severa del fin de la vida, en «Amor impreso en el alma» lo que se mantiene es la necesidad de morir a fin de amar plenamente, a condición de que pueda tener lugar la resurrección característica del neoplatonismo⁵⁷.

Pasando luego a otra tradición abundantemente presente en la lírica amorosa de Quevedo, puede notarse cómo en el segundo cuarteto se reiteran los motivos elegiacos latinos relacionados con la posibilidad de seguir ardiendo por el fuego de la pasión en la tumba, contenido en el alma y guardado incluso con la ceniza fría. En los tercetos ya asiste al tránsito de lo potencial y simbólico de la primera parte a la realidad más escueta de la segunda, en la que se anuncia que en la otra ribera del río Lete el alma conservará la memoria del amor, con unas imágenes y estructuras sumamente similares a las de «Cerrar podrá mis ojos», conforme lo manifiesta verbigracia el sintagma «desotra parte» (v. 9), el sustantivo «cuidados» (v. 10) y la mención de las aguas del río del olvido (v. 11). Además, el hecho de que se aluda a la «sombra» (v. 10) en calidad de lugar simbólico en el que viven sus preocupaciones amorosas, parece reafirmarse la idea según la cual el amante ya se halla en la otra ribera porque su muerte ya ha tenido lugar y por medio de la resurrección puede pervivir en la dama (Serés, 2004: 477). La consonancia de esta noción con la expuesta en el «Amor constante» resulta patente al declararse en los dos la continuidad del sentimiento tras la muerte física, aunque el primero no haya igualado al segundo en cuanto a fortuna y perfección. En todo caso, en el último terceto se proclama el triunfo del amor sobre el tiempo (Molho, 1991: 127), pues la belleza de Lisi no acabará en el olvido, así como los Hados —el destino, la fatalidad— no derrotarán la fe del amante, explicitando en el verso conclusivo el concepto clave del soneto: la «gloria» derivada del «no ser» (v. 14). En otras palabras, la misma *mors osculi* ha provocado la inmortalidad (Serés, 2004: 479), pero si se anula la idea de la muerte hija, puede concluirse que el soneto «Amor impreso en el alma» contiene en sí buena parte del material conceptual que, reescrito, forma parte de «Amor constante».

En resumidas cuentas, se ha podido constatar que, conforme se produce un acercamiento estilístico-temporal a la última etapa, se observa un incremento, una concentración y una intensidad gradualmente mayor de imágenes tópicas en cada poema hasta llegar a la conclusión, con lo cual podría reconocerse el carácter fundamental de la época final, esto es, de los años

⁵⁷ Lejos de representar un sinsentido, como ha apuntado, entre otros, Olivares (1995: 155) al afirmar que la doble consecuencia de extinción y salvación causada por el amor resulta ser «una idea falaz pero poéticamente bella», el concepto se fundamenta en el hecho de que el amante ya había muerto para sí y «resucitado» gloriosamente en la amada (Serés, 2004: 10).

1640-1645. En este lapso temporal, de hecho, se asiste a la presencia y reiteración de numerosas estructuras que desvelan unas formulaciones de gran semejanza con respecto a «Cerrar podrá mis ojos» y presumiblemente en este periodo Quevedo se haya dedicado con más atención a ese supuesto ejercicio poético de camino hacia la expresión del amor eterno.

Si bien es verdad que ya desde la primera etapa pueden vislumbrarse unos motivos de gran parecido con las formas que componen el soneto central de esta tesis, realmente estas similitudes se quedan todavía en un estadio conceptual. Más puntualmente, las ideas vinculadas con la constancia amorosa se expresan ya en versos posiblemente tempranos como «desierto un corazón siempre encendido [...] mi ardor de fuego eterno» (núm. 479, vv. 7-9), pero a nivel estructural y de *inventio* verbal no se acercan a «Amor constante». Igualmente, los poemas del periodo inicial no afirman con semejante rotundidad la pervivencia de la llama después de la muerte —y la consecuente derrota de esta—, puesto que los temas ligados a la perennidad amorosa se conjugan con otros *topoi* que hacen que la focalización resulte menos centrada en la expresión del sentimiento inmortal. Por ello, los poemas de la primera etapa quizá ofrezcan más bien las metáforas principales de las que se ha valido Quevedo, así como determinados *loci communes* que han constituido el repertorio básico del poeta, a saber, la correspondencia del amor con el fuego, el cuerpo como prisión del alma y la oposición de elementos contrarios, entre otros.

En la segunda etapa, en cambio, parecen matizarse y afinarse más las formulaciones que conformarán el último soneto, de las que destaca sobre todo la presencia del fuego dentro del corazón del amante, como en «Padece ardiendo y llorando», que recita «pero mi corazón arde admirado / (porque en tus llamas, Lisi, está encendido)» (núm. 444, vv. 5-6), en una fase anterior a las «venas» y a las «medulas», aunque ya en «Lamentación amorosa», uno de los sonetos del primer periodo, se hacía referencia al «corazón siempre encendido» (v. 7). Debido a ello, bajo este punto de vista en realidad las diferencias entre la primera y la segunda época parecen ser bastante exiguas, puesto que se observa más bien la reiteración de unas formas semejantes. Un elemento de aproximación mayor se detecta en la variante manuscrita y del *Cancionero antequerano* de «Padece ardiendo y llorando», dado que se introduce por primera vez la adversativa «mas» como principio de verso, en un acercamiento a «mas no, de esotra parte en la ribera». De todas formas, todavía se asiste a cierta lejanía con respecto a la expresión final, dado que en los poemas reconocidos como pertenecientes a esta época se hace hincapié en el sufrimiento del amante y se menciona explícitamente a Lisi, una especificación que no se proporciona en el último soneto y denota el carácter aún anecdótico y menos universal del amor.

Con la entrada en la etapa conclusiva, los ecos ligados a «Cerrar podrá mis ojos» se intensifican y se hacen más visibles sobre todo en la disposición formal de ciertas expresiones,

como la casi inmediata resonancia de la «postrera sombra» (v. 1) en el arranque de «Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas» en el que figura el sintagma «postrer día» (v. 1). Aquí ya la época en la que se ubican los poemas de esta fase con toda probabilidad refleja el periodo de composición de «Amor constante», por lo que la semejanza en numerosas formulaciones aparece prácticamente indudable y se observan unas matizaciones que resultan imprescindibles para llegar posteriormente a los ingredientes definitivos. Se trata de perfeccionamientos técnicos, esto es, elecciones semánticas y morfosintácticas, dado que en el ejemplo comentado el sustantivo «sombra», más rebuscado que «día», sustituirá posteriormente al precedente. También podría pensarse en la aparición de estructuras como el futuro de subjuntivo en el mismo «Advierte con su peligro»: «Si fuere que [...] / que negro y frío sueño desatare mi vida [...]», vv. 1-2) o puntualizaciones conceptuales como la transición de «desatar mi vida» del mismo soneto a «desatar esta alma mía» del poema conclusivo. Luego las alusiones a la persistencia del amor se hacen más lacónicas, como en el segundo terceto de «Amor de una sola vida nace, vive, crece y se perpetúa»: «llama que a la inmortal vida trasciende / ni teme con el cuerpo sepultura / ni el tiempo la marchita ni la ofende» (vv. 12-14) y se halla también cierta especularidad en las asociaciones como la presencia del fuego en las venas (núm. 471, vv. 5-6) o la llama «por las medulas extendida» (núm. 485, v. 4), especificando mayormente la ocupación de lo interior del cuerpo por parte del amor. Otro ejemplo que podría incluirse sería la consideración «severa» de la hora de la muerte (núm. 508, v. 21), una calidad que en «Cerrar podrá mis ojos» notoriamente se asociará con la ley de la misma. De todo ello, un aspecto que hay que señalar se relaciona con el hecho de que, entre otras cosas, en los poemas antecedentes al final se produce una profundización de ciertos motivos que figurarán luego de forma condensada en «Amor constante», a modo de culminación, como se ha apuntado con frecuencia, y si por ejemplo se ha dedicado un soneto entero a la expresión del amor como guerra de contrarios en un texto, en el poema final se le dedicará un verso, de igual intensidad. Cada determinante, adjetivo, adverbio, sustantivo y verbo ha sido cuidadosamente escogido e ingeniosamente entretejido con todo elemento que compone los catorce endecasílabos conclusivos que proclaman una fuerza todopoderosa que en los poemas antecedentes no se había declarado de la misma forma. Lo que sobrecoge además es el nivel abarcador que alcanza este mosaico en verso, dado que se llega a expresar un sentimiento global trascendiendo la dimensión episódica o particular, un plano que quizá no se hubiera alcanzado si se hubiese nombrado a Lisi o si se hubiese contado una anécdota en concreto.

La conclusión de este recorrido amoroso en realidad siempre podría quedar abierta, porque, según también mantiene Blanco Aguinaga (1978: 305) «puede el lector añadir ejemplos de

su propia cosecha» y es posible vislumbrar más casos de aproximaciones en la musa Erato. Aun así, la reiteración de ciertas ideas fijas que habitan la mente de Quevedo de forma casi obsesiva desde luego se hallan empleadas —o reutilizadas— en más lugares de su compleja obra poética, por lo cual a continuación se intentará ofrecer algún ejemplo de elaboración de las imágenes hasta aquí examinadas en el cultivo de otros géneros literarios.

3.3. PREOCUPACIONES CONSTANTES: OTRAS MODULACIONES CONCEPTUALES

Al abarcar ciertos conceptos y formas que aparecen de forma repetida en la obra de un poeta, es de rigor especificar que rara vez se trata de motivos y configuraciones limitadas rígidamente a un ámbito concreto que descarta los demás, como ha podido constatarse con el ejemplo de la «víbora» (cap. 1.2). Si bien es cierto que en múltiples y variadas ocasiones es posible reconocer trasvases de formas que se reutilizan de forma libre de un contexto a otro, sigue sin poderse soslayar el problema de establecer la dirección del intertexto, pues resulta complejo determinar si el préstamo proceda inicialmente de un contexto genérico para recalcar en el otro (Fernández Mosquera, 1999: 69).

Con respecto a las estructuras y los temas que se han analizado en el presente trabajo en lo tocante a la poesía amorosa de Quevedo y a la naturaleza inextinguible de la llama de la pasión tras la muerte, es posible constatar, teniendo en cuenta la totalidad de *El Parnaso*, que los ensayos del poeta quizá no se reduzcan únicamente a la musa amorosa. En efecto, muchos de los ingredientes poéticos sobre los que insiste el ingenio hasta la culminación de su poema erótico aparecen de forma sistemática en otras secciones de su obra que responden a discursos y temas distintos, sobre todo en el ámbito moral, en el funerario y en algunas silvas que se han recogido en *Las tres musas*. De manera análoga al capítulo precedente, se resumirán en una tabla los textos que se comentarán, en orden cronológico, siguiendo una vez más las hipótesis de datación proporcionadas en el trabajo de Roig Miranda (1989: 349-359):

POEMA	PROPUESTAS DE DATACIÓN
«Al reloj de arena» (núm. 139)	antes de 1611 (<i>Segunda parte de las Flores</i>)
«Este polvo sin sosiego» (núm. 420)	sin datar
«Llama a la muerte» (núm. 28)	C: 1613 B: 1613 AM: 1642
«Túmulo de la mariposa» (núm. 200)	1613-1616 (Ms. de Nápoles)
«Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva,	C: 1628

grande jurisconsulto y abogado. Fue varón muy noble, limosnero y poeta» (núm. 253)	B: 1628 MP: 1631 AM: 1631
«Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida» (núm. 6)	AM: 1643
«Conoce la diligencia con que se acerca la muerte y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento» (núm. 8)	AM: 1645

Antes de empezar examinando géneros que se alejan del contexto amoroso, permaneciendo en un marco en el que los rasgos en común con el contexto citado son más nítidos (Candelas Colodrón, 1997: 167), hay una silva en particular que ha de comentarse por la constelación de similitudes que presenta con «Cerrar podrá mis ojos». Se trata del poema «Al reloj de arena» (núm. 139), definida por Asensio «la más bella de sus poesías relojerías» (1988: 26), cuya primera aparición se dio en las *Flores de poetas* de Calderón en 1611 y posteriormente se incluyó también en *Las tres musas*:

¿Qué tienes que contar, reloj molesto,
en un soplo de vida desdichada
que se pasa tan presto?
¿En un camino que es una jornada
breve y estrecha de este al otro polo,
siendo jornada que es un paso solo?
Que si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzaras allá, si capaz vaso
fueses de las arenas,
en donde el alto mar detiene el paso.
Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas,
ni que me notifiques de esa suerte
los términos forzosos de la muerte.
No me hagas más guerra,
déjame y nombre de piadosa cobra,
que harto tiempo me sobra
para dormir debajo de la tierra.
Pero si acaso por oficio tienes
el contarme la vida,
presto descansarás, que los cuidados
mal acondicionados
que alimenta lloroso
el corazón cuitado y lastimoso,
y la llama atrevida
que amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas

(menos de sangre que de fuego llenas),
no sólo me apresura
la muerte pero abréviame el camino:
pues con pie doloroso,
mísero peregrino,
doy cercos a la negra sepultura.
Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero;
y que soy vidrio, como tú, si vivo

Si es cierto, según se ha comentado anteriormente, que en la silva los parecidos con el género amoroso son detectables, también hay que señalar que su centralidad se comparte en igual proporción con los motivos morales, como lo indica ya el *incipit* de sabor senequista ligado a la brevedad de la vida o el vínculo entre esta última con un «camino» (v. 4) o una «jornada» (v. 4 y v. 6), según mantiene también Candelas Colodrón (1997: 101). Mediante la observación de un reloj de arena personificado pues se asiste a una primera parte de la composición basada en unas reflexiones sobre el carácter efímero de la existencia y a una segunda parte más vinculada con la expresión de las preocupaciones amorosas. Concretamente, en esta silva dedicada al reloj de arena se declara la inutilidad de la máquina en cuestión para cumplir con su función de medición del tiempo, pues en particular sobre el sufrimiento del locutor se afirma que es «la enormidad de las penas de amor que sufre el poeta lo que hace irrealizable el deber del reloj, si son estas y no las horas lo que se esfuerza en calcular» (Gargano, 2004: 196). Tras referirse a los «cuidados» (v. 21), de hecho, resalta la presencia del tópico del amor asociado con el fuego que habita las venas del amante «y la llama atrevida / que amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas / (menos de sangre que de fuego llenas)» (vv. 25-27), una sección que recuerda el compendio final en «venas que humor a tanto fuego han dado» (núm. 472, v. 10). Y ya para concluir con la detección de guiños con «Amor constante», llaman la atención los últimos cuatro versos contruidos sobre la base del motivo del *pulvis es* para denotar la esencia de la vida del hombre, entre los materiales que componen el reloj, o sea, polvo y arena para representar metafóricamente su carácter mortal y la fragilidad de su existencia. El recurso mencionado «renueva la consideración negativa del amante desdichado en la poesía de naturaleza amorosa» (Candelas Colodrón, 1997: 235) también en otras silvas, como «Este polvo sin sosiego» (núm. 420) —ubicada en un conjunto sin datar por Jauralde Pou (1991: 178)—, conservadas únicamente en *Las tres musas*:

Este polvo sin sosiego
a quien tal fatiga dan,
vivo y muerto, amor y fuego,

hoy derramado, ayer ciego,
 y siempre en eterno afán;
 este fue Fabio algún día,
 cuando el incendio quería
 que en polvo le desató,
 y en el vidrio amortajé
 la ceniza, nunca fría.
 A tal tormento tu amante
 destinas, Floris traidora;
 pues, ya polvo caminante,
 corre el día cada hora
 y la hora cada instante.
 Quitóle tu crueldad,
 dándole así monumento.
 mal desmentida en piedad,
 con vidrio y con movimiento.
 quietud y seguridad.
 Reloj es el que yo vi
 idolatrar tus auroras,
 Floris, cuando me perdí;
 no cuentes por él las horas.
 sino sus penas por ti.

Se trata de una composición «hoy casi desconocida» a decir de Asensio (1988: 17) pero de gran valor poético, debido entre otras cosas a las fuentes de Amalteo que ya se han comentado (cap. 2.1). En particular, por lo que concierne a la silva, puede vislumbrarse el tema de las cenizas del amante que la dama ha puesto en un reloj después de que el incendio amoroso lo ha destruido, y luego se hallan en un vidrio que amortaja su ceniza que sigue ardiendo (vv. 6-10), desde luego como metáfora del amor que vence a la muerte. Mediante la identificación de la arena del reloj con el polvo amante, las cenizas del yo poético se hacen reales y se devuelve al término su significado literal, parodiando la sinécdoque petrarquista (Candelas Colodrón, 1997: 261). Con todo, el polvo en este caso se define «caminante» (v. 13), en consonancia con la *peregrinatio* de la vida humana que «no se diferencia de la carrera del reloj» (Gargano, 2004: 192). En efecto, en palabras de Asensio (1988: 26), «el peregrino motivo de las cenizas en el reloj de arena ejerció una atracción obsesiva para Quevedo», con lo cual puede concluirse que en las quintillas consideradas se ha conjugado la constancia amorosa con unas reflexiones sobre la fragilidad humana.

Más aún, las asociaciones con el soneto que ocupa el presente trabajo también han sido detectadas por Herrera (1996: 84), pues a juzgar por sus observaciones, el ingenio «convierte el “polvo enamorado” [...] en el medidor mismo del tiempo porque mete las cenizas de un empecinado amante en el cristal de un reloj de arena». Y ya para cerrar el tema relojero, viene al

caso una observación de Candelas Colodrón (1997: 170): «la dualidad muerte/vida del petrarquismo, con sus múltiples variantes y ecuaciones, se enriquece, con el propósito de exagerar el afecto amoroso, con las notas ilustrativas de la frágil condición humana»: una reflexión que bien podría emplearse para explicar el uso entero y el objetivo perseguido por el poeta con sus fuentes.

Antes de cambiar de ámbito y proseguir con el análisis de motivos e imágenes peculiares del Quevedo «constante» en géneros distintos al amoroso, es preciso hacer referencia también a la aparición de ciertas formas tópicas de la *kyōné* petrarquista (Candelas Colodrón, 1997: 253) en otras silvas de *Las tres musas*. Más puntualmente, además de «Hace últimamente su testamento» (núm. 508), ya comentado en el apartado dedicado a Erato porque se incluye también en *Canta sola a Lisi*, puede hacerse referencia a dos silvas más dispuestas de forma seguida en la numeración de Blecua: «Voyme por altos montes, paso a paso» (núm. 509): «Voyme por altos montes, paso a paso, / llorando mis verdades: / que el fuego ardiente y dulce en que me abraso (vv. 1-3) [...] que, para arderos en mi propio fuego, /basta escuchar mis quejas y mi ruego, (vv. 11-12) y de «Ay, cómo en estos árboles sombríos» (núm. 510): «No te espantes de verme, fuente clara, / tan pobre de quietud y de sosiego; / que si a quien amo tu corriente amara / de hielos libre te abrasara el fuego. / También tu tronco, ¡oh mirto!, se secara, / si en ti, como en mi pecho, ardiera el ciego, / pues si os mirara Lisi, es evidente / que ardieras, mirto, y que abrasaras, fuente (vv. 25-32).

Volviendo a los poemas de *El Parnaso*, un primer ejemplo de recreación de conceptos rastreables en «Cerrar podrá mis ojos» quizá lo podría representar un soneto perteneciente al grupo de la poesía moral en el que se asevera la idea según la cual la hora de la muerte será, por usar un término elocuente, lisonjera, por el alivio derivado del afán de abandono del cuerpo por el alma, frente a cualquier estado de inquietud que pueda entrar en juego. Trátase del poema moral «Llama a la muerte» (núm. 28):

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios.
Huya el cuerpo indignado con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.
Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.
Desata de este polvo y de este aliento
el nudo frágil en que está animada
sombra que sucesivo anhela el viento.
¿Por qué emperzas el venir rogada

a que me cobre deuda el monumento,
pues es la humana vida larga, y nada?

Ante un soneto moral queda claro que el sentido profundo no puede relacionarse con la constancia amorosa como en el caso de «Amor constante», pero aun así sus versos traen a la memoria numerosos aspectos que conforman este poema, empezando por la mención del acto de beber las aguas del río Leteo. De hecho, el tema hacia el que está orientado el presente soneto se liga a la angustia existencial y a la ansiada exigencia de acabar con la vida con el propósito de poner fin a su absurdidad (Romano Martín, 1994: 83), mediante la llegada de la muerte —temida aun por los más poderosos— en el primer verso. Pues bien, tras nombrar a algunos linajes de gran vigor de la antigua Roma (v. 5) y aludir perifrásticamente a Alejandro Magno como otro ejemplo de imperador de suma fuerza que tampoco pudo sustraerse al dominio de la ley severa, en el primer terceto se introduce una idea de considerable relevancia para «Amor constante»: en concreto, el locutor poético se centra en el lazo que une el cuerpo con el alma y simultáneamente pide que se desate el mismo con el objetivo de liberar la segunda para que pueda cobrar vuelo, según las nociones neoplatónicas. Todo ello se concluye con una interrogación retórica de la voz lírica, basada en una expresión de queja por la tardanza de la muerte, seguida de un sentimiento de aflicción porque el cobro de la deuda pendiente ya está teniendo lugar, o sea, ya está pagando a la tumba su propia vida (Parada Juncal, 2020: 34). En suma, ni siquiera el rey de Macedonia pudo derrotar la legislación de la muerte, mientras que el amor celebrado en «Cerrar podrá mis ojos» rompe toda regla: de ahí su carácter absoluto y categórico.

Hay que añadir que además de la versión que se acaba de comentar, existe otra «aún más sombría que la primera» (Sobejano, 1983: 645) que figura en el *Heráclito cristiano* (salmo XVI), de la que hay que destacar la sustitución de «cuerpo» por «alma» (v. 2): «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios: /irá la alma indignada con gemido / debajo de las sombras, y el olvido / beberán por demás mis secos labios» (vv. 1-4), en un estadio posterior en el que esta ya ha abandonado la materia terrenal. Sea como fuere, la primera composición parece acercarse más al poema objeto de esta tesis por la mayor cantidad de formas tópicas que se contienen en su interior, pese a que las formulaciones todavía lejanas de las estructuras del soneto amoroso confirman la datación temprana propuesta por Blecua (1963) y Crosby (1967), pues se trataría de otro texto de la primera etapa del camino quevediano hacia el diamante final.

En lo tocante al motivo de la muerte, hay que destacar que además del ámbito moral, otro género significativo en el que es posible vislumbrar esas «eternas» estructuras y formas que al parecer habitan la mente del ingenio es el de la poesía funeraria. Dentro de este género, en cambio, es posible hallar un ejemplo algo distinto al epitafio compuesto en ocasión del

fallecimiento de personajes de relieve, pues en *El Parnaso* incluso figuran poemas dedicados a la muerte de animales según indica el caso del «Túmulo a la mariposa» (núm. 200):

Yace pintado amante
de amores de la luz muerta de amores,
mariposa elegante,
que vistió rosas y voló con flores,
y codicioso el fuego de sus galas
ardió dos primaveras en sus alas.
El aliño del prado
y la curiosidad de primavera
aquí se han acabado,
y el galán breve de la cuarta esfera,
que con dudoso y divertido vuelo
las lumbres quiso amartelar del cielo.
Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas como esquivas
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.
No renacer hermosa,
parto de la ceniza y de la muerte,
como fénix gloriosa
que su linaje entre las llamas vierte,
quien no sabe de amor y de terneza
lo llamará desdicha, y es fineza.
Su tumba fue su amada;
hermosa, sí, pero temprana y breve;
ciega y enamorada,
mucho al amor y poco al tiempo debe,
y pues en sus amores se deshace,
escribase: «Aquí goza, donde yace».

La mariposa, así como el ave fénix o la salamandra, en línea general forman parte del bestiario ígneo, y de forma particular se concretiza aquí el primer animal mencionado en calidad de símbolo de la vida del «pintado amante» (v. 1) en el fuego amoroso (Arellano, 1999: 27), lo que efectivamente indica el *incipit*, en el que se alude directamente a la inscripción sepulcral («yace», v. 1 y v. 30) conectada estrechamente con el último verso⁵⁸. El hecho de que se observe la

⁵⁸ Sirva de ejemplo, entre otros, el núm. 302 en el que figuran los tres animales («Salamandra frondosa y bien poblada / te vio la antigüedad, columna ardiente, / ¡oh Vesubio, gigante el más valiente/ que al cielo amenazó con diestra osada! / Después, de varias flores esmaltada, / jardín piramidal fuiste, y luciente / mariposa, en tus llamas

construcción de la lírica sobre la «obsesiva repetición» del motivo de la llegada de la muerte mediante el esquema de la elegía fúnebre por un lado y la presencia de ciertas imágenes tópicas del mundo amoroso con algunas «tintas emocionales» (Garzelli, 2005: 796) por el otro, podría llevar a hipotetizar otro caso de auto-reescritura. Dejando de lado los temas ligados a la *vanitas vanitatum*, las referencias mitológicas y la nota de desengaño que interesan menos al presente trabajo, ténganse en cuenta por ejemplo los versos 5-6 que se centran en el acto de «arder» llevado a cabo por el fuego de la pasión en detrimento de las alas del animal. El acercamiento a «Cerrar podrá mis ojos» se intensifica aún más cuando se afirma la paradoja del «Aquí goza donde yace» (v. 30), según la cual se asiste a la pervivencia del animal en la tumba eludiendo también la acción del Tiempo (Trueblood, 1977: 834).

Otro ejemplo que merece la pena traer a colación, entre otros, es el soneto de Melpómene titulado «Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva, grande jurisconsulto y abogado. Fue varón muy noble, limosnero y poeta» (núm. 253):

Este, en traje de túmulo, museo,
sepulcro en academia transformado
en donde está en cenizas desatado
Jasón, Licurgo, Bártulo y Orfeo;
este polvo, que fue de tanto reo
asilo dulcemente razonado,
cadáver de las leyes consultado,
en quien si lloro el fin las glorias leo;
este de don Francisco de la Cueva
fue prisión que su vuelo nos advierte
donde piedad y mérito le lleva.
Todas las leyes con discurso fuerte
venció, y así, parece cosa nueva
que le venciese, siendo ley, la muerte.

En el caso del soneto epitafio trasladado puede observarse como aun y sobre todo en el tratamiento del tema panegírico y funeral se incluyen ciertas ideas y tópicos de los que tal vez Quevedo haya sacado la versión final en el ápice de la obra amorosa, con algunas variaciones, por ejemplo, en lo que atañe al poder omnímodo de la muerte. Concretamente, uno de los motivos recurrentes en el túmulo al jurisconsulto y poeta Francisco de la Cueva resulta ser el del alma desencadenada del cuerpo (vv. 5 y 9-11) pero esta vez adaptado al personaje que toca al poema,

inclemente, /y en quien toda Pomona fue abrasada. / Ya, fénix cultivada, te renuevas, /en eternos incendios repetidos, /y noche al sol y al cielo luces llevas»).

en el sentido de que se eleva al cielo debido a su piedad y mérito. Por no mencionar la constante metonimia de la ceniza para referirse al cuerpo difunto y la metáfora de la prisión para representar el espíritu encarcelado por la parte material y terrena, conceptos fundamentales de «Cerrar podrá mis ojos» y no solo, según destaca Llamas Martínez (2015: 17) «remiten a unos modelos poéticos e ideológicos comunes al resto de su obra». De todas formas, es de rigor señalar una variación de suma importancia entre el dominio de la muerte en el soneto amoroso y en el funeral, puesto que en este último quien sale ganador es la «ley» (v. 14), un aspecto que desde luego contrasta con lo expresado en «Amor constante». Sin embargo, el hecho de que venza la «regla» severa en el poema túmulo se percibe como un suceso asombroso («parece cosa nueva», v. 13) porque el letrado, pese a su virtud jurídica, no ha sido capaz de derrotarla, frente al sentimiento exaltado en el poema central de este estudio, que a la misma ley le pierde el respeto. Por ende, se trata de otro caso en el que «Amor constante» ha superado un modelo.

En lo que atañe a la musa Melpómene conviene destacar que las imágenes tópicas de la muerte, como es obvio, aparecen con suma frecuencia y pueden añadirse más ejemplos de poemas que contienen formas significativas que se han detectado en el poema amoroso que interesa al presente trabajo. Basten, a modo de ejemplo, las metáforas de la sombra y el polvo para aludir a lo que queda tras el fallecimiento en textos como «Funeral elogio al padre maestro Fr. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, predicador de su majestad» («y el silencio predica en el difunto: / en este polvo mira y llora junto», núm. 261, vv. 2-3); «Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo» («Hoy nos da, desatado en sombra fría, / llanto a los ojos y al discurso miedo», núm. 264, vv. 13-14); «Epitafio de Alejandro Macedón. Madrigal» («y desangrada sombra en polvo mudo / yace quien de cortés perdonó al cielo», núm. 277, vv. 15-16), «Ausente se halla en pena más rigurosa que Tántalo» («delgada sombra, desangrada y fría», núm. 294, v. 3).

Volviendo a Polimnia, podrían traerse a colación otros versos en los que figura una palabra clave en particular, que denota quizá unas vueltas que le ha dado Quevedo hasta decantarse por la definitiva que aparecerá en «Amor constante», a saber, el sustantivo «hora» para referirse al instante de la muerte. El poema es «Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida» (núm. 6):

Huye sin percibirse, lento, el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca y, despreciada,
lleva tras sí la edad lozana mía.
La vida nueva que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada
yace entre negra sombra y nieve fría.
No sentí resbalar mudos los años;

hoy los lloros pasados y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.
Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso y no le creo.

Trátase de un texto ligado entre otras cosas a la expresión de la fugacidad de la vida y al lamento por el paso del tiempo, un tema que contribuye a dar una idea de la manera en que Quevedo emplea su repertorio de material literario en un contexto diferente, ligado a un tópico distinto que es el del *tempus fugit*. Concretamente, llama la atención en seguida la adjetivización de «hora» en el segundo verso, que se califica de «secretas» (v. 2) y más adelante «despreciada» (v. 3), con lo cual aparece ya como una definición bastante distinta al momento «lisonjero» que se anhela en otros sonetos porque en este caso oscurece el rigor de la voz poética. Puede hallarse inmediatamente después la mención del verbo «ardía» (v. 5), esta vez no ligado al fuego amoroso sino a las brasas del ser humano que la muerte apaga (Parada Juncal, 2020: 489) inexorablemente, haciendo que solo quede la oscuridad y una pálida nieve en el «postrer» (v. 7) —un adjetivo que suena— invierno. Puede conjeturarse que en un estadio anterior haya ligado Quevedo la idea del instante último a la fría estación y posteriormente a la «sombra», que también figura en el texto con una connotación asociada a la muerte.

Siempre dentro de la poesía moral, el deseo de que llegue la muerte y su consecuente interpretación ligada a un momento agradable de consuelo como lo es en «Cerrar podrá mis ojos» caracteriza de forma esencial un soneto esta vez moral, en el que además puede vislumbrarse un abundante uso de imágenes reiteradas en la poesía amorosa al tratar la relación entre el amor y el fin de la vida. Se trata de «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento» (núm. 8):

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día,
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.
Si agradable descanso, paz serena
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.
¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar piadosa viene
espíritu en miserias anudado?
Llegue rogada, pues mi bien previene,
hálleme agradecido, no asustado;

mi vida acabe y mi vivir ordene.

Bien podría decirse que en el soneto entero parece desarrollarse el concepto ligado a la visión de la muerte como «hora lisonjera», o «amiga liberadora» (González y Pérez Mora, 1999: 78) pues se observan las reflexiones de Quevedo sobre la forma en que el «postrer día» (v. 2) será un estado de descanso y no de pena, un momento de alivio que el locutor espera alcanzar pronto. Además, también puede detectarse otro uso tópico del vocabulario usualmente empleado por el ingenio en una formulación distinta, pues si en «Cerrar podrá mis ojos» se alude a la muerte denominándola metafóricamente «postrera sombra» (v. 1), aquí la voz poética se refiere a la «última hora» (v. 3) —conjugada con los adjetivos de oscuridad y frialdad— repleta de sombras. Por lo tanto, se ha asistido una vez más a un caso en el que unos *concetti* abarcados con mayor pormenor por el poeta —en este caso incluso a lo largo de catorce versos— quizá se hayan reescrito y compendiado en dos de los sintagmas que componen el texto cumbre.

Falta por examinar el universo satírico-burlesco de Quevedo con el propósito de averiguar si incluso en los poemas contenidos en las últimas dos musas de *El Parnaso español* (Terpsícore y Talía), hay ejemplos de auto-reescritura relacionados con la redacción del soneto que atañe al presente trabajo. Ante todo, hay que aclarar que los géneros que se están cotejando presentan diferencias abismales en cuanto al código a los que responden, como se ha comentado en este estudio al abordar brevemente la cuestión de los distintos ámbitos poéticos de la época del ingenio. Con todo, tal vez puedan avistarse algunos elementos que, pese a la lejanía con respecto al mundo amoroso, en un nivel más superficial pueden relacionarse con algunas formas de «Cerrar podrá mis ojos», aunque en absoluto pueden compararse con los parecidos mucho más evidentes con las demás musas. Es obvio que en contextos satíricos los motivos ligados a los sentimientos y a la pasión se parodian y se destruyen, como en algunos versos del romance II, «Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos» (núm. 682), en los que el yo poético aborda el tema de la conversión en ceniza:

convertireme en ceniza,
pues tus soles me abochornan,
aunque el miércoles corvillo
entre las cejas me ponga.
(vv. 273-76)

En este texto se observa la burla de la metáfora ligada a los soles para los ojos, que con su calor hacen que el amante se convierta en ceniza, un elemento que en este marco se liga al

miércoles de Ceniza —vulgarmente denominado «Corvillo» como puede leerse en *Autoridades*— y al empleo que de ella podría hacer el sacerdote (González Quintas, 2005: 68), reutilizando el tópico de forma sumamente distinta a la musa amorosa. No es una excepción el hecho de que la imagen de la ceniza en la poesía satírica se ligue al mencionado día santo cristiano, pues hay múltiples y variados ejemplos de este uso en el género considerado, que a su vez se asocia con la locución latina del *memento homo*. A este propósito, para poner otro ejemplo de las connotaciones con las que se recurre a la ceniza en este otro contexto poético, podrían citarse los versos del romance «Desmiente a un viejo por la barba» (núm. 692), que recitan: «barba de “memento homo” / a poder de las cenizas / hoy con sotana y manteo / la sobrepelliz cobija» vv. 35-38). Sobre esta expresión anota Arellano (2020: 787): «es frase que se dice el miércoles de ceniza en la imposición de la ceniza, ‘acuérdate de que eres polvo...’; las cenizas aluden al color canoso de la barba», por lo que puede concluirse que la imagen del polvo se reutiliza en las musas satíricas con una acepción vinculada con el recuerdo de la muerte, sin mencionar por supuesto la permanencia del amor en este estado. Otro ejemplo de este género pero que en *El Parnaso español* aparece sumamente manipulado por González de Salas con respecto al original, «hasta hacerlo irreconocible» (Plata, 2002: 228), podría ser «Canción a una dama hermosa y borracha», de la que existen al menos tres versiones muy distintas entre sí⁵⁹. En el caso de esta composición se asiste a la fusión entre petrarquismo y antipetrarquismo, puesto que por un lado se presentan imágenes pertenecientes a ese universo amoroso y por el otro se produce un alejamiento radical de él mediante la inserción de formas burlescas. Sirvan de ejemplo la apelación inicial a la atención de la amada («Óyeme riguroso, / ya que no me escuchaste enternecido; / no cierres el oído», vv. 1-3); su desdén («Lo que por ti he llorado, / duras piedras moviera y duros bronces, / y sacara de gonces / al cielo en claros ejes sustentado», vv. 7-10) y el contraste entre el carácter frío del llanto y el fuego amoroso («sólo a ti no te mueve el llanto frío», v. 10), otro *topos* petrarquista no declarado explícitamente pero sin embargo detectable (Plata, 2002: 230).

No obstante, conforme se ha admitido con anterioridad, el género satírico-burlesco presenta demasiadas diferencias de imágenes y contenidos como para que sea posible vislumbrar casos evidentes de auto-reescritura de formas ligadas a la constancia del amor después de la muerte, por ello, solo parecen limitarse a unas cuantas menciones de la «ceniza», actualizada además en un contexto distinto. Podría concluirse que el marco temático en el que aparece patente el proceso considerado es claramente el ámbito amoroso, seguido, en consonancia con lo

⁵⁹ «La canción debió de haber gozado de bastante popularidad en época de Quevedo, ya que aparece con cierta frecuencia en cancioneros manuscritos. Entre otros, en la *Segunda parte de la guirnalda odorífera*, de 1603; en el llamado *Cancionero antequerano*, recopilado en 1627-1628; y en el también llamado *Cancionero de 1628*» (Plata, 2002: 227).

observado anteriormente, del contexto moral y funerario, en los que, más que a la pasión en concreto, los conceptos que contienen grandes parecidos con «Cerrar podrá mis ojos», se ligan principalmente al imaginario del tiempo y de la muerte.

4.

EL CUMPLIMIENTO DEL «MILAGRO POÉTICO»: CONCLUSIONES

«Los versos, catorce líneas, están ahí» (Carballo Picazo, 1963: 14): Quevedo ha conseguido fundirlo todo en un soneto, de forma radical, obsesiva y lacónica. No queda espacio para las hipótesis, las desviaciones, la timidez, la vaguedad: en «Amor constante más allá de la muerte» se quebranta la «ley severa», no existen jurisdicciones que provoquen la extinción del fuego, incluso el polvo seguirá «enamorado» y ninguna circunstancia externa destruirá la «fidelidad» (Blanco Aguinaga, 1978: 306). Y lo que más asombra de todo ello es que en el poema no hay nada totalmente nuevo, pero aun así el soneto tiene esa capacidad de estremecer que no es nada común: con sus versos el tiempo permanece «detenido ya siempre» (Carballo Picazo, 1963: 14): quizá se puede tener por una genialidad mayor, pues paradójicamente se logra ser original sin ser original.

El alcance de este resultado quizá haya sido posible por los aspectos analizados en la presente tesis: cada proceso ha sido imprescindible a fin de llegar a este logro poético, a partir del mecanismo de reescritura con el que el ingenio reaprovecha material precedente para enriquecerlo y completarlo, hasta el enfrentamiento contra él mismo y su perenne preocupación para la expresión final. En efecto, se ha podido constatar mediante el presente estudio que esta actitud de reutilización literaria ajena y propia refleja una peculiaridad de Quevedo que hay que tener en cuenta en todo acercamiento a su obra, no solo poética sino también prosística, como lo demuestran ciertos casos mencionados, como la reutilización de las imágenes de la víbora y del cuévano, recreada en múltiples contextos (cap. 1.2.). Resultaría interesante averiguar en qué otros casos pueden observarse en la poesía quevediana los procesos a los que se ha prestado atención en estas páginas, puesto que seguramente el soneto central de este trabajo solo simboliza uno de los ejemplos en la obra del poeta en el que se han condensado imágenes y estructuras ensayadas en otros lugares. El mismo procedimiento de detección de casos de hetero- y auto-reescritura podría pues aplicarse a numerosos textos pertenecientes a los más variados terrenos, y bien pueden descubrirse distintos «milagros poéticos», mirando bajo otra luz determinados poemas, así como cabría preguntarse de qué forma en otros ingenios del Siglo de Oro se da el mismo procedimiento o en qué difiere el método empleado. Además, una idea que se desprende del estudio realizado se liga al concepto de la evolución progresiva de la creación poética de Quevedo, un aspecto sobre el que todavía faltan alguna investigación esclarecedora, desde luego debido a los problemas ligados a la carencia de datación fidedigna de numerosos poemas, pero

que de todas formas representa un vacío en la investigación y una buena línea en la que profundizar.

En todo caso, repasando las etapas recorridas en esta tesis por lo que atañe al soneto «Amor constante», es posible observar que su potencialidad expresiva y densidad creativa han generado ríos de tinta sobre numerosas cuestiones ligadas al poema, a partir de las dificultades sintácticas, hasta llegar a la consideración del papel de la religión, los guiños sexuales, las variantes en los versos, una *contaminatio* y ciertos valores metafísicos del poema. Junto a este estado del arte, también se han aclarado algunos asuntos claves a la hora de abordar la obra de Quevedo, sobre todo en lo que toca a la figura misma del poeta, como la contradicción e incongruencia que se ha vislumbrado en el trato de todos los géneros, un aspecto sobre el que nunca serán suficientes los esclarecimientos. Vaya aquí una reflexión más de Arellano (2001: 3) al respecto para cerrar el tema:

Quevedo asume todas las tradiciones, todos los modelos, y sobre ellos ejercita una reescritura desde su propio y altísimo ingenio. Su verdadera pasión es la literatura: carece de sentido plantearse si su poesía satírica y burlesca anula o contradice al platonismo del *Canta sola a Lisí*; si su angustia vital expresada en los poemas a la muerte contradice la ortodoxia del creyente católico; si su defensa del sistema nobiliario choca con las violentas críticas de *La hora de todos* o *Los sueños*... En Quevedo hay de todo.

Por todo ello, parece lógica la aparición de un esquema repetido en los más variados ámbitos de su producción literaria. Más aún, con respecto a la operación elocutiva adoptada por Quevedo, puede afirmarse que el proceso que lleva a cabo a la hora de recrear motivos ajenos y de volver sobre sus pasos parece ser consciente, lo que hace que la reescritura se distinga de la intertextualidad al tejer la red de fuentes y auto-fuentes mediante un procedimiento de *ars combinatoria*. Además, se ha puesto de manifiesto que este mecanismo se realiza tanto a nivel intergenérico, con trasvases de elementos de un ámbito a otro, como a nivel intragenérico, esto es, dentro del mismo contexto. Este último caso lo simboliza por supuesto el análisis de la reiteración de formas tópicas en la musa amorosa (cap. 3.2), en la que ciertas estructuras, al tener el marco en común, se repiten con gran similitud en comparación con «Cerrar podrá mis ojos». De todas formas, también se han detectado ejemplos de imágenes repetidas a lo largo de otras secciones de la poesía de Quevedo, sobre todo en Polimnia y Melpómene, frente a los versos del universo satírico-burlesco que no presentan reiteraciones evidentes de aspectos y tópicos ligados a la eternidad del amor, sino que desde luego parodian su esencia.

El propósito de esta tesis ha sido el de proponer un camino poético que tomara en consideración los distintos textos de los que con toda probabilidad se haya valido el ingenio con la finalidad de llegar a escribir ese «bloque luminoso de puro sentimiento» (Amado Alonso, 1955: 16) que es «Amor constante». Al afirmar, pues, que el soneto objeto de esta tesis es fruto de un repertorio compuesto —entre otras cosas— por hipotextos externos, resulta claro que este no responde únicamente al genio o natural del poeta, sino que su creador se ha alimentado de motivos, imágenes y estructuras procedentes de otros escritores que luego, magistralmente, ha hecho suyas con equilibrado sincretismo.

Partiendo de la tradición clásica, concretamente, se ha constatado que los predilectos de Quevedo han sido, sobre todo, Propertio, Virgilio, Ovidio y Amalteo, de cuyas obras ha bebido según lo demuestra la presencia de imágenes como las médulas, el río del olvido, el fuego de la pasión y la consecuente ceniza ardiente, entre otros. Sobre el manejo de las formas consideradas en los versos analizados, puede destacarse que las mismas presentan una extensión o exageración de sentido, lo que quizá apuntaría a un intento de superación e hiperbolización en la expresión del sentimiento amoroso defendido en «Amor constante». Al respecto, podría apuntarse a un probable interés para universalizar la pasión en el soneto «Cerrar podrá mis ojos», el cual, aun en su disposición en *Canta sola a Lisi*, no menciona a ninguna amada en concreto y se dedica únicamente y globalmente a la celebración de un amor que perdura incluso en el estado de ceniza y polvo.

En lo que tiene que ver con la tradición luso-castellana, en cambio, claramente entre los poetas más influyentes en Quevedo hay que incluir a Garcilaso, Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina y Góngora, con empleos de diferentes grados, dado que la inspiración quevediana se debe tanto a la presencia de motivos concernientes a la expresión de la permanencia del tormento amoroso tras la muerte como a la recreación de determinadas estructuras sintácticas. Al contrario, la huella lusitana aparece con menos intensidad en los poemas del ingenio, pero aun así es detectable en unos cuantos empleos rastreables sobre todo en Camões, como la imagen del alma que se desata del cuerpo o la referencia a la laguna Estigia.

Por lo que se refiere, en cambio, a la influencia italiana presente en la obra amorosa de Quevedo, dominan la corriente petrarquista y postpetrarquista, con los inevitables nombres de Petrarca, Marino, Groto y Tasso, de los que también el poeta se ha valido en formas distintas. Por un lado, hay casos en los que la reutilización resulta aparente y se liga a aspectos más bien formales, mientras que por otros se descubren rasgos de casi indudable filiación, siempre con intento de superación, presumiblemente, como la consideración de *Canta sola a Lisi* en calidad de cancionero petrarquista, que ha de ser matizada. En particular puede destacarse que los tópicos

en los que ha profundizado Quevedo se reconocen también en numerosos textos italianos anteriores en cuyo interior se expresa el carácter inextinguible de la llama amorosa, la referencia a lo más interior del cuerpo y también la inclusión del lugar mitológico ligado al río del olvido.

Ahora bien, si en el capítulo 2 se han observado más pormenorizadamente las fuentes ajenas al poeta, resultadas sobre todo de su pasión lectora y vertiente filológica —otra característica emblemática de todo reescritor—, seguidamente se ha focalizado la atención mayormente en la faceta auto-recreadora del ingenio, detectando algunos textos que parecían configurarse como aproximaciones y aciertos parciales antes de llegar al texto final. Con todo, hay que especificar que determinar con certeza cuál ha sido el recorrido estilístico-temporal que ha llevado al soneto cimero de la obra amorosa de Quevedo desde luego no es tarea fácil ni quizá es posible llegar a conocer de manera inequívoca las distintas etapas por las cuales ha pasado el poeta antes de obtener la cumbre sonetística. Todo ello se debe a los graves problemas que supone la carencia de datos ligados a las fechas de los poemas, cuya falta simboliza un gran vacío en la posibilidad de avanzar ciertas hipótesis, que por ende permanecen como tales. Según se ha explicado a lo largo del trabajo, cronológicamente, el soneto «Amor constante» tendría que situarse a nivel temporal cerca de los últimos años de la vida de Quevedo, puesto que simboliza, presumiblemente, la expresión definitiva de la perennidad amorosa en la que confluye material ya empleado y ensayado en otros poemas precedentes.

A modo de repaso breve, es posible hallar algunos textos que pertenecerían a una primera época localizable en las primeras dos décadas del siglo XVII, en los que los parecidos con «Amor constante» se detectan, pero todavía en un estadio anterior y no del todo profundizado como lo será la fase conclusiva. Luego el segundo lapso temporal se extendería desde los años veinte del siglo XVII hasta los cuarenta, en cuyo interior se dispondrían esos poemas en los que las similitudes con el soneto final se hacen más evidentes y los ecos de ciertas estructuras revelarían de forma más distinta unos ensayos de imágenes y motivos por parte de Quevedo. Y ya para acabar se llegaría a la última etapa, a saber, la época en la que los textos compuestos se acercan de manera siempre mayor al «bloque de diamante», con la inclusión paulatina de un número cada vez más elevado de formulaciones en el interior de un único texto. Se trata de los años finales no solo de la producción literaria del poeta, sino también de su vida misma, dado que abarcaría el periodo comprendido entre 1640 y 1645, en el que seguramente Quevedo haya alcanzado tal madurez expresiva que parece sensato pensar que su texto más elogiado sea fruto de ese logro y resultado del tiempo en el que ha experimentado y se ha ejercitado con las imágenes analizadas en la presente tesis.

A fin de cuentas, puede afirmarse que, si es cierto que no puede ponerse en tela de juicio la profundidad del pensamiento del poeta, es la manera de articular sus conceptos el proceso bajo el cual subyace gran parte de su ingenio (Llamas Martínez, 2015: 18) y hace que, aun abordando asuntos ya pródigamente manidos, parezca que los mismos se lean por primera vez. Por su parte, Mas (1957: 293) diría que: «la source vive de cette poésie, nous la voyons moins dans l'originalité d'une intuition et la forcé exceptionnelle d'un sentiment que dans la logique conceptuelle et l'invention verbale». En otras palabras, el objetivo se consigue con la sempiterna tensión entre tradición e innovación, pues por un lado se halla un sorprendente «acrisolamiento de fuentes» en tan reducido espacio —y que requiere gran esfuerzo de «arqueología filológica y cultural» (Jauralde Pou, 1997: 89)—, y por el otro se observa una intensidad de expresión jamás experimentada. El sentido último y definitivo se ha celebrado, se ha llegado al extremo absoluto: «de repente, descubrimos que *es*, y no otra cosa, habían estado tratando de decir los anteriores poetas, y Quevedo mismo, cuando una y otra vez empleaban esta imagen y este concepto; concepto e imagen que, en rigor, y ya para siempre, se hacen aquí verdad indiscutible» (Blanco Aguinaga, 1978: 312). Aunque sea verbalmente, Quevedo ha impuesto su propia ley.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 2, 1999, pp. 369-383.
- ALONSO, Amado, «Sentimiento e intuición en la lírica», *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 11-18.
- ALONSO, Dámaso, «Sonetos atribuidos a Quevedo», en *Id.*, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Gredos, 1944, pp. 175-188.
- «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 497-580.
- ALONSO VELOSO, María José, «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: revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 269-334.
- «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 8, 2013, pp. 1233-1267.
- AMALTEO, *Trium Fratrum Amaltheorum Hieronimi, Io. Baptistae, Cornelii Carmina. Accessere Hieronymi Aleandri Iunioris Amaltheorum cognati Poëmatis*, Venezia, Andrea Muschio, 1627.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo» en *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon: ENS Éditions, 1997.
- *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- «Los animales en la poesía de Quevedo» en Ignacio Arellano y Jean Canavaggio (eds.). *rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
- «Quevedo o la pasión por la literatura», *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 648, *Quevedo: la pasión por la literatura*, coord. Ignacio Arellano, 2001, pp. 3-4.
- «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: “Los que ciego me ven de haber llorado” y el arte de la ingeniosa contraposición», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 6, 2002, pp. 15-28.
- «Francisco de Quevedo. Vida y obra», Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.

- «*Músicos callados contrapuntos*». *Textos y contextos de la poesía de Quevedo*, Berriozar (Navarra), Cénlit, 2012.
- «Quevedo: ingenio y erudición clásica», *Ágora. Estudios clásicos em debate*, 16, 2014, pp. 205-234.
- «Quevedo, hombre de Dios, hombre del diablo», *Criticón*, 131, 2017, pp. 5-6.
- *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa, 2 vols, Colección BCRAE, 2020.
- ASENSIO, Eugenio, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, 1988, pp. 17-32.
- BAJTÍN, Mikhail, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARTHES, Roland, «Teoría del texto», *Encyclopaedia Universalis*, tomo XV, 1973.
- BLANCO, Mercedes, «Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo» en *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon: ENS Éditions, 1997.
- «Estructura y estética de los poemas amorosos de Quevedo», en *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana», *Modern Language Notes*, 77, 1962, pp. 145-162.
- «“Cerrar podrá mis ojos...”: tradición y originalidad», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 300-318.
- BLECUA, José Manuel, *Poesía amorosa*, Salamanca, Anaya, 1970.
- *Obra poética*, Castalia, Madrid, T. III, 1971.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1997.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, en *Obras completas*, II, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 9-153.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de literatura*, 66, 132, 2004, pp. 409-429.
- «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», en

- La imagen de la mujer y el amor en Quevedo. Homenaje a don Fernando Lázaro Carreter*, coord. Fernando Plata Parga, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, pp. 19-31.
- *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- CAMÕES, Luís de, *Obras completas*, ed. Barreto Feio, José Victorino y Monterio, José Gómez, *Livraria europea de Bondry*, 1943.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 3, 1999, pp. 59-96.
- *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007.
- CAPPELLI, Federica, «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 61-71.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, «Notas para un comentario de textos: un soneto de Quevedo», *Revista de educación*, Madrid, 150, 1963, pp. 14-21.
- CARREIRA, Antonio, «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. Marie-Louisa Ortega, París, Feuillet de l'Ens de Fontenay-Saint Cloud, 1997a, pp. 85-100.
- «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), Málaga, Universidad, 1997b, pp. 231-249.
- «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo», *VVAA, El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-494.
- CERIBELLI, Alessandra, «La violencia del amor en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, coord. por Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez Manzano, 2016, pp. 345-356.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Introducción al comentario de textos*, Centro de Publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

- EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.
- «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Edad de Oro*, 7, 1987, pp. 79-113.
- «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 81-86.
- «La agudeza ante la mitología clásica», en *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Gracián*, Barcelona, Acantilado, 2014, pp. 105-143.
- ELIOT, Thomas Stearns, «Tradition and the individual talent», *The sacred wood: essays on poetry and criticism*, Methuen, 1920, pp. 47-59.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, «Acercamiento a una visión del tiempo en un soneto de Francisco de Quevedo», *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro por los profesores de enseñanza media*, coord. por Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas, 1983, pp. 143-154.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia literaria renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO y AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO, *Índices de la poesía de Quevedo*, Santiago-Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela-PPU, 1993.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- «La hora de la reescritura en Quevedo», en *Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de ideas*, ed. Marc Vitse, *Criticón*, 79, 2000, pp. 65-86.
- *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- «Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo», *Antología crítica*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2006.

- «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO / Ermitage, San Petersburgo)*, eds. Ignacio Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa, 2010, pp. 23-37.
- FERRERO, Giuseppe Guido, *Marino e i marinisti*, Napoli, Ricciardi, 1954.
- FUCILLA, Joseph G., Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, 1960.
- GALLAGHER, Patrick, *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books, London, 1968.
- GARCÉS, Enrique, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*, Madrid, Guillermo Droy, 1591.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Quevedo: de sus almas a su alma*, Murcia: Universidad, 1968.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas), 2020.
- GARDINI, Nicola, *Le umane parole: l'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, B. Mondadori, 1997.
- «L'ombra degli altri», en *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- GARGANO, Antonio, «Lectura del soneto “Lo que me quita en fuego me da nieve” de Quevedo entre tradición y contextos», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 6, 2002, pp. 117-136.
- «Quevedo y las “poesías relojas”», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 8, 2004.
- GARZELLI, Beatrice, «“Exequias a una tórtola”, “Túmulo de la mariposa”, reflexiones en torno a la Musa Melpómene del *Parnaso Español* de Francisco de Quevedo», en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, coord. por Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti, 1, 2005, pp. 789-804.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ OTERO, María Azucena, «Propercio y Quevedo», eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, 887-896.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, eds. Juan Millé y Giménez, Isabel Millé y Giménez, M. Aguilar, 1932.

- GONZÁLEZ, Eloy R., y PÉREZ MORA, Elmira Del Carmen, «Orden ante la muerte: “Ya formidable y espantoso suena” de Quevedo», *Hispanic Journal*, 20, 1, 1999, pp. 67-80.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, «La mujer en la metáfora quevediana», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, págs. 55-78.
- GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra (col. «Letras Hispánicas»), 1998.
- GREEN, Otis H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, edición en rústica y cartoné, Barcelona: Ediciones Paidós, 2010.
- GUILLÉN, Claudio, «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia literaria renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 485-506.
- HERRERA, Arnulfo, «Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata», Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- HERRERA, Francisco de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- JAURALDE POU, Pablo, «Las silvas de Quevedo», en *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180.
- «“Cerrar podrá mis ojos la postrera...”», *Revista de Filología Española*, 77, 1997, pp. 89-117.
- JUÁREZ, Encarnación, «Algunas notas más sobre Quevedo y Marino», *Rilce*, 2, 1989, pp. 285-290.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, v. 1, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966.
- «Quevedo entre el amor y la muerte», en *Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 291-299.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012, pp. 110-145.
- «El panégitico funeral de hombres de letras en Quevedo: el soneto a la muerte de Francisco de la Cueva, “Este, en traje de túmulo, museo”», *Atalanta: Revista de las Letras*

- Barrocas*, 3, 1, 2015, pp. 5-27.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 369-375.
- «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 2, 1951, pp. 183-223.
- LIEBERG, Godo, «I motivi principali dell'elegia augustea», *Prometheus: rivista di studi classici*, 22, 2, XXII, 1996, pp. 115-130.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 11, 2007, pp. 97-114.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, «El mito clásico en Quevedo», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, eds. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, 4, 2008 (Pervivencia del mundo clásico), pp. 1713-1774.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles. Estudio preliminar, edición de las anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles en versión paleográfica y moderna con notas*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», en *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 7, 1999, pp. 171-194.
- «Quevedo y la erudición de su tiempo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, ejemplar dedicado a: Quevedo y la erudición de su tiempo, 7, 2003, pp. 11-17.
- MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas. Obra completa*, Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- MARCOS ALFARO, María de, *Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su recepción e interpretación* (Tesis doctoral), Álvaro Alonso Miguel (dir. tes.), Dolores Romero López (dir. tes.), Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- MARIGNO, Emmanuel, «Edición digital y edición impresa: la obra satírica de Quevedo», en Bravo, Federico, *Desafíos y perspectivas de la edición digital*, Villa María, Córdoba, Argentina EDUVIM, Editorial Universitaria Villa María, 2012, pp. 23-33.
- MARINO, Giambattista, *L'Adone*, Venezia, Sarzina, 1626 [Ejemplar de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire Lausanne, signatura AA 7564, disponible en Google Books].
- MARTÍN, Francisco J., «Más allá del soneto amoroso: Quevedo y la preocupación metafísica»,

- Romance Notes, 38, 1, 1997, pp. 25-35.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Manuel, «La intertextualidad literaria», Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs y MARTÍ MESTRE, Joaquim, *Les lletres hispàniques als segles XVI, XVII i XVIII* (Spanish Edition), Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2005.
- MAS, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano Americanas, 1957.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas. Edición crítica, ordenada é ilustrada*, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1897-1907.
- MILLARES, Selena. «Pablo Neruda: genealogías de la imaginación», Arrabal, 1, 1998, pp. 167-74.
- MOLHO, Maurice, «Sobre un soneto de Quevedo: “Cerrar podrá mis ojos la postrera”. Ensayo de una lectura literal», *Compás de Letras*, 1, 1991, pp. 124-140.
- MOORE, Roger, *Towards a chronology of Quevedo's poetry*, York Press, Fredericton, Canada, 1977.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Fortuna de un verso de Sannazaro: para una metafísica del olvido en la poesía española del Siglo de Oro», *Revista de Filología Española*, 94, 1, 2014, pp. 209-238.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, «Lucilio en Quevedo. ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?», coord. Jenaro Costas Rodríguez, “*Ad amicam amicissime scripta*”: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés, 2, Madrid, UNED, 2005, pp. 159-168.
- «Con pocos, pero doctos: Quevedo, espejo de los clásicos», coord. Antonio Alvar Ezquerro, *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, III, 2006, pp. 346-417.
- *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- NAUMANN, Walter, «“Polvo enamorado”. Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 326-342.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», dir. Marie-Linda Ortega, *La poésie amoureuse de Quevedo*, ENS Éditions, 1997, pp. 43-52.

- «La poesía amorosa de Quevedo: “la entiende l’alma, el corazón la siente”», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 159-174.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, «Quevedo ante el mar», en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia literaria renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 295-314.
- OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: estudio estético y existencial (lingüística y teoría literaria)*, traducción española de Alberto de la Fuente y Dora Carlisky Pozzi, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- OVIDIO, *Tristia. Ex Ponto*, ed. Arthur Leslie Wheeler, Cambridge/ London, Harvard University Press/ William Heisemann Ltd, 1975.
- *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira (texto, notas e índice de Bartolomé Segura Ramos), III, Madrid, Consejo Superior de Invertigaciones Cientificas, 1983.
- PARADA JUNCAL, Samuel, *La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo (TFG)*, dirección de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2020.
- PARRILLA, Carmen, «Garcí Sánchez de Badajoz y la propulsión del Cancionero General», *Letras*, 65-66, 2012, pp. 65-87.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «Quevedo en el repertorio luso-castellano: los sonetos», *Criticón*, 131, 2017, pp. 109-131.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 119-131.
- «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVII y XVIII)», *Criticón*, 119, 2013, pp. 67-83.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- PINEDA, Victoria y FOX MORCILLO, Sebastián, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español: con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo*, Sevilla: Excma diputación provincial de Sevilla, 1994.
- PLATA PARGA, Fernando, «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de

- Quevedo: Ateneo, Berni y Owen»: *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 3, 1999, pp. 225-247.
- «Edición de las *Controversias de Séneca*, texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 5, 2001a, pp. 207-275.
- «Los Sueños de Quevedo», *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, Extra 6, ejemplar dedicado a Francisco de Quevedo. Una creación paradójica e innovadora, 2001b, pp. 119-123.
- «Comentario de la “Canción a una dama hermosa y borracha”», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 2002, pp. 225-237.
- «Dificultades en la edición y anotación de La Perinola de Quevedo», *Quevedo en Manhattan: Actas del Congreso internacional*, Nueva York, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 217-219.
- «Quevedo, F. *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona: Eunsa, 2011», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 2013, pp. 372-374.
- «Quevedo como crítico literario», eds. S. Bando y M. Insúa, *Actas Del II Congreso Iberoasiático de hispanistas* (Kioto, 2013), Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 399-411.
- POGGI, Giulia, «Ruisiñores y otros músicos “naturales”: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 257-269.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 2012, pp. 71-100.
- *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXII, 1974, pp. 65-106.
- PROFETI, Maria Grazia, «Lope e Quevedo: uso decorativo – uso organico dell’italiano nella Spagna dei Secoli d’Oro», in *Nell’officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 125-136.
- PROPERCIO, *Elegías*, ed. A. Tovar, Madrid, *Consejo Superior de Inverstigaciones Científicas*, 1984.

PRÓSPERI, Germán Osvaldo, «El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria», *Revista Chilena de Literatura*, 2016, 93, pp. 215-234.

QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

— *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa, 2 vols., Colección BCRAE, 2020.

— *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013.

— *Execración contra los judíos*, eds. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Anejo de la Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 1996.

— *La caída para levantarse*, ed. Valentina Nider, Pisa, Giardini Editori, 1994.

— *La cuna y la sepultura*, ed. Luisa López Grigera, Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, 1969.

— *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

— *Los Grandes Anales de quince días. Edición y estudio*, ed. Victoriano Roncero López, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

— *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Textos genuinos del Autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.

— *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas. Edición crítica, ordenada é ilustrada*, ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe y Marcelino Menéndez y Pelayo, Sevilla, 1897-1907.

— *Obra poética*, Castalia, ed. José Manuel Blecua, Madrid, 4 vols. T. I, 1969; T. II, 1970; T. III, 1971; T. IV, 1981.

— *Poesía amorosa («Erato», sección primera)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.

— *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2013.

— *Poesía amorosa*, ed. José Manuel Blecua, Salamanca, Anaya, 1970.

- *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1963.
- *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- *Providencia de Dios*, en *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Rivadeneyra (BAE 23 y 48), 1852-1859, II, pp. 165-211.
- *Sueños y Discursos*, ed. Felipe C.R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1972.
- *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, *Crítica*, Barcelona, 1998.

QUINTANA, Francisco, (1990), «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica», en *Castilla, Boletín del Departamento de Literatura Española*, XIV, pp. 169-182

REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Estudio introductorio», *Poesía moral. Polimnia*, Madrid: Támesis, 1999.

- «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 4, 2000, pp. 309-344.
- «El soneto de Quevedo “¡Qué perezosos pies, qué entretenidos!” En dos contextos diferentes. *Juguetes de la niñez* (1631) y *El Parnaso español* (1648)», *Romanische Forschungen*, 119, 3, 2007, pp. 346-353.
- «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 17, 2013, pp. 301-334.

REY ÁLVAREZ Alfonso y ALONSO VELOSO, María José, *Poesía amorosa («Erato», sección primera)*, Eunsa, 2011.

REY HAZAS, Antonio, «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 201-229.

RICO, Francisco, «A falta de epílogo» en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 269-300.

ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989.

- «Belleza y sentido: el caso de “Cerrar podrá mis ojos...” (BL.472) de Quevedo», (Monterrey, México, julio de 2004), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. B. Mariscal, México, f.c.e., 2007, 2, pp. 509-520.

- «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad», en *La imagen de la mujer y el amor en Quevedo. Homenaje a don Fernando Lázaro Carreter*, coord. Fernando Plata Parga, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, pp. 171-181.
- ROMANO MARTÍN, Sandra, «Notas sobre la influencia de la *Eneida* en algunos sonetos de Quevedo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 7, 1994, pp. 75-86.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, Pamplona, Eunsa, 2013.
- ROSALES, Luis, *Lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- ROZAS, Juan Manuel, *Sobre Marino y España*, Editorial: Editora Nacional Bolsillo, Madrid, 1978.
- RUFFINATTO, Aldo, *Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas 6, 2007.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, «Los epigramas de G. Amalteo sobre el reloj y las cenizas del enamorado y sus imitaciones en la poesía neolatina», *Myrtia*, 13, 1998, pp. 187-221.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo» en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013a, pp. 159-176.
- «“Escuchar a los muertos” o cómo leer la poesía de Quevedo (artículo-resena)», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 17, 2013b, pp. 375-383.
- «Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal “Retrato de Lisi en mármol” de Quevedo», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 65.3, 2018a, pp. 137-148.
- «“Monarquías y tiranías”: la estatua de Nabuco en Quevedo», *Studia Aurea*, 12, 2018b, pp. 217-232.
- «La poesía de ruinas en el Siglo de Oro», eds. Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019a, pp. 157-176.
- «“Puto es el hombre que de putas fia”: la prostitución en Quevedo», *Cortesanías enamoradas: la prostitución en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2019b, pp. 135-148.

- SÁNCHEZ M. DE PINILLOS, Hernán, «Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo», en *La imagen de la mujer y el amor en Quevedo. Homenaje a don Fernando Lázaro Carreter*, coord. Fernando Plata Parga, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, pp. 183-213.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57/113-114, 1995, pp. 341-361.
- SCHWARTZ, Lía, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, *Anejos de RILCE*, 1, 1987.
- «La musa Erato del Parnaso de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon: ENS Éditions, 1997, pp.11-23.
 - «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 2003, pp. 367-395.
 - «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, pp. 1-56.
 - «Notas sobre el discurso amoroso de Quevedo desde la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián» en *La razón es Aurora: estudios en Homenaje a la profesora Aurora Egido*, coord. José Enrique Laplana Gil, María de los Angeles Ezama Gil, María Carmen Marín Pina, R. Pellicer, Antonio Pérez Lasheras, Luis Sánchez Laílla, 2017, pp. 441-456.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 285-319.
- SERÉS, Guillermo, «“Si hija de mi amor mi muerte fuese”. Tradiciones y sentido», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 8, 2004, pp. 463-483.
- SIERRA DE CÓZAR, Ángel, «Autores latinos en los poemas morales de Quevedo: 'reescrituras' y cronología», en *Humanitas in honorem A. Fontán*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 431-50.
- SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric*, London, *The Modern Humanities Research Association*, 1987.
- SOBEJANO, Gonzalo, «“En los claustros de l'alma...”», Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», *Sprache und Geschichte, Festschrift für Harri Meyer*, Múnich, 1971, pp. 460-492.
- «Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo», *Homenaje a José Manuel Blecu*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 631-645.
- TARSIA, Pablo Antonio, *Vida de don Francisco de Quevedo*, eds. Melquíades Prieto Santiago y Felipe

- B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1988.
- TASSO, Torquato, *Aminta, Favola boscareccia. Di novo corretta, & di vaghe figure adornata*, Venezia, Aldo Manuzio il giovane, 1583.
- TERRY, Arthur, «Quevedo y el concepto metafísico», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 58-70.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Acerca de la cronología de la poesía quevediana», *Castilla: Estudios de literatura*, 1997, 22, pp. 189-204.
- «El estilo de Quevedo a la luz de algunas concordancias con otros poetas áureos», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Madrid 6-11 de julio de 1998, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, 1, 2000, pp. 770-779.
- «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 3, 1999, pp. 325-336.
- «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 17, 2013, pp. 335-356.
- TORRE, Esteban, «Cerrar podrá mis ojos... Paráfrasis, Métrica y Hermenéutica», *Rhythmica*, II, 2, 2004, pp. 235-249.
- TRUEBLOOD, Alan S., «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. François Lopez, Joseph Pérez y Noël Salomon, Maxime Chevalier, 2, 1977, pp. 829-837.
- VAÍLLO, Carlos, «Hacia una cronología de la poesía satírico-burlesca de Quevedo», *La edición de textos*, coords Dolores Noguera Guirao, Pablo Jauralde Pou y Alfonso Reyes, 1990, pp. 477-482.
- VEGA SANTALLA, Sofía, «“Ardiendo en vivas llamas, siempre amante”: la idea del amor inmortal en la lírica de Quevedo» (IFG), dirección de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2020.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», en *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13, 1, 2007, pp. 147-171.
- VERZONE, C, *Le Rime Burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca*, Firenze, Sansoni, 1882.

VIRGILIO, *Eneida*, Ediciones la Biblioteca Digital, 2014.

WALTERS, David Gareth, «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27, 1984, pp. 55-70.

— «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», en *La imagen de la mujer y el amor en Quevedo. Homenaje a don Fernando Lázaro Carreter*, coord. Fernando Plata Parga, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, pp. 227-240.

WOODHOUSE, William Walton, *Modalidades satírico-burlescas en los sonetos de Quevedo*, University of Wisconsin, Madison, 1976.