

La *compositio* en la poesía pastoril de Quevedo*

SAMUEL PARADA JUNCAL
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

El presente artículo pretende estudiar la sintaxis de estilo en la poesía pastoril de Quevedo, quizá el aspecto elocutivo más desatendido por la crítica moderna. Para ello, me basaré en un conjunto textual relativamente amplio que permitirá realizar distintas aproximaciones a los tres grandes tipos de *compositio*: el estilo suelto, el período de miembros y el período circular. El examen de esta faceta ayudará a deslindar la compleja maraña poética de los versos quevedescos, así como a interpretar de mejor forma su estructuración en el discurso lírico, a través de los distintos metros y estrofas que conforman su poesía bucólica.

Palabras clave: Quevedo, retórica, *compositio*, poesía pastoril.

Abstract

This article aims to study the syntax of style in Quevedo's pastoral poetry, perhaps the most ignored aspect of elocution in modern criticism. To do so, I will use a relatively wide textual set that will allow us to make different approaches to the three main types of *compositio*: the loose style, the period of members and the circular period. The examination of this facet will help to unravel the complex poetic tangle of Quevedo's verses, as well as to better interpret their structure in the lyrical discourse, through the different meters and strophes that make up his bucolic poetry.

Keywords: Quevedo, rhetoric, *compositio*, pastoral poetry.



Los estudios sobre el estilo acostumbran a restringir el análisis al *ornatus*, esto es, al examen de tropos y figuras retóricas, así como a su funcionalidad expresiva¹. De igual modo, los trabajos elocutivos dedicados a la *compositio* suelen aproximarse a un corpus textual prosístico en detrimento del género lírico². Así, este artículo se presenta como una oportunidad propicia para reivindicar la importancia de la sintaxis de estilo en los versos de Quevedo; concretamente, en su poesía pastoril, una agrupación heterogénea de distintas composiciones que se

* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación "Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*" (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, "Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo" (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

¹ Incluso conocidos investigadores actuales que se dedican al campo de la retórica clásica descuidan el tratamiento de la *compositio* como parte fundamental del discurso literario, optando de forma exclusiva por el *ornatus*; entre ellos: Dubois *et al.* (1977), Spang (1979), Barthes (1982), Albaladejo (1989) o Plebe y Emanuele (1989). López Grigera (1975) apunta las limitaciones de abordar el estilo solo desde el punto de vista de los tropos y figuras.

² No obstante, Azaustre (1996a: 30) reconoce que, aunque la observación de esta parcela "parezca más rentable en textos prosísticos, ello no impide que su aplicación a la poesía ilumine no pocas lecturas".

encuentran entre las menos conocidas del autor madrileño³. Estudiar la estrecha conexión entre ambas dimensiones estilísticas –*compositio* y *ornatus*– resulta imprescindible cuando se estudia la literatura del siglo XVII, período sometido a los modelos de la retórica clásica; además, dicha aproximación facilita la interpretación del contenido de los poemas y el análisis de los recursos retóricos.

La sintaxis de estilo o *compositio* es la sección de la *elocutio* que más se relaciona con la *dispositio*, ya que analiza la estructura sintáctica y fónica de los grupos de palabras; es decir, indaga en las relaciones que mantienen las cláusulas a partir de sus constituyentes y sus posibilidades de distribución en el discurso literario⁴. A propósito de este asunto, Mortara (1991: 311) ofrece una definición basada en la importancia de las interconexiones discursivas y la armonía dispositiva:

arte de colocar con armonía y elegancia las frases en los períodos, los miembros en las frases, las palabras en las secuencias. Es un trabajo reglado de “construcción”, de “estructuración”, en su sentido específico de sistematización orgánica, de coordinación de las unidades que constituyen conjuntos, de tal modo que éstos se conformen como totalidades organizadas en su interior y dispuestas recíprocamente en perfecto equilibrio.

Dentro de este ámbito parece necesario diferenciar entre la oración y sus partes (*compositio* sintáctica) y la combinación de las palabras en la cláusula (*compositio* fonética); aunque en esta ocasión me centraré solo en la primera de ellas, ya que la fónica integra aspectos como la *iunctura* (unión de las palabras) y, sobre todo, el *numerus* (ritmo clásico), cuya aplicación a las lenguas vernáculas no resulta del todo sencilla, debido en parte al trasvase de la cantidad silábica del latín por, en este caso, el acento del castellano⁵.

El parcial olvido contemporáneo que se le ha prestado a la sintaxis de estilo contrasta con la considerable atención que recibió en la retórica grecorromana, con autores de la talla de Aristóteles, Demetrio, Quintiliano o Aquila Romanus, entre otros. En el contexto español, descuellan las aportaciones de fray Luis de Granada, en un ambiente humanista que posibilita la reintroducción de los preceptos del *ars bene dicendi*. Durante el Siglo de Oro, los cambios en los propósitos estilísticos y la evolución de las formas literarias facilitan que algunos autores se preocupen por la *compositio*; entre ellos, destaca Quevedo, en virtud de su erudición, su condición de humanista y sus lecturas de los clásicos grecolatinos⁶.

Para el análisis de la sintaxis de estilo en la poesía pastoril quevedesca se considerarán las divisiones retóricas establecidas por Azaustre y Casas (2015: 142-150), entre estilo suelto y período, puesto que simplifican en cierta medida las tres posibilidades de Lausberg (1967: II, 302-309): *oratio soluta*, *oratio perpetua* y *periodus*⁷. Partiendo de una disposición semántico-

³ Para ello, utilizo el conjunto de textos bucólicos delimitado por Parada Juncal (2022). Apréciase que en él conviven poemas de carácter variado, tanto desde el punto de vista temático como métrico, dada la imposibilidad de acotar como pastoril una Musa concreta de la obra poética quevedesca.

⁴ Sigo las propuestas de Lausberg (1967: II, 302-374) y Azaustre y Casas (2015: 141-156) para esta escueta introducción teórica.

⁵ Sobre la evolución fonética del latín al romance, véase García Calvo (2006: 275-327). En el caso concreto de Quevedo, Llamas (2020) profundiza en el análisis de la *compositio* fonética.

⁶ A propósito de la retórica como disciplina histórica desde la Antigüedad hasta el Barroco, consúltense Murphy (1988) y Hernández Guerrero y García Tejera (1994: 15-120). Croll (1970: 87-105), Fumaroli (1980) o Kennedy (1980) advierten que durante los siglos XVI y XVII se produce un giro similar en toda Europa en cuanto al aumento de la complejidad en la *compositio*. La sintaxis de estilo en la prosa de Quevedo ha sido bien estudiada por Azaustre (1994, 1995 y 1996b), no en cambio su faceta poética, en la que han hecho algunas calas Candelas (1995), González Miranda (2004) y Alonso Veloso (2006 y 2007).

⁷ Para Azaustre y Casas (2015: 143, en nota 51), “la distinción entre *oratio soluta* y *perpetua* resulta bastante tenue, y no es tanto lingüística como de organización semántica, pues se fundamenta en el desarrollo organizado de un

lingüística, el estilo suelto se caracteriza por una continua suma de ideas que encuentra su final en la culminación de un discurso en el que predomina la coordinación; en cambio, el período se define a partir de la trabazón conceptual de sus miembros, estructurados en una serie de partes, correspondientes a los distintos tipos de interordinación y subordinación. Pese a esto, Candelas (1995: 66) puntualiza que no existe “una identificación de tipos de desarrollo lógico-semántico con una sintaxis determinada, sino más bien una correspondencia preponderante”, dado que la diferencia entre estilo suelto y *periodus* radica en “su forma de encadenar, combinar y ordenar las ideas”. De esta manera, el período organiza su contenido de manera que cada sección desarrolla un razonamiento completo, mientras que el estilo suelto prolonga el argumento hasta la conclusión final.

A su vez, la mayoría de las retóricas ofrece distinciones entre dos grandes modalidades del *periodus*: el período circular y el período de miembros⁸. Siguiendo a Azaustre y Casas (2015: 149), la estructura del período circular “se sustenta en dos constituyentes fundamentales, *prótesis* y *apódosis*, que se cierran en un círculo al implicar el primero al segundo”⁹. Entre ambos elementos el vínculo debe ser obligatorio e imprescindible, pues uno no puede existir sin el otro, estableciéndose una relación lógica de interdependencia. Desde la perspectiva sintáctica, su construcción predilecta será la subordinación adverbial (adversativas, causales, comparativas, concesivas, condicionales y consecutivas) o, en términos de Rojo (1978: 104), la interordinación mediante oraciones bipolares, siempre y cuando aparezcan dos (y no más) miembros que “se exijan mutuamente”¹⁰.

Por otro lado, en el período de miembros la “conclusión que cierra el razonamiento se prolonga como una sección rectilínea”, motivo que implicará “una menor presencia de la subordinación frente al período circular, y un aumento de coordinación y yuxtaposición” —señalan Azaustre y Casas (2015: 150)—; es decir, consiste en suspender un razonamiento a través de elementos que alargan el discurso. Considerando esta idea, la sintaxis preferida de este tipo compositivo será la coordinación (yuxtapuesta o no) de las diferentes partes, cuya expresividad propiciará la aparición de recursos como el paralelismo, las anáforas, el polisíndeton o el asíndeton. Las semejanzas entre estilo suelto y período de miembros parecen razonables, sobre todo, a partir del esquema sintáctico de la coordinación y yuxtaposición; sin embargo, la diferencia radica en el característico enlace de ideas que impera en el período frente a la sucesión inconexa del contenido que muestra el estilo suelto.

La explicación antedicha a propósito de los tres tipos de *compositio* será aplicada para examinar la sintaxis de estilo en la lírica pastoril de Quevedo. En relación con esta cuestión, conviene recordar que en la bucólica quevedesca convergen multitud de formas poéticas, por lo que un análisis de este aspecto elocutivo permitirá evidenciar las relaciones intratextuales

razonamiento rectilíneo para la *oratio perpetua*, frente a la mayor espontaneidad de la *oratio soluta*”. De hecho, Aristóteles (*Retórica* III, 9) reconoce un estilo *seguido* y otro *periódico*, al igual que Demetrio (*Sobre el estilo* I, 12-13) o Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 19-21), quien aboga por la *oratio soluta* y la *oratio vineta atque contexta*. Por otra parte, Lausberg (1967: II, 302-303) remite a Aquila Romanus (*De figuris sententiarum et elocutionis liber* §18) para establecer un modelo trimembre: “la yuxtaposición casual, sin pretensiones artísticas, en la *oratio soluta*, la posición coordinada querida y consciente en la *oratio perpetua*, la concatenación organizada y diferenciadora en el período”.

⁸ Aristóteles (*Retórica* III, 9, 2) diferencia entre un período simple y otro de miembros, al igual que Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 18-22), que distingue un período simple y circular y otro de miembros e incisos. En la retórica hispana, fray Luis de Granada (*Retórica eclesiástica* V, 16, 5-14) diferencia pasajes en los que se habla “redondamente” y otros “con la oración encerrada como en un círculo”.

⁹ Recuerdo que, para el estudio retórico, la prótesis y la apódosis no equivalen gramaticalmente al condicionante y condicionado del análisis sintáctico; sino que representan las dos partes complementarias en las que está dividido el discurso.

¹⁰ Acerca de la interordinación como superación de la sintaxis tradicional y su relación con el período circular, pueden verse Rojo (1978: 99-112) y Rojo y Jiménez Juliá (1989).

entre el contenido, la estructura y los diferentes rasgos estilísticos; aunque también constituirá un instrumento fundamental para la adecuada interpretación de los versos en su contexto de producción.

1. ESTILO SUELTO

El modelo compositivo del estilo suelto predomina en los romances pastoriles, ya que el carácter narrativo de estos poemas facilita la introducción de una composición llana, sencilla, que se caracteriza por una continua suma de ideas por medio de oraciones coordinadas y yuxtapuestas¹¹. Pueden verse algunos ejemplos en los romances bucólico-amorosos “Mirando como Pisuerga” o “Secreto tiene en un valle”¹²:

Mirando cómo Pisuerga
con líquido cristal baña
el pie de un álamo negro,
que ufano se ve en sus aguas,
sentado sobre una peña
que con sus quejas se ablanda,
Fabio le daba en tributo,
deshecha en llantos, el alma.

En el agua entrambos ojos,
y en entrambos ojos agua,
soledades de Belisa
así las llora y las canta:

*“¿De qué sirve tener, Belisa amada,
negra ventura y verdes esperanzas?*

*“Estoy tan solo sin verte,
divina fiera gallarda,
que, aun por estarse contigo,
me deja a solas el alma.*

*“En la soledad desierta
que a los solos acompaña,
me niega su compañía,
medrosa de mis desgracias.*

*“El sol aguija su curso,
huye la luna de plata,
el día me deja presto,
presto la noche se pasa.*

*“¿De qué sirve tener, Belisa amada,
negra ventura y verdes esperanzas?*

(Quevedo, 2021: 619, vv. 1-28)

No mormuran los arroyos
porque no hay de qué en el bosque,
y de instrumentos de plata
sirven a los ruiseñores.

Las galas y los vestidos
que primavera se pone,
ni se las mancha el octubre
ni el febrero se las rompe.

Sienten las rosas de suerte
las ausencias de los soles
que resucitan al alba
y se mueren a la noche.

*Y en sitio tan ameno
y al contento y la risa tan conforme,
me fuerza Aldalia
a que siempre lllore.*

Juegan entre los jazmines
los céfiros voladores,
y el aliento que los hurta
los confiesa por ladrones.
(Quevedo, 2021: 764, vv. 21-40)

Apréciase que, en la mayoría de estos pasajes, la voz poética o el personaje que dialoga y se queja en primera persona alargan el contenido de su argumentación hasta la conclusión final, sosteniendo sus cuitas sentimentales y prolongando un discurso de naturaleza dramática. La acumulación repetitiva en el tono del enunciador, así como las minuciosas descripciones de la naturaleza, propician la irrupción de oraciones coordinadas y yuxtapuestas que modulan el *locus amoenus* en el que se inserta el pastor despechado.

¹¹ Alonso Veloso (2006: 32-39 y 2007: 169-179) destaca el estilo suelto en las composiciones quevedescas en las que prima la narración o el diálogo, con recursos propios de la oralidad en letrillas, jácaras y bailes.

¹² Cito siempre los poemas de Quevedo por la edición de Rey y Alonso Veloso (2021).

Algo similar sucede con el romance “A ser sol el mismo sol”, en el que predomina la misma concatenación de cláusulas a través, sobre todo, de la yuxtaposición. El estilo suelto prevalece en las dos grandes secciones dispositivas de esta composición; esto es, en la narración externa inicial de un enunciador lírico en tercera persona y en el parlamento de Florinda:

A ser sol al mismo sol,
a ser día al mismo día,
enseñaba con los ojos
la belleza de Florinda.

De la risa de la aurora
se está riendo su risa;
si sus flores la desprecian,
sus ojos la dan invidia.

Retando está rayo a rayo
todas las estrellas fijas,
y con breves firmamentos
más amenaza que mira
[...]

Florinda, desengañada
de burladoras caricias,
quiso advertir de escarmientos
ansí a su belleza altiva:

“La más pulida hermosura
las horas la desaliñan,
y es presunción de los años
el ultraje de las lindas.

“Vaya dan a las beldades
las edades fugitivas
desde el postrero cabello,
que donde admiró predica.
(Quevedo, 2021: vv. 1-12 y 49-60)

Pese a las alternancias simétricas entre los interlocutores poéticos y sus diferentes discursos (la descripción de la belleza de la zagala por medio de una comparación hiperbólica con la naturaleza al comienzo y la lección moralizante de Florinda al final), en todo el romance prima una *compositio* suelta, que facilita la lectura de los versos pastoriles al lector, en consonancia con la tradición oral de la forma métrica.

Los dos romances bucólico-burlescos de la *Musa X* se sirven también de esta sintaxis de estilo¹³, tanto en las narraciones del enunciador lírico como en los diálogos de los personajes que en ellos intervienen:

“Admitan, vueseñorías,
dos frisonas voluntades
en amantes por arrobos,
a manera de vinagre.

“Con antojos y preñados,
nos juntamos esta tarde,

A la orilla de un brasero
entre castañas y vino
–que es mejor que de un arroyo
entre adelfas y lentiscos–,
envuelto en una cachera,
cargado de romadizo,

¹³ A propósito de la *Musa décima* de Quevedo, véase Alonso Veloso (2008), quien integra bajo esta propuesta editorial las composiciones quevedescas de autoría segura no impresas en ninguna de las dos ediciones póstumas de su poesía: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670).

cuando no de Meliona,
galanas sí de comadre.

"Mal podéis ser bien miradas
si os mira de aqueste talle
el señor cirio pascual,
aleluya de visajes.

"Dios os defienda, señoras,
que de marido os amargue,
quien, para cansaros siempre,
aún no ha empezado a cansarse
[...]

"La de ayer fue montería
con Dianas a millares,
adonde puerco y montero
andaban a los alcances".

Esto cantaba un pastor,
que en negras bayetas yace,
a la orilla de unas hachas
en estos caniculares.

(Quevedo, 2021: 818, vv. 1-16 y 37-44)

con un jamón por rabel
y una bota por pellico,
yo, el primer poeta de invierno
que han conocido los siglos
sin fuente, arroyo ni juncos,
sin monte, flores ni río,
así hablé a una mujer

(no hay aquí nombres fingidos
de Filis ni de Belardo,
que ella es Juana y yo Francisco);

díjele: "Son tus dos ojos
más hermosos y más lindos
que dos doblones de a cuatro,
y tú más que un bolsón rico.

"Más bellos que mil ducados
son tus cabellos y rizos,
y tu boca más preciosa
que una joya de oro fino
[...]

Mirome a lo interesable
y, prolongando el hocico,
como a poeta de balde,
estas razones me dijo:

"En casa no es menester;
socórrale Dios, amigo,
que gracias tiene la bula:
caliéntese, que está frío".

(Quevedo, 2021: 819, vv. 1-24 y 53-60)

Especialmente resulta paradigmático el segundo poema, en el que intervienen de modo directo dos personajes, Francisco y Juana, aunque se conserva la *compositio* suelta. Las estructuras paralelísticas: "con un jamón por rabel / y una bota por pellico" (vv. 7-8), "sin fuente, arroyo ni juncos, / sin monte, flores ni río" (vv. 11-12), etc. refuerzan la acumulación de cláusulas coordinadas, mientras que la yuxtaposición usual en otros casos allana la interpretación del romance mediante un discurso relajado e inteligible¹⁴.

El último romance en el que destaca el estilo suelto es el más interesante desde el punto de vista retórico, ya que presenta una breve alternancia con el período circular. Se trata de la endecha "Estaba Amarilis", en la que, si bien predomina la *oratio soluta* en casi toda la composición (vv. 1-68 y 85-100), cuando interviene de forma directa el pastor enunciador el rasgo de estilo principal se transforma en un *periodus*:

Quedó reclinada
sobre verdes yerbas,
a la dulce sombra
de una haya gruesa;
cuando por un lado
vi venir ligeras
a su bello rostro

¹⁴ González Miranda (2004: 941) señala la preponderancia del estilo suelto en los fragmentos narrativos; de ahí que sea el recurso principal en composiciones como los romances bucólicos: "El estilo suelto se utiliza preferentemente en aquellos pasajes en los que –ya sea por medio de la voz poética o de los personajes– se relatan hechos y acciones que suceden en el tiempo, pues el dinamismo del paso del tiempo exige sintácticamente los enlaces coordinativos".

nueve o diez abejas
 que, buscando flores,
 engañadas piensan
 que son sus mejillas
 rosas y azucenas,
 sus labios claveles,
 jazmín y violetas
 el aliento dulce,
 y ella primavera.
 (Quevedo, 2021: 628, vv. 45-60)

La inherente brevedad del romancillo facilita la asimilación del estilo suelto, que se aprecia muy bien en los pasajes donde aparecen las yuxtaposiciones y los paralelismos: “que, buscando flores, / engañadas piensan / que son sus mejillas / rosas y azucenas, / sus labios claveles, / jazmín y violetas / el aliento dulce, / y ella primavera” (vv. 53-60). En cambio, este fluir discursivo se interrumpe en el momento álgido de la composición: cuando las abejas se acercan al rostro de Amarilis y la voz poética interrumpe la narración para apelarlas en estilo directo. El motivo cancioneril del peligroso acercamiento a la figura de la amada se justifica, en parte, por medio de la sintaxis de estilo¹⁵, adecuándose al discurso argumentativo del pastor doliente, más elevado y complejo:

Yo las daba voces y las dije: “¡Necias, que queréis de un mármol sacar cera tierna! “Venís engañadas, <i>que</i> son flores estas que aun no le dan fruto a quien os las muestra. “Si queréis fiaros de mis experiencias, no hagáis miel de flores que el veneno engendran. “Dulces son, sin duda, <i>mas</i> Amor, que vuela, cual zángano goza todas sus colmenas” ¹⁶ .	[prótasis] [apódosis] [prótasis] [apódosis] [prótasis] [apódosis]
---	--

(Quevedo, 2021: 628, vv. 69-84)

En este breve fragmento se establecen varios períodos circulares en los que se encadenan diversos elementos, ocasionando la trabazón de sus distintos miembros constituyentes. La primera interordinación se establece a partir del nexos causal-consecutivo *que* (v. 74), que dictamina el metafórico engaño que sufren las abejas, al confundir las mejillas de Amarilis con las flores del campo. Algo parecido ocurre en la cuarteta siguiente, a partir de una oración condicional: en la prótasis, la voz poética aconseja a los insectos que consideren su frustrada experiencia sentimental, para luego explicitar en la apódosis que esas flores en realidad conservan los peligros de la ponzoña amorosa. Por último, la concatenación de períodos se

¹⁵ La *compositio* periódica en la poesía amorosa de raigambre cancioneril fue estudiada por Casas (1995: 210-214).

¹⁶ La cursiva es mía. De aquí en adelante resalto en bastardilla aquellas palabras o secuencias textuales que me interesa destacar.

cierra con la adversativa *mas*, que contrapone por medio de dos cláusulas la dulzura de esas plantas con el figurado peligro que suscitan, ya que a su alrededor revolotea de forma amenazante el dios Amor. Así, estos tres períodos ayudan a diferenciar las dos modalidades enunciativas en este romancillo: la narración externa y el diálogo, adecuándose al contenido amoroso en relación con la amenaza alegórica que sufren las abejas cuando se acercan al rostro de la pastora.

Por último, el estilo suelto también se documenta en el soneto bucólico de *Euterpe* “Estábase la efesia cazadora”. No es habitual encontrar esta categoría compositiva en los sonetos, debido, en parte, al carácter sentencioso de sus constituyentes estróficos. Sin embargo, este poema versa en su totalidad sobre el episodio mitológico de la muerte de Acteón, que propicia la acumulación de distintas ideas vinculadas a la fábula clásica durante los catorce versos, a partir de un componente narrativo que facilita la aparición de la *oratio soluta*:

Estábase la efesia cazadora
dando en aljófar el sudor al baño,
cuando en rabiosa luz se abrasa el año,
y la vida en incendios se evapora.

De sí, Narciso y ninfa, se enamora,
mas viendo, conducido de su engaño,
que se acerca Acteón, temiendo el daño,
fueron las ninfas velo a su señora.

Con la arena intentaron el cegalle,
mas luego que de Amor miró el trofeo,
cegó más noblemente con su talle.

Su frente endureció con arco feo,
sus perros intentaron el matalle,
y adelantose a todos su deseo.
(Quevedo, 2021: 568)

La peculiaridad del soneto monográfico dificulta la introducción del *periodus*, ya que, al tratarse un único mito, resultaría extraña la adición de ampliaciones o digresiones¹⁷. En este caso, prima una sintaxis de estilo sencilla y fluida, con yuxtaposiciones y alguna tenue estructura paralelística hacia el final de la composición: “Su frente endureció con arco feo, / sus perros intentaron el matalle, / y adelantose a todos su deseo” (vv. 12-14), que apunta hacia la conclusión de esta fábula.

En definitiva, el estilo suelto en la pastoral quevedesca emerge especialmente en composiciones de índole narrativo, como los romances, que permiten la suma de ideas y la acumulación en el plano del contenido. Este rasgo compositivo se sostiene de modo particular gracias a las oraciones coordinadas y yuxtapuestas, que mantienen una continua disposición argumentativa hasta el final del pasaje en cuestión. A pesar de que no se trata de un romance, el soneto pastoril sobre Diana y Acteón también es un ejemplo de este tipo de sintaxis del estilo, pues en él se reproduce de forma progresiva un episodio mitológico que termina de modo conclusivo, con la metamorfosis final del enamorado en ciervo y su posterior muerte

¹⁷ Cristóbal López (2000: 37) diferencia tres posibilidades en cuanto al tratamiento mitológico en la literatura española de los siglos XVI y XVII: el soneto (a modo monográfico o a modo de *exemplum*), la fábula y el teatro mitológico.

por amor, alejándose en este caso del magisterio ovidiano y abrazando el ideario neoplatónico¹⁸.

2. PERÍODO DE MIEMBROS

Este modelo compositivo aparece en algunos fragmentos de la bucólica de Quevedo en los que sobresale el recurso de la *amplificatio*, por medio de rasgos estilísticos en los que preponderan las construcciones paralelísticas, a través de estructuras bimembres o plurimembres, antítesis y demás recursos retóricos que inciden en la repetición léxica o sintáctica. La unión entre los distintos miembros ayuda a contraponer ideas o conceptos diferentes que, en la mayor parte de los casos, están representados por la dualidad petrarquista en torno al sentimiento amoroso del pastor doliente.

Ejemplos del período de miembros pueden hallarse en las composiciones extensas, como las canciones o las silvas. Entre las primeras, destaco el caso de “Decir puede este río”, escrita en sextetos alirados:

Dulce imposible adoro.
¡Ay del que sin ventura quiere tanto!
Pierdo el tiempo si lloro,
las palabras si canto,
y la vida si quiero:
piérdome en todo y por perderme muero.
(Quevedo, 2021: 612, vv. 13-18)

Esta estrofa acentúa el paralelismo sintáctico por medio de las imágenes petrarquistas y los contrarios cancioneriles. El oxímoron inicial: “Dulce imposible” (v. 13) facilita una exclamación retórica que favorece la introducción del período de miembros, por medio de una estructura trimembre dispuesta a partir del condicional *si*: “*Pierdo el tiempo si lloro, / las palabras si canto, / y la vida si quiero*” (vv. 15-17)¹⁹. El verso final sintetiza la cuestión amorosa a través de una estructura bimembre, en la que se focaliza la hiperbólica derrota amorosa del amante gracias a una políptoton verbal (*pierdo, piérdome, perderme*): “*piérdome en todo y por perderme muero*” (v. 18).

El período de miembros también puede encontrarse esbozado en otros textos similares, como algunas silvas de *Calíope*. En la *Farmaceutria* irrumpe en un momento clave: cuando se inicia el ritual mágico para que la voz poética, con la ayuda de Galafrón, logre enamorar a Aminta. En este caso, el paralelismo se alcanza gracias a las distintas anáforas que encabezan cada estrofa:

Tráeme de aquellos mirtos verdes ramas,
arranca a Dafne sin piedad los brazos,
que al pedernal, que es cárcel de las llamas,
ya con duro eslabón hago pedazos.
Ansí de Aminta ingrata el amor ciego,

¹⁸ El mito clásico evoluciona durante los Siglos de Oro en función de las teorías neoplatónicas, como indica Schwartz (1992). Fernández Rodríguez (2019) también estudia la visualidad y la mirada en la lírica castellana de tradición petrarquista.

¹⁹ Podría identificarse también la presencia del período circular: “[*apódosis*] *Pierdo el tiempo* [*prótasis*] *si lloro / [apódosis] las palabras [prótasis] si canto, / [apódosis] y la vida [prótasis] si quiero*”; no obstante, las marcas de circularidad son muy tenues, pues sus dos constituyentes apenas integran un mismo verso, por lo que me parece más importante destacar el período paralelístico de miembros.

como yo desta piedra, saque fuego.

Ansí como en el fuego esta verbena
y esta raíz, donde escupió la luna,
por resistirse al duro fuego suena,
vencida del calor sin fuerza alguna,
ansí se queje ardiendo mi señora,
hasta que adore al triste que la adora.

Y *ansí* como derramo al fresco viento
estas cenizas pálidas y frías,
ansí se esparza luego mi tormento,
ansí las penas y las ansias mías;
y del modo que inclino a mí esta oliva,
ansí se incline a mí mi fugitiva.

Con *tres* coronas de jazmín y rosa,
tus aras, santo simulacro, adorno,
y *tres* veces con mano licenciosa
cerco tu templo de verbena en torno;
tres veces con afecto y celo pío
a tus narices humo sacro envío.

¿*Ves* que de incienso y árabes olores
preciosa nube esconde tu figura?
¿*Ves* ante ti esparcidas estas flores,
que ojos fueron del prado y su hermosura?
¿*No ves* estos pavones, cuyas galas
desdoblan un verano en las dos alas?
(Quevedo, 2021: 641, vv. 25-54)

El recurso anafórico (*ansí, tres, ves*) se establece como marca de comparación con diversos elementos que participan en el rito crematorio. De hecho, el primer elemento conectivo del discurso (*ansí*) propicia la introducción de un símil en el que, merced a los tiempos y formas verbales, la optación adquiere un cariz subjuntivo: “*Ansí* de Aminta ingrata el amor ciego, / como yo desta piedra, saque fuego. / *Ansí* como en el fuego esta verbena y esta raíz, donde escupió la luna” (vv. 29-31), “*ansí* se queje ardiendo mi señora, / hasta que adore al triste que la adora” (vv. 35-36), “Y *ansí* como derramo al fresco viento / estas cenizas pálidas y frías, / *ansí* se esparza luego mi tormento, / *ansí* las penas y las ansias mías” (vv. 37-40) y “y del modo que inclino a mí esta oliva, / *ansí* se incline a mí mi fugitiva” (41-42)²⁰. La multiplicación de la marca gramatical *ansí* delimitará cada una de las equiparaciones pastoriles, tal y como sucederá en otras composiciones que se analizarán en el apartado del *periodus* circular.

En las dos últimas estrofas se retoman los recursos anafóricos y paralelísticos, aunque en esta ocasión no se utilizan como conectores comparativos. En el primer caso, se realizan varios ritos catárquicos en torno al altar de Venus, deidad del amor y la belleza. En este contexto cobra especial importancia el número tres, no ya solo por su repetición léxica al inicio de algunos versos de la estrofa, sino como símbolo de perfección asociado a la magia y al culto a las divinidades paganas. Pese a que desaparecen los símiles, conviene apreciar que el ternarismo de esta estrofa ya se insinúa en el contexto precedente; esto es, una tríada unificada por la construcción comparativa antes explicada. En este caso, la copla se divide en tres

²⁰ Pérez-Abadín (2007: 71-72) añade que “el ejercicio de la magia da comienzo en estas declaraciones analógicas en torno a la hoguera, formuladas mediante goznes comparativos que permiten determinar un núcleo estructural homogéneo. El símil recurrente actualiza con medios retóricos el principio de *simpatía* sobre el que se asentará la ceremonia aquí anticipada”.

secciones sustentadas por una anáfora trina: “Con tres coronas de jazmín y rosa, / tus aras, santo simulacro, adorno” (vv. 43-44), “y tres veces con mano licenciosa / cerco tu templo de verbena en torno” (vv. 45-46) y “tres veces con afecto y celo pío / a tus narices humo sacro envió” (vv. 47-48).

En última instancia, la sintaxis de estilo también modula la estructura de la última estrofa mediante tres anáforas conectadas a través del verbo *ver* e insertas en sus respectivas interrogaciones retóricas²¹. Si en el caso anterior se apreciaba una ofrenda ante el altar de Venus, en este caso la voz poética interpela a la diosa de forma directa, por medio de una *interrogatio* segmentada en tres cláusulas enlazadas entre sí: “¿Ves que de incienso y árabes olores / preciosa nube esconde tu figura” (vv. 49-50), “¿Ves ante ti esparcidas estas flores, / que ojos fueron del prado y su hermosura?” (vv. 51-52) y “¿No ves estos pavones, cuyas galas / desdoblán un verano en las dos alas?” (vv. 53-54). Al sahumero inicial y la nube creada alrededor de la efigie de la diosa, cabría añadir la metáfora posterior de las flores como *ojos del prado*, en virtud de una selección léxica justificada por la hermosura de Venus. Por último, la mención de los *pavones* es un tanto extraña, ya que la divinidad estaría recibiendo como galardón el ave emblemática de Juno; en cambio, Pérez-Abadín (2007: 84) advierte que “sobre los resabios mitológicos han prevalecido las notas decorativas que la cola del pavo real aporta a la escena”²².

Más ejemplos de silvas pastoriles en las que se vislumbra el período de miembros podrían ser “Aquí la vez postrera” y “¡Oh Floris! Quién pudiera”. La primera parece que tiene períodos más largos, con distintos miembros anafóricos que refrendan la importancia del paralelismo en la construcción de la sintaxis del estilo:

Aquí la vez postrera
vi, fuente clara y pura, a mi señora,
de esta verde ribera
reverenciada por Diana y Flora;
aquí dio a mi partida
lágrimas de piedad en largo llanto;
aquí, al dejarla, mi dolor fue tanto
que mostró el corazón dudosa vida;
aquí me aparté de ella,
con paso divertido y pies inciertos
[...]
Pocas pisadas de mortales plantas
fatigan esta arena.
Mucho le debes, fuente, a la verbena,
que sola te acompaña.
¡Qué pobre de agua tu corriente baña
la tierra, que dio flores y da abrojos!
¡Cómo se echa de ver en tus cristales
la falta del tributo de mis ojos,
que los hizo crecer en ríos caudales!
¡En qué de partes de tu margen veo

²¹ En páginas sucesivas se analizarán diversos sonetos de *Euterpe* que utilizan este verbo *videndi* con las mismas intenciones retóricas. El empleo de la *evidentia* en algunas silvas quevedescas ya fue estudiado por Candelas (1997: 276-279).

²² Ovidio (*Metamorfosis* I, 720-724) vincula este animal con la desgracia de Argos Panoptes, fiel servidor de Juno; sin embargo, en algunos casos aparece asociado a Venus, como en el caso del *Polifemo* gongorino: “si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno” (vv. 103-104).

polvo donde mi sed halló recreo!
(Quevedo, 2021: 649, vv. 1-10 y 28-38)

En primera instancia, destaca la repetición en forma de anáfora del deíctico espacial *aquí*, que “anticipa el carácter descriptivo de la silva y la importancia temática del *locus* en que se sitúa la historia sentimental”, según Tobar (2012: 55). Desde el comienzo de la composición se incide de manera reiterada en la posición que ocupa el pastor-amante en relación con el paisaje y la naturaleza, motivos capitales para catalogar esta composición como una silva pastoril. Además, las menciones a la “fuente clara y pura” (v. 2), la “verde ribera” (v. 3) o la alusión mitológica a “Diana y Flora” (v. 4) coadyuvan a asociar el inicio del poema con el género bucólico. De hecho, Quevedo utiliza la misma figura retórica para comenzar un soneto inserto en el ciclo de *Canta sola a Lisi*, considerado como pastoril: “Aquí, donde su curso retorciendo”²³.

Por otro lado, el *periodus* también aflora en la segunda sección del pasaje señalado, mediante tres exclamaciones retóricas introducidas por sus respectivos pronombres exclamativos (*qué*, *cómo* y *en qué*): “¡Qué pobre de agua tu corriente baña / la tierra” (vv. 32-33), “¡Cómo se echa de ver en tus cristales / la falta del tributo de mis ojos” (vv. 34-35) y “¡En qué de partes de tu margen veo / polvo” (vv. 37-38). El patetismo de la escena entronca con la tradición petrarquista a partir de una imagen tópica: las lágrimas del enamorado acaudalando el agua de la fuente²⁴. Asimismo, la *exclamatio* paralelística introduce una construcción sintáctica (*de* + sustantivo) que recuerda al acusativo griego, ya que incide solamente en la parte o el constituyente al que hace referencia: “¡Qué pobre *de agua*” (‘la corriente de la fuente’, v. 32) o “¡En qué *de partes*” (‘las secciones del margen’, v. 37).

En “¡Oh Floris! Quién pudiera” también se insinúa el período de miembros, presente en uno de los sextetos-lira que integra la composición a través de una estructura trimembre en forma de antítesis, con su correspondiente políptoton verbal:

Sedienta y desvelada
tengo la vista, sin poder hartarse
del llanto mismo en que se ve anegada;
ni puede arrepentirse ni quejarse,
ni yo puedo vivir en mal tan fuerte
ni acabo de morir en tanta muerte.
(Quevedo, 2021: 653, vv. 37-42)

El motivo de los ojos anegados en llanto debido al desdén al que Floris somete al enunciadador lírico es común a varias tradiciones poéticas. En este caso, aparece inducido por un paralelismo trimembre en forma de anáfora: “ni puede arrepentirse ni quejarse, / ni yo puedo

²³ Schwartz y Arellano (1998: 209, en nota 1) reconocen en este soneto que “el deíctico inicial indica la posición del poeta-amante y hace ver, mediante la figura de *evidentia*, el lugar escogido para enunciar el poema”. Para el inicio de esta silva, consúltese también Rey y Alonso Veloso (2024: 232, en notas 1-4).

²⁴ El *topos* del amante acrecentando con sus lágrimas los márgenes fluviales ha sido bien estudiado por Manero (1990: 620-625), quien ofrece considerables ejemplos italianos y españoles. En el caso concreto de Quevedo, Walters (1985: 45-50) plantea su desautomatización, incidiendo en la alienación de la voz poética con el entorno, pero no parece un argumento convincente. Fernández Mosquera (1999: 119-126) incluye esta idea entre las metáforas que expresan las isotopías del agua, mientras que Baduí de Zogbi (1987), Schwartz (1997: 281) y Holloway (2017: 125-128) destacan la importancia de este argumento en la poesía quevedesca de corte bucólico-amoroso. Schwartz y Arellano (1998: 734-735) y Rey y Alonso Veloso (2011: 24, en nota 8) estudian sus posibles fuentes en poemas concretos del autor madrileño. En otros casos, resulta habitual que las lágrimas del enamorado susciten la mofa del arroyo o la fuente, por medio de una antítesis entre el llanto y la risa. Arellano (2020: 291, en nota 8) explica esta imagen a propósito del poema “Torcido, desigual, blando y sonoro” (178, vv. 5-8), motivo que también se reproduce de forma análoga en el soneto pastoril “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa” (558, vv. 9-14), inserto en la *musa Euterpe*.

vivir en mal tan fuerte / ni acabo de morir en tanta muerte” (vv. 40-42), asimilable a las paradojas amorosas de la poesía cortesana. Apréciense cómo el recurso anafórico introduce varias perífrasis graduales en los tres versos finales: *puede arrepentirse, puedo vivir y acabo de morir*, que se vinculan a la desazón que padece el enunciador lírico. Además, la antítesis conclusiva entre la vida y la muerte: “vivir en mal tan fuerte [...] morir en tanta muerte” (vv. 41-42), así como la políptoton verbal (*morir, muerte*), subrayan la hipérbole amorosa del sufrimiento del amante.

En relación con las silvas, el período de miembros también predomina en el *Idilio I* de *Canta sola a Lisi*, escrito con la forma métrica de las octavas reales. Se trata del poema “¡Oh vos, troncos, anciana compañía”, en el que, tras una escueta semblanza inicial introducida por un breve período circular, la composición se organiza por medio de diversas estructuras paralelísticas, que funcionan a modo de *exempla* gracias al empleo de múltiples topónimos y la alusión a distintos personajes de la mitología clásica:

¡Éufrates, tú que el término caldeo
con vivos lazos de cristal circundas!
¡Oh rico Tajo! ¡Oh huérfano Peneo,
que en fértil llanto la Tesalia inundas!
¡Oh frigio Janto! ¡Oh siempre amante Alfeo!
¡Oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!
Como por vuestras urnas, sacros ríos,
todos pasad por estos ojos míos.

Tú, que en Puzol respiras, abrasado,
los enojos de Júpiter Tonante;
tú, que en Flegra, de llamas coronado,
castigas la soberbia de Mimante;
tú, Etna, que, en incendio desatado,
das magnífico túmulo al gigante:
todos, con tantas llamas como penas,
mirad vuestros volcanes en mis venas.

¡Oh vosotros, que en puntas desiguales
ceño del mundo sois, Alpes sombríos,
que amenazáis, soberbios, los umbrales
de la corte del fuego, siempre fríos!
¡Oh Cáucaso, vestido de cristales!
¡Oh Pirineos, padres de los ríos!
Todos, con vuestra nieve y estatura,
medid mi mal, su yelo y desventura.

Tú, que del agua yaces desdeñado,
con sed burlado, en fuente sumergido;
tú, que a sólo bajar subes cargado;
y tú, por los peñascos estendido,
para eterno alimento condenado,
del hambriento martirio cebo y nido:
todos venid, ¡oh pueblos macilentos!
Vereisme remedar vuestros tormentos.
(Quevedo, 2021: 303, vv. 33-64)

La voz poética, a través de un conjunto de enumeraciones, apela a distintos elementos de la naturaleza. Los topónimos se enmarcan a partir de diversas exclamaciones retóricas. Así ocurre con los hidrónimos: “Éufrates” (v. 33), “Tajo” y “Peneo” (v. 35), “Janto” y “Alfeo” (v.

37) y “Nilo” (v. 38) y con los orónimos: “Alpes” (v. 50), “Cáucaso” (v. 52) y “Pirineos” (v. 53); mientras que las diferentes alusiones mitológicas se vertebran gracias a la estructura anafórica del pronombre de segunda persona de singular (tú), tanto para los gigantes sepultados por los dioses bajo los volcanes –“Tú, que en Puzol respiras, abrasado [...] tú, que en Flegra, de llamas coronado [...] tú, Etna, que, en incendio desatado” (vv. 41, 43 y 45)– como para la tríada de atormentados en el inframundo: “Tú, que del agua yaces desdeñado [...] tú, que a sólo bajar subes cargado; / y tú, por los peñascos estendido” (vv. 57 y 59-60). Independientemente de la manera en que se alcance el paralelismo (la *exclamatio* para los topónimos y la anáfora para las referencias mitológicas), conviene destacar que estas cuatro estrofas siempre se cierran del mismo modo; esto es, por medio de una supuesta recolección de los distintos elementos antes diseminados, a través del pronombre indefinido *todos*: “Como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos” (vv. 39-40), “todos, con tantas llamas como penas / mirad vuestros volcanes en mis venas” (vv. 47-48), “Todos, con vuestra nieve y estatura, / medid mi mal, su yelo y desventura” (vv. 55-56) y “todos venid, ¡oh pueblos macilentos! / Vereisme remedar vuestros tormentos” (vv. 63-64). Así, las numerosas exhortaciones de Fileno justifican su lamento amoroso por medio de distintos *exempla*, insertos en numerosas estructuras paralelísticas con varios miembros que se rigen por diferentes patrones elocutivos, como la *exclamatio* o la anáfora.

En los sonetos pastoriles resulta menos frecuente hallar ejemplos de período de miembros debido a su concentración expresiva; no obstante, conviene destacar un par de textos en los que destaca la amplificatio retórica gracias a las secuencias paralelísticas de sus constituyentes. El primero de ellos es el poema “O ya descansas, Guadiana, ociosas”:

O ya descansas, Guadiana, ociosas
tus corrientes en lagos que ennobleces,
o líquidas dilatas a tus peces
campañas en las lluvias procelosas;

o en las grutas sedientas tenebrosas
los raudales undosos desapareces,
y de nacer a España muchas veces
te alegras en las tumbas cavernosas.

Émulos mis dos ojos a tus fuentes
ya corren, ya se esconden, ya se paran,
y nacen sin morir al llanto ardientes.
(Quevedo, 2021: 570, vv. 1-11)

En los cuartetos de esta composición prevalecen las oraciones coordinadas disyuntivas, cimentadas por el nexa *o...o*, en función de la capacidad del río para mostrarse o desaparecer. Esta peculiaridad del Guadiana favorece la irrupción del *periodus*, ya que se aprecia esta dualidad en los distintos miembros que lo componen: “O ya descansas, Guadiana, ociosas / tus corrientes en lagos que ennobleces [desaparición del río], / o líquidas dilatas a tus peces / campañas en las lluvias procelosas [aparición]” (vv. 1-4) y “o en las grutas sedientas tenebrosas / los raudales undosos desapareces [desaparición], / y de nacer a España muchas veces / te alegras en las tumbas cavernosas” [aparición simbólica, desde su cueva] (vv. 5-8). Además, de forma casi inmediata, se produce una gradación intensificadora enmarcada en un verso trimembre: “ya corren, ya se esconden, ya se paran” (v. 10), que reivindica el *topos* del enamorado acaudalando con su llanto las riberas fluviales, con cuya intermitencia se identifican sus lágrimas.

Sin embargo, el mejor ejemplo de período de miembros en los sonetos pastoriles quevedescos se halla en el poema “¿Castigas en la águila el delito”. Esta composición presenta

una sintaxis de estilo muy particular, ya que está estructurada en cuatro estrofas paralelísticas en las que el enunciador lírico, por medio de interrogaciones retóricas y un final abierto, pretende averiguar por qué una dama disparó y mató un águila:

¿Castigas en la águila el delito
de los celos de Juno vengadora,
porque en velocidad alta y sonora
llevó a Jove robado el catamito?

¿O juzgaste su osar por infinito
en atrever sus ojos a tu aurora,
confiada en la vista vencedora
con que miran al sol de hito en hito?

¿O por que sepa Jove que en el cielo,
cuando Venus fulminas, de tu rayo
ni el suyo está seguro, ni su vuelo?

¿O a César amenazas con desmayo,
derramando su emblema por el suelo,
honrando los leones de Pelayo?
(Quevedo, 2021: 578)

Los diferentes miembros se articulan de forma paralelística en cuatro *interrogationes*, coordinadas nuevamente por la anáfora disyuntiva *o* al comienzo de las tres últimas estrofas. Ambas marcas sintácticas servirán como eje dispositivo del poema, pues vertebran el esqueleto de la composición y facilitan la interpretación de la *amplificatio*, que propone distintos motivos por los que esa muchacha decidió derribar al pájaro. La división interna de este soneto fue comentada por Candelas (2003: 300), quien insiste en la importancia de la tradición clásica y petrarquista:

la dama abate un águila y la voz poética apunta cuatro posibles razones para ello: venganza por los celos de Juno por ver cómo Júpiter rapta a Ganimedes, castigo por entrometerse entre sus ojos (soles) y el sol, amenaza indirecta a Jove o amenaza al propio emperador (cuyo emblema es el águila) bajo la honra de los Pelayos.

Por último, el período de miembros también se documenta en el romance pastoril de Quevedo “Cuando está recién nacido”. Es cierto que bajo esta forma métrica suele predominar el estilo suelto; sin embargo, las diferentes anáforas paralelísticas de este pasaje, así como la reiterada ligazón de los distintos miembros que integran este fragmento, son indicio de la presencia del *periodus*:

Cuando está recién nacido
y alegre gorjea el año,
y en sus niñeces las flores
previenen dosel al campo;
cuando en hombros de los montes,
para vestir a los prados,
trae anticipada abril
la recámara de mayo;
cuando, extendiéndose el sol
que encogieron los nublados,
tiene mayor vida el día,

más jurisdicción sus rayos;
cuando la fuente que sirve
a rústica sed de vaso
más clara y más elocuente
se comunica a los ramos,
yo solo, Floris, preso y desterrado,
con pena y llanto, sin el dueño mío,
borro la primavera, turbo el río,
enciendo el monte y entristezco el prado.
(Quevedo, 2021: 757, vv. 1-20)

Al igual que en la silva “Aquí la vez postrera”, la deixis desarrolla un papel fundamental, ya que sostiene de forma anafórica el paralelismo temporal de la escena a través del adverbio cuando (en el caso anterior, el deíctico aquí revelaba la inmediatez espacial). En esta ocasión, la acción progresa con el inicio de un nuevo día durante la estación primaveral: “Cuando está recién nacido / y alegre gorjea el año, / y en sus niñeces las flores / previenen dosel al campo” (vv. 1-4), “cuando en hombros de los montes, / para vestir a los prados, / trae anticipada abril / la recámara de mayo” (vv. 5-8), “cuando, extendiéndose el sol / que encogieron los nublados, / tiene mayor vida el día, / más jurisdicción sus rayos” (vv. 9-12), etc. Tras esta introducción temporal, afín a los usos del género pastoril, la voz poética se refiere, en el estribillo, a su situación personal por medio de una antítesis con claras reminiscencias de la poesía cortesana: “con pena y llanto, sin el dueño mío” (v. 18). Finalmente, el estribillo se cierra con una sucesión de cuatro miembros simétricos en una estructura yuxtapuesta que recoge los elementos diseminados con anterioridad: “borro la primavera, turbo el río, / enciendo el monte y entristezco el prado” (vv. 19-20).

En síntesis, en la bucólica quevedesca el período de miembros asoma sobre todo en poemas con una sintaxis retórica compleja, como las canciones o las silvas, en donde las digresiones y ampliaciones favorecen la interrupción del discurso lírico, por medio de estructuras paralelísticas como las exclamaciones e interrogaciones retóricas, anáforas o antítesis. La fluidez del estilo suelto desaparece y los períodos que integran los textos se caracterizan por una repetida conexión de sus miembros; de ahí que apenas existan ejemplos bajo la forma métrica del romance, aunque sí se puede destacar el que se acaba de comentar, gracias a la presencia anafórica de la deixis temporal por medio del adverbio *cuando*. Por último, dada su brevedad, tampoco descuella su aparición en los sonetos, salvo aquellos en los que prima una *dispositio* disyuntiva, mediante la cual el locutor poético ofrece varias posibilidades de interpretación, alargando la disertación y extendiendo los distintos miembros del *periodus*.

3. PERÍODO CIRCULAR

Por lo que se refiere al período circular, se trata del tipo de *compositio* sintáctica más utilizado en la poesía pastoril de Quevedo, ya que se presenta en considerables composiciones breves, como los sonetos, sin descuidar su aparición en otras más extensas, como las canciones y las silvas. En muchos casos predomina la estructura condicional, con prótasis y apódosis²⁵; aunque este esquema también se complementa con la introducción de otros nexos que establecen la subordinación o interordinación: *mas* (para las cláusulas adversativas), *pues* (con una

²⁵ Alatorre (1999) analiza una serie de sonetos quevedescos articulados bajo la estructura condicional (*si...*), a los que llama *sonetos de hipótesis*, mientras que Pozuelo Yvancos (1999) se refiere a ellos bajo el marbete *sonetos argumentativos*. Lombó (2007: 97) comenta ambas propuestas, recordando que esas “series” de sonetos en las que se repiten recursos poéticos no forman conjuntos organizados por el autor, como *Canta sola a Lisi* o el *Heráclito cristiano*; más bien su filiación se determina observando la periodicidad de ciertos mecanismos y estructuras similares”.

equivalencia consecutiva o causal) o *que* (con un valor final, consecutivo o causal), entre otros ejemplos.

El período circular aparece en numerosos sonetos pastoriles de la musa *Euterpe*, a pesar de que algunos muestran razonamientos muy lacónicos pero elevados, en consonancia con la brevedad de la forma métrica y las cuitas amorosas del pastor despechado. A modo de ejemplo, pueden verse los poemas “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa” y “Ondeada el oro en hebras proceloso”:

Ya que huyes de mí, Lísida hermosa, [apódosis]
 imita las costumbres desta fuente, [prótasis]
 que huye de la orilla eternamente
 y siempre la fecunda generosa.

Huye de mí cortés, y, desdeñosa,
 sígate de mis ojos la corriente;
 y [apódosis] aunque de paso, [prótasis] tanto fuego ardiente
 merézcate una yerba y una rosa.

Pues mi pena ocasionas, pues te ríes [apódosis]
 del congojoso llanto que derramo
 en sacrificio al claustro de rubíes,
 perdona lo que soy por lo que amo; [prótasis]
 y cuando, desdeñosa, te desvíes,
 llévate allá la voz con que te llamo.
 (Quevedo, 2021: 558)

Oyó gemir con músico lamento
 y mustia y ronca voz tórtola amante,
 amancillando querellosa el viento.

Dijo: [prótasis] “Si imitas mi dolor constante,
 [apódosis] eres lisonja dulce de mi acento;
 [prótasis] si le compites, [apódosis] no es tu mal bastante”.
 (Quevedo, 2021: 572, vv. 9-14)

El primer texto es muy representativo, ya que en su conjunto predomina de forma absoluta la *compositio* periódica circular. El soneto se abre con una cláusula causal que adelanta la apódosis: “Ya que huyes de mí, Lísida hermosa” (v. 1), exigiendo una prótasis para completar el discurso; en este caso, la apelación a una zagala para su posterior descripción mediante el *exemplum* de la fuente y la cláusula de relativo: “imita las costumbres de esta fuente, / que huye de la orilla eternamente / y siempre la fecunda generosa” (vv. 2-4). En la segunda estrofa reaparece otro período circular, en este caso, de carácter concesivo: “y aunque de paso, tanto fuego ardiente / merézcate una yerba y una rosa” (vv. 7-8). Apréciase que, en esta ocasión, la apódosis y la prótasis comparten el verso séptimo (aunque esta última concluye en el octavo), dificultando su comprensión²⁶. Por último, en los tercetos se intercala otro período circular algo más extenso, ya que comprende los últimos seis versos. Otra vez, se proyecta una oración causal, ahora introducida por la conjunción *pues*, que aparece hasta en dos ocasiones para refrendar la apódosis: “Pues mi pena ocasionas, pues te ríes / del congojoso llanto que derramo / en sacrificio al claustro de rubíes” (vv. 9-11). La estrofa final recupera la prótasis

²⁶ Podría glosarse así: ‘y mi amor tan intenso [“tanto fuego ardiente”] te merezca una hierba y una rosa, aunque sea de forma momentánea [“de paso”]’.

¿Ves gemir sus afrentas al vencido
toro, y que tiene, ausente y afrentado,
menos pacido el soto que escarbado,
y de sus celos todo el monte herido? [prótesis]

¿Vesle ensayar venganzas con bramido,
y en el viento gastar ímpetu armado?
¿Ves que sabe sentir ser desdeñado,
y que su vaca tenga otro marido?

Pues considera, Flor, la pena mía, [apódosis]
cuando por Coridón, pastor ausente,
desprecias en mi amor mi compañía.

Ofreciose la vaca al más valiente,
y con razón premió la valentía:
tú me desprecias, Flor, injustamente.
(Quevedo, 2021: 564)

¿No ves, piramidal y sin sosiego, [prótesis¹]
en esta vela arder inquieta llama,
y cuán pequeño soplo la derrama
en cadáver de luz, en humo ciego?

¿No ves, sonoro y animoso, el fuego
arder voraz en una y otra rama,
a quien, ya poderoso, el soplo inflama
que a la centella dio la muerte luego?

[prótesis²] Así pequeño amor recién nacido [apódosis¹]
muere, Alexi, con poca resistencia,
y le apaga una ausencia y un olvido;

[apódosis²] mas, [prótesis³] si crece en las venas su dolencia,
[apódosis³] vence con lo que pudo ser vencido
y vuelve en alimento la violencia.
(Quevedo, 2021: 566)

El caso de los dos primeros sonetos resulta paradigmático, puesto que en ellos la disposición estructural es idéntica: en ambos predomina un período circular consecutivo, regido por la conjunción *pues* que actúa como un nexo comparativo. En los cuartetos se introduce la prótesis de la oración, intercalada por sendos períodos de miembros distribuidos a partir de la anáfora del verbo *videndi* (*ves... no ves* y *ves... vesle... ves*) y las interrogaciones retóricas: “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta [...] ¿No ves la sangre que el manchado alienta” (563, vv. 1 y 5) y “¿Ves gemir sus afrentas al vencido [...] ¿Vesle ensayar venganzas con bramido” (564, vv. 1 y 5). La apódosis de la oración consecutiva se presenta en el primer terceto, cuando la voz poética equipara su desdicha amorosa a la de esos toros que batallan entre sí con el objetivo de enamorar a las novillas. En ambos sonetos, el conector *pues* orquesta la comparación entre los elementos de la naturaleza descritos en los cuartetos y la situación personal del enunciador lírico: “Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, por qué admiras / que, cuando Amor enjuga mis entrañas / y mis venas, volcán, reviente en iras?” (563, vv. 9-11) y “Pues considera, Flor, la pena mía, / cuando por Coridón, pastor ausente, / desprecias en mi amor mi compañía” (564, vv. 9-11). La última estrofa evidencia el fracaso de la tentativa amorosa, tanto del zagal

que, agradecido a su piedad, se mueve
el músico cristal libre y parlero.

Mas en los Alpes de tu pecho airado [apódosis]
no miro que tus ojos a los míos
regalen, siendo fuego, el yelo amado.

Mi propia llama multiplica fríos,
y en mis cenizas mismas ardo helado,
invidiando la dicha de estos ríos.
(Quevedo, 2021: 577)

Pese a que la estructura es parecida, este poema presenta una distribución compositiva mucho más sencilla que en los casos anteriores. En los cuartetos, se establece el elemento de la naturaleza objeto de comparación, introducido siempre por verbos *videndi*: “Miro” (v. 1), “miro” (v. 2) y “Veo” (v. 5), que focalizan la acción bajo la perspectiva de la voz poética. En la prótasis, se detalla el deshielo de una cumbre nevada, de cuyas aguas se benefician los ríos para ensanchar los márgenes fluviales: “Miro este monte que envejece enero, / y cana miro caducar con nieve / su cumbre que, aterido, obscuro y breve, / la mira el sol, que la pintó primero” (vv. 1-4) y “Veo que en muchas partes, lisonjero, / o regala sus yelos o los bebe; / que, agradecido a su piedad, se mueve / el músico cristal libre y parlero” (vv. 1-8). En este punto irrumpe el conector *mas*, que equipara la descripción anterior con la situación sentimental de la voz poética, por medio de los contrarios petrarquistas (el fuego y el hielo, en este caso). A diferencia de lo que sucede con la montaña, el gélido desdén de la amada no se derrite por la actuación de las metafóricas llamas del enamorado, motivo que acrecienta su desazón. La apódosis cierra el período circular de la subordinada adversativa: “Mas en los Alpes de tu pecho airado / no miro que tus ojos a los míos / regalen, siendo fuego, el yelo amado. / Mi propia llama multiplica fríos, / y en mis cenizas mismas ardo helado, / invidiando la dicha de estos ríos” (vv. 9-14).

En las canciones y las silvas pastoriles el enlace de ideas es todavía mayor que en los sonetos, debido, sobre todo, a la gran extensión de las mismas, que facilita la *amplificatio* retórica y, por ende, la aparición de períodos circulares más prolongados. Las tres primeras estancias de “Pues quita al año primavera el ceño” son un ejemplo manifiesto en el que se produce una mezcla de períodos en los que destaca la circularidad:

Pues quita al año primavera el ceño, [apódosis]
y el verano risueño
restituye a la tierra sus colores,
y en donde vimos nieve vemos flores,
y las plantas vestidas
gozan las verdes vidas,
dando, a la voz del pájaro pintado,
las ramas sombras y silencio el prado,
ven, Aminta, que quiero [prótasis]
que, viéndote primero,
agradezca sus flores este llano
más a tu blanco pie que no al verano.

Ven; veraste al espejo de esta fuente, [prótasis]
pues, suelta la corriente [apódosis]
del cautiverio líquido del frío,
perdiendo el nombre, aumenta el suyo al río.

Las aguas que han pasado [prótasis]
 oirás por este prado
 llorar no haberte visto, con tristeza;
 mas en las que mirares tu belleza [apódosis]
 verás alegre risa,
 y cómo las dan prisa,
 murmurando su suerte, a las primeras,
 por poderte gozar las venideras.



[prótasis²] Si te detiene el sol ardiente y puro, [prótasis¹]
 [apód.²] [prót.³] ven, [apód.³] que yo te aseguro
 que, [prót.⁴] si te ofende, [apód.⁴] [prót.⁵] le has de vencer luego,
 [apódosis⁵] pues se vale él de luz, y tú de fuego;
 mas [prótasis⁶] si gustas de sombra, [apódosis¹]
 [apódosis⁶] en esta verde alfombra
 una vid tiene un olmo muy espeso
 (no sé si diga que abrazado o preso)
 y a sombra de sus ramas
 le darán nuestras llamas,
 ya los digan abrazos o prisiones,
 invidia al olmo y a la vid pasiones.
 (Quevedo, 2021: 232, vv. 1-36)

La primera estrofa se abre con una oración consecutiva enmarcada por la conjunción *pues*, que delimita el inicio de la apódosis. El *periodus* circular se amplifica gracias a la interpolación paralelística del período de miembros, estructurado a partir del polisíndeton anafórico (*y... y*), que dota de energía y velocidad al discurso, evidenciando el fluir temporal del invierno y la rápida llegada de la primavera: “Pues quita al año primavera el ceño, / y el verano risueño / restituye a la tierra sus colores, / y en donde vimos nieve vemos flores, / y las plantas vestidas / gozan las verdes vidas” (vv. 1-6). La prótasis se posterga hasta el verso noveno, cuando el enunciador apostrofa a Aminta para que lo acompañe a disfrutar de esa escena pastoril: “ven, Aminta, que quiero / que, viéndote primero, / agradezca sus flores este llano / más a tu blanco pie que no al verano” (vv. 9-12).

La segunda estancia está conformada por dos períodos circulares, bien delimitados por la puntuación. El primero de ellos se compone de una oración causal, en cuya prótasis la voz poética invita a la pastora a gozar de su compañía cerca de una fuente, en consonancia con la estrofa anterior: “Ven; veraste al espejo de esta fuente” (v. 13). La segunda parte de la interordinación amplifica este parlamento, mostrando las propiedades del agua que circula: “pues, suelta la corriente / del cautiverio líquido del frío, / perdiendo el nombre, aumenta el suyo al río” (vv. 14-16). El punto y seguido delimita la aparición de un nuevo período circular, adversativo, en esta ocasión. El nexos *mas* relaciona los dos miembros del *periodus* en una prótasis que menciona las aguas del prado: “Las aguas que han pasado / oirás por este prado / llorar no haberte visto, con tristeza” (vv. 17-19) y una apódosis, en la que, por medio del relativo *que*, con su antecedente elidido, se vuelve a apuntar a esas aguas en las que se ve reflejada Aminta: “mas en las que mirares tu belleza / verás alegre risa, / y cómo las dan prisa, / murmurando su suerte, a las primeras, / por poderte gozar las venideras” (vv. 20-24).

La tercera estrofa resulta extremadamente compleja, pues Quevedo acumula y amplifica numerosos períodos circulares a través de varias prótasis y apódosis que se mezclan y atropellan entre sí, con numerosas ramificaciones. La estructura merece alguna explicación debido a su dificultad. El *periodus* principal estaría compuesto por la oración adversativa, con una prótasis¹ (vv. 25-28) y una apódosis¹ (vv. 29-36), contrapuestas por la conjunción *mas*.

Dentro del primer miembro (prótasis¹) es donde se aprecia la dificultad compositiva, ya que se entrelazan diversas interordinaciones que entorpecen su comprensión y demoran la aparición de la primera apódosis²⁹. En primer lugar, la secuencia se articula por medio de una oración condicional: “Si te detiene el sol ardiente y puro [...] pues se vale él de luz, y tú de fuego” (vv. 25-28), con una prótasis² (v. 25) y una apódosis² (vv. 26-28). A su vez, esta apódosis² está integrada por una subordinada consecutiva, regida por el conector *que*: “ven, que yo te aseguro [...] pues se vale él de luz, y tú de fuego” (vv. 26-28), con una prótasis³ (“ven”, v. 26) y una apódosis³ (“que yo te aseguro...”, vv. 26-28)³⁰. Dentro de esta subordinada, se encuentra una oración completiva (*yo te *LO aseguro, yo te aseguro *ESO*) en la que el *si* propicia la aparición de otra interordinación condicional: “si te ofende” (prótasis⁴, vv. 27-28) y “le has de vencer luego, / pues se vale él de luz, y tú de fuego” (apódosis⁴, vv. 27-28). En última instancia, el condicionado final también funciona como prótasis⁵ de una oración causal: “le has de vencer luego” (v. 27), en el que el nexo *pues* actúa como elemento vinculante: “pues se vale él de luz, y tú de fuego” (apódosis⁵, v. 28). El segundo miembro de la oración principal (apódosis¹) es mucho más sencillo, ya que solo presenta una amplificación retórica en forma de interordinación condicional: “si gustas de sombra” (prótasis⁶, v. 29) y “en esta verde alfombra / una vid tiene un olmo muy espeso / (no sé si diga que abrazado o preso) / y a sombra de sus ramas / le darán nuestras llamas, / ya los digan abrazos o prisiones, / invidia al olmo y a la vid pasiones” (apódosis⁶, vv. 30-36).

Junto a las canciones, este tipo de *periodus* se documenta en bastantes silvas pastoriles, en consonancia con las descripciones prototípicas de la naturaleza que se documentan en el género bucólico. Esta característica entronca con los principios de la trabazón de miembros y la *amplificatio*, inherentes al período circular. El mencionado período aparece en la *Farmaceutria* en los momentos de zozobra o duda, cuando la voz poética no está segura de sí misma o de sus acciones durante el ritual nigromántico. Así, puede detectarse en el momento en que rechaza a Venus y apela a Hécate y a Caronte, debido a que la diosa del amor todavía no le ha concedido el beneplácito de Aminta:

Poco me favoreces. Llamar quiero [prótasis]
a Hécate del pueblo de las sombras;
y [prótasis] si no viene, [apódosis] al pálido barquero,
de quien, negra deidad, tu reino nombras.
Pienso dejar la barca en sucia arena,
beber el Lete y olvidar mi pena.

Mas no quiero llamarla. A ti, señora [apódosis]
Venus, a ti me vuelvo. Vuelve y mira,
tan ciego de pasión, al que te adora,
que se arma contra ti de enojo y ira.
Vuelve, risa del cielo. Advierte, blanda,

²⁹ Cano Aguilar (1991: 64) señala un procedimiento parecido a la hora de organizar los períodos en *De los nombres de Cristo*, obra en prosa de fray Luis de León: “la acumulación de elementos en la prótasis hace que los núcleos de una y otra queden muy alejados, con lo cual la tensión significativa que este modo de ordenación del discurso suscita se incrementa aquí hasta grados extraordinarios”. Esta extremada circularidad la ratifica Candelas (1995: 76-85) en dos silvas quevedescas afines al género bucólico: “Tú, blasón de los bosques” y “Este de los demás sitios Narciso”. Para evitar reiteraciones innecesarias, remito a su acertado análisis, que evidencia una complejidad absoluta en la *compositio* de sendos poemas.

³⁰ Para el valor ilativo o consecutivo del *que* y su relación con las oraciones causales, véase Lapesa (1981: 217). García Berrio (1980: 63-64) también explica la capacidad sintética de este conector en la poesía española de los Siglos de Oro.

que obedezco a tu hijo, que me manda.
(Quevedo, 2021: 641, vv. 55-66)

El nexos adversativo *mas* opone ambas estrofas en una prótasis (vv. 55-60) y una apódosis (vv. 61-66), en base a la fluctuación entre las distintas deidades mitológicas que invoca el enunciador lírico. En la primera sexta-rima, el apóstrofe a Hécate y a Caronte se justifica a partir de la falta de respuesta de Venus: “Poco me favoreces” (v. 55), que implica un cambio de escenario hacia el mundo de ultratumba; es decir, el “pueblo de las sombras” (v. 56). Además, la dualidad entre ambas divinidades nigrománticas propicia la inserción de otro período circular, en este caso, condicional: “y si [Hécate] no viene, [quiero llamar] al pálido barquero” (v. 57). De este último período se infiere que al amante le resulta indiferente de dónde proceda la intervención sobrenatural con tal de que alguno de estos personajes mitológicos facilite la consecución de su propósito amoroso.

No obstante, parece que recapacita y, al comienzo de la siguiente estrofa, por medio del conector *mas*, logra contraponer estas invocaciones telúricas a partir de una nueva súplica a Venus: “Mas no quiero llamarla. A ti, señora / Venus, a ti me vuelvo. Vuelve y mira, / tan ciego de pasión, al que te adora, / que se arma contra ti de enojo y ira” (vv. 61-64). La apódosis concluye el discurso que había comenzado en la estrofa anterior, suscitado por las dudas de la voz poética con respecto al apóstrofe divino.

Algo similar sucede hacia el final de la composición, donde juegan un rol fundamental el oráculo y los agüeros; esto es, la interpretación azarosa de los diferentes augurios para saber si el amor del hablante será correspondido:

[prótasis] ¡Quién consultara en Límira los peces,
[apódosis] pues puede tanto el yerro de un amante
que les da autoridad de ser jueces
en caso al que yo lloro semejante!
¡Quién los sagrados licios revolviere
y con ellos profeta un plato hiciera!

Mas visto he, Galafrón, una paloma,
cierta señal que Citea ayuda:
a la derecha mano el vuelo toma.
Aminta se ablandó. Quiere, sin duda.
¡Oh poderosa fuerza del encanto,
que tanto puedes, que has podido tanto!
(Quevedo, 2021: 641, vv. 151-162)

La estructura es parecida a la explicada con anterioridad, ya que la interordinación adversativa establecida por el nexos *mas* al comienzo de la segunda sexta-rima facilita la distinción entre la prótasis (vv. 151-156) y la apódosis (vv. 157-162). En cambio, ambas estrofas presentan la peculiaridad de que, en su interior, albergan pequeños períodos de miembros, perceptibles en las estructuras paralelísticas y en las *exclamationes* retóricas. En la prótasis principal predomina el modo subjuntivo (*consultara, revolviere, hiciera*), debido a las expresiones exclamativas y desiderativas del amante para anticiparse al desenlace final, que confirmará el éxito del ritual por medio de la consulta en el oráculo³¹. Asimismo, en esta estrofa también se vislumbra otro pequeño período circular de cariz consecutivo, con una prótasis inicial: “¡Quién

³¹ El procedimiento es explicado por Pérez-Abadín (2007: 141): “Para expresar la incertidumbre y el ansia en el compás de espera, se recurre al planteamiento hipotético de unas condiciones que marcan su irrealidad mediante la anáfora y el paralelismo de las dos cláusulas iniciadas por el pronombre *Quién* y regidas por las formas verbales de subjuntivo”.

consultara en Límira los peces” (v. 151) y una apódosis: “pues puede tanto el yerro de un amante / que les da autoridad de ser jueces / en caso al que yo lloro semejante!” (vv. 152-154), que ratifica la ausencia de la condición de profeta por parte del enunciador lírico, ya que está privado de capacidad para descifrar los misteriosos designios del oráculo³².

El siguiente sexteto articula la apódosis de la oración principal, que opone la ensoñación esotérica del oráculo a la profética y bienaventurada visión de una paloma, atributo de Venus y símbolo de la correspondencia amorosa: “Mas visto he, Galafrón, una paloma, / cierta señal que Citerea ayuda; / a la derecha mano el vuelo toma. / Aminta se ablandó. Quiere, sin duda” (vv. 157-160). El hablante vuelve a remitir a su compañero Galafrón, testigo y ayudante del ritual mágico desde el comienzo de la composición. Además, el vuelo del ave por su lado diestro se interpreta como propicio para sus intereses, en relación con la mántica clásica, en detrimento de los malos agüeros procedentes del flanco izquierdo (*laevus* o *sinister*)³³. La estrofa concluye con una exclamación retórica que introduce un reducido período de miembros mediante una estructura bimembre en quiasmo, en la que sobresale una políptoton verbal (puedes, has podido) que refrenda la correcta consecución del hechizo amoroso: “¡Oh poderosa fuerza del encanto, / que tanto puedes, que has podido tanto!” (vv. 161-162).

La posibilidad de que el período circular se manifieste en las silvas quevedescas hacia el final de la composición fue señalada por Candelas (1995: 72): “su distribución en el poema constituye su aspecto más interesante: al final de la silva o, en su defecto, próximo a ese final, como preludio de un esquema sintáctico preciso, en forma de paralelismo”. Esto se cumple en varios poemas, de los que destacan sobre todo dos silvas bucólicas consecutivas, de marcado carácter descriptivo: “De tu peso vencido” y “Aquí la vez postrera” y el epicedio animal “Al tronco y a la fuente”. En la primera no se documenta ningún ejemplo de circularidad hasta la conclusión del poema:

[prótasis] Y porque tengo miedo que el invierno	[apódosis]
pondrá necesidad a algún villano,	
[apódosis] tal que se atreva con ingrata mano	
a encomendarte al fuego,	
[prótasis] yo te quiero llevar a mi cabaña,	[prótasis]
[apódosis] por lo que mi cansancio, estando ciego,	
a tu sombra le debe.	
Descansarás el báculo de caña	
con que mi vida tristes años mueve.	
Y ojalá que yo fuera	[prótasis]
rey, como soy pastor de la ribera,	
que cetro, antes que báculo cansado,	[apódosis]
no canas sustentaras, sino estado.	
(Quevedo, 2021: 648, vv. 33-45)	

El período circular irrumpe en el momento crítico de la silva: el pastor se halla temeroso por sí con la llegada del frío invernal alguien decide quemar el ramo para calentarse en una hoguera. Por ello, decide llevarlo a su cabaña en agradecimiento por la sombra con la que lo había cobijado en el pasado. Así, aparece una interordinación causal-consecutiva a través del

³² Luck (1995: 271-272) explica que en Delfos existía el título de *prophetes* para los sacerdotes que interpretaban las palabras de la Pitia, infundidas por Apolo.

³³ El valor auspicioso de los pájaros en la Antigüedad clásica fue estudiado por Guillaumont (1985) y Marco (1986), aunque también se documenta en los albores de la literatura española; recuérdese el inicio del *Cantar de Mio Cid*: “A la exida de Bivar | ovieron la corneja diestra / e entrando a Burgos | oviéronla siniestra” (I, vv. 11-12).

nexo porque, en cuya apódosis se aprecia el recelo del zagal porque “algún villano” (v. 34) eche al fuego su tanpreciado ramo: “Y porque tengo miedo que el invierno / pondrá necesidad a algún villano, / tal que se atreva con ingrata mano / a encomendarte al fuego” (vv. 33-36). De hecho, en esta primera apódosis se vislumbra otra subordinada consecutiva, dividida en dos versos por medio del adjetivo indefinido *tal que*, usado en este tipo de construcciones con el valor de ‘tanto’ (prótasis, vv. 33-34; apódosis, vv. 35-36). En la prótasis principal, el pastor manifiesta sus deudas para con el ramo, reconociendo que en otros tiempos él se benefició de su sombra: “yo te quiero llevar a mi cabaña, / por lo que mi cansancio, estando ciego, / a tu sombra le debe” (vv. 37-39). Aquí reaparece otra locución causal, a través del nexo *por lo que*, que integra una nueva interordinación de esta índole (prótasis, v. 37; apódosis, vv. 38-39). La circularidad de este pasaje manifiesta el compromiso que la voz poética ha contraído con ese ramo, ahora caído en el suelo debido al peso de su fruta. Por último, la silva se cierra con una cláusula desiderativa, apreciable de modo fehaciente a través del modo yusivo (*fuera, sustentara*), en la que se inserta una pequeña subordinada consecutiva a partir del conector *que*. En ella, el enunciador confirma que convertirá al ramo en báculo de su vejez y, si en lugar de un simple pastor, fuese un rey, lo transformaría en su cetro real: “Y ojalá que yo fuera / rey, como soy pastor de la ribera” (prótasis, vv. 42-43) y “que cetro, antes que báculo cansado, / no canas sustentara, sino estado” (apódosis, vv. 44-45).

Algo parecido puede apreciarse en la silva “Aquí la vez postrera”, aunque en esta ocasión cabe reconocer que este procedimiento sintáctico predomina en buena parte de la composición, especialmente hacia el final de la misma. Otra vez, el período circular se acentúa en el momento crítico del poema; en este caso, cuando el enamorado escribe sobre el mármol de la fuente el epitafio en honor a Aminta, para que lo contemplen los caminantes:

Darte he por nacimiento,	[prótasis]
no, cual naturaleza, dura roca,	
mas en marfil de un sátiro la boca,	[apódosis]
que muestre estar de ti siempre sediento.	
Escribiré en tu frente	
tal ley al caminante:	
“[apód.] No llores, [prót.] si estás triste; ve adelante,	[prótasis]
que de los desdichados solamente	[apódosis]
Glauro puede llorar en esta fuente;	
y [prótasis] si sed del camino	
te obligare a beber, ¡oh peregrino!,	
[apódosis] mira que estas corrientes,	
después que fueron dignas de los dientes	
de Aminta, han despreciado	
cualquier labio mortal. No seas osado	
a obligarlas a huir. ¡Ay! No lo creas	
cuando otro nuevo Tántalo te veas”.	
(Quevedo, 2021: 649, vv. 60-76)	

Para la introducción de este motivo, la voz poética establece una interordinación adversativa a través del nexo *mas*, en donde el *marfil* de la apódosis funciona como una antítesis frente a la *dura roca* de la prótasis: “Darte he por nacimiento, / no, cual naturaleza, dura roca, / mas en marfil de un sátiro la boca, / que muestre estar de ti siempre sediento” (vv. 60-63). Acto seguido, se enuncia el epitafio, en el que desde el principio se puede ver representada una subordinada causal-consecutiva por medio de la conjunción *que*, que entronca con el motivo petrarquista de las lágrimas del enamorado acrecentando el caudal de la fuente: “No llores, si estás triste; ve adelante, / que de los desdichados solamente / Glauro puede llorar en

esta fuente” (vv. 64-66). A su vez, la prótasis está integrada por una secuencia yuxtapuesta, cuyo primer miembro representa una oración condicional: “No llores” (apódosis, v. 64) y “si estás triste” (prótasis, v. 64). La apódosis de la bipolar consecutiva acrecienta la imagen de una fuente que fluye, en la que solo Glauro puede derramar su llanto. Más adelante, por medio del apóstrofe a un peregrino indeterminado, se expone la condición para que esas aguas divinas puedan ser bebidas: que las toquen los labios de Aminta. En caso contrario, la fuente despreciará a todo aquel individuo que ose acercarse a ella: “y si sed del camino / te obligare a beber, ¡oh peregrino!, / mira que estas corrientes, / después que fueron dignas de los dientes / de Aminta, han despreciado / cualquier labio mortal” (vv. 69-74). Una vez más, reaparece la subordinada condicional para, en la apódosis, advertir al caminante del ineficaz éxito de su empresa si desea alcanzar el agua de la fuente.

En “Al tronco y a la fuente” predomina el período circular a lo largo de toda la composición, con nexos comparativos (*más que*, vv. 2 y 32), condicionales (*si*, vv. 12 y 16) o consecutivos (*pues*, vv. 15 y 34; *pues que*, v. 25; *que*, v. 30), que introducen sus pertinentes interordinaciones. No obstante, al término de la silva vuelve a aparecer un *periodus conclusivo*, “combinado con una estructura periódica de miembros”, como bien señala Candelas (1995: 73):

En pacífica calma,
 junta al marido espíritu tu alma,
 recibe las exequias del que oíste [prótasis]
 quejarse de Amarilis tantas veces,
no como las mereces
ni como las hiciste,
pues, cuando corto quedo, [apódosis]
 más tórtola difunta hacer pudiera
 que vivo amante, haciendo cuanto puedo.
 (Quevedo, 2021: 662, vv. 51-59)

A través de la oración consecutiva, el desenlace del poema aglutina bajo un mismo dolor amoroso al enunciador lírico y al ave. En la prótasis, intercalada por un anafórico período de miembros, el personaje ofrece sus exequias a la difunta tórtola: “recibe las exequias del que oíste / quejarse de Amarilis tantas veces, / no como las mereces / ni como las hiciste” (vv. 53-56); en cambio, en la apódosis, el enunciador se da cuenta de que no puede igualar al ave en las honras fúnebres con las que ella había homenajeado a su marido cuando enviudó: “pues, cuando corto quedo, / más tórtola difunta hacer pudiera / que vivo amante, haciendo cuando puedo” (vv. 57-59).

Mención aparte merece el *Idilio III* de *Canta sola a Lisi*: “¡Ay, cómo en estos árboles sombríos”, muy diferente en su *compositio* al analizado con anterioridad. Si en “Oh vos, troncos, anciana compañía” predominaba el período de miembros, por medio de exclamaciones retóricas, paralelismo sintáctico y anáforas, en este caso el *periodus* fundamental es el circular, gracias a la inserción de diferentes oraciones subordinadas:

¡Ay, cómo en estos árboles sombríos,
 no cantan ya los doctos ruiñeños!
 ¡Ay, qué turbios que van los sacros ríos!
 ¡Qué pobre el prado está de yerba y flores!
 Sin duda saben los trabajos míos, [prótasis]
pues en luto convierten los colores. [apódosis]
 Como que hasta las plantas, de una en una,

siguen el caducar de la fortuna.

Alegre un tiempo, cuando Dios quería, [prótesis]
pisé la ya enemiga y seca arena.

El curso le entretuve al agua fría
con voz de amores y de quejas llena,
mas ya la clara luz del blanco día [apódosis]
aborrecen mis ojos y mi pena.

Lastimada de ver mi poca suerte,
hoy, por mucha piedad, llega la muerte.

A manos de su mal Fileno muere. [apódosis]
Tened lástima, ¡oh montes!, de su vida, [prótesis]

si algún rústico amor os toca y hiere
con punta a vuestras penas atrevida:
tal castigo merece quien tal quiere;
a tal vivir, tal pena le es debida.

Amé. ¡Quisiera Dios que verdad fuera,
y que sólo que amé decir pudiera!
[...]

“Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.

¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!

La causa de su muerte es tan hermosa [prótesis]

que, [apódosis] aunque no fue su efecto semejante, [apódosis]

[prótesis] quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas”.

(Quevedo, 2021: 305, vv. 1-24 y 41-48)

La distribución de las interordinadas en este poema parece un poco más sencilla que en las silvas métricas, seguramente, debido al carácter conclusivo de las octavas al término de cada estrofa. La primera aparece en el inicio de la composición. Tras la conmoción de la naturaleza por medio de varias *exclamaciones*, Fileno expresa de forma metafórica el tenebrismo de la escena a través de una subordinada causal, que adelanta la presencia de la muerte: “Sin duda saben los trabajos míos, / pues en luto convierten los colores” (vv. 5-6). La siguiente estrofa, a partir de una interodinación adversativa, opone dos estadios temporales que justificarían su decadente presente. El dichoso pasado se enfrenta a la realidad imperante, que le inclina hacia la muerte, apiadada con su infortunio: “mas ya la clara luz del blanco día / aborrecen mis ojos y mi pena. / Lastimada de ver mi poca suerte, / hoy, por mucha piedad, llega la muerte” (vv. 13-16). En la tercera octava el protagonista se encuentra a punto de morir de pena, por lo que el enunciador lírico, mediante una oración condicional, ruega a los montes que se apiaden de él, en caso de que conozcan los designios del amor: “Tened lástima, ¡oh montes!, de su vida, / si algún rústico amor os toca y hiere / con punta a vuestras penas atrevida” (vv. 18-20).

La estrofa final reivindica la idea de que, hacia el término de las composiciones, Quevedo multiplica las posibilidades del período circular. Además, este procedimiento vuelve a aparecer en el momento cumbre de la composición: el epitafio de Fileno. Tras la invocación al caminante, se introduce una subordinada consecutiva a partir de la locución *tan que*, que expresa la secuela de su muerte; es decir, la advertencia a los peregrinos que se topen con su losa: “La causa de su muerte en tan hermosa / que, aunque no fue su efecto semejante, / quiere que en estas letras te prevengas, / y envidia más que lástima le tengas»” (vv. 45-48). Asimismo, dentro de la apódosis, se aprecia otra interordinada concesiva, que incide en la obligatoriedad

de que el caminante se detenga ante la tumba del amante, para contemplar su historia sin ningún resentimiento: “aunque no fue su efecto semejante” (apódosis, v. 46) y “quiere que en estas letras te prevengas, / y envidia más que lástima le tengas»” (prótasis, vv. 47-48).

En definitiva, el período circular aflora en la pastoral quevedesca en poemas de diverso tipo, tanto breves como extensos. Se presenta como un argumento excelente para encerrar las contradicciones del sentimiento amoroso en los sonetos bucólicos. Además, el escritor madrileño utiliza algunos de estos conectores (*así, mas y, sobre todo, pues*) para alcanzar diversas analogías con ciertos elementos de la naturaleza. Por otro lado, este tipo de periodus es muy reconocible en canciones y silvas, hasta el punto de desarrollarse con profusión y, en ocasiones, amalgamarse en interordinaciones correlativas, complicando la interpretación del texto y llegándose incluso a perder la perspectiva de la prótasis y apódosis principal. Finalmente, otra característica del período circular es que suele aparecer hacia el final de los poemas, instante en el que se alcanza la comparación entre el pastor enamorado y el elemento de la naturaleza en algunos sonetos pastoriles y en el que se eleva el tono como cierre de las silvas.

4. CONCLUSIONES

El análisis precedente demuestra que las tres modalidades de la sintaxis de estilo se documentan en la poesía bucólica quevedesca, según la intencionalidad temática del escritor o el carácter lírico inherente a la estructura y las formas métricas empleadas. Así, el estilo suelto se halla sobre todo en composiciones de cariz narrativo, como los romances, permitiendo la acumulación en el plano del contenido por medio de sutiles coordinaciones y yuxtaposiciones. La inmediatez de la escena y la acusada temporalidad propician una constante sucesión de argumentos que avanzan de forma continua hasta el término del fragmento en cuestión.

El período de miembros asoma en textos más extensos donde predomina la interrupción del discurso poético, como las canciones y las silvas. En ellas, prevalecen las figuras paralelísticas, como las estructuras bimembres, plurimembres, anáforas, antítesis o *exclamationes* e *interrogationes* retóricas. Las continuas *amplificationes* alargan la longitud de las composiciones, dificultando en cierta medida su comprensión, debido al enlace sintáctico de sus constituyentes.

Por último, el período circular es el más recurrente en el análisis de la *compositio* pastoril de Quevedo. Despuntan en poemas breves, como los sonetos, y en otros más dilatados, como las canciones y las silvas. En el caso de los primeros, es habitual que suscite una analogía entre algún elemento de la naturaleza y la voz poética: en los cuartetos, se introduce la prótasis, cuya apódosis encierra en los tercetos la comparación, por medio de algún conector de cariz subordinante (*pues, mas...*). En las composiciones más extensas, como las silvas y canciones, este procedimiento también se identifica de manera sencilla. En muchas ocasiones se insertan varios períodos que ofrecen una amplitud mayor, con numerosas aposiciones que ramifican la cláusula dominante. Este es el caso de la tercera estancia en la canción “Pues quita primavera al año el ceño” o de las silvas “Tú, blasón de los bosques” y “Este de los demás sitios Narciso”, comentadas por Candelas (1995: 76-85). Además, otra de las características de este tipo de período es que acostumbra a ubicarse hacia el final de los poemas, enfatizando su culmen dispositivo y su talante concluyente.

En el caso de los versos pastoriles quevedescos, se ha comprobado que el estudio de la *compositio* facilita una mejor interpretación de algunos pasajes oscuros, sobre todo, aquellos en los que se concatenan distintos períodos de miembros y circulares, hasta el punto de perderse la perspectiva de la oración principal. La importancia de la sintaxis de estilo para comprender de manera adecuada los textos auriseculares parece evidente, pues Quevedo –junto al resto de

autores de la época- escribe al amparo de una tradición clásica y humanista, cuyos gramáticos, retóricos y oradores otorgaban una trascendencia irremplazable a la distribución y cohesión de los materiales en el discurso literario.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio (1999) "Quevedo: labios en vez de párpados", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47.2, pp. 369-384.
- ALBALADEJO, Tomás (1989) *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- ALONSO VELOSO, María José (2006) "Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo", *Revista de Filología Española* 86.1, pp. 31-63.
- (2007) "Técnicas narrativas y sintaxis de estilo en las letrillas de Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española* 87.296, pp. 163-200.
- (2008) "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la «Musa décima»", *La Perinola* 12, pp. 269-334.
- ARELLANO, Ignacio, ed. (2020) Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, RAE, 2 vols.
- ARISTÓTELES (1999) *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (1994) "Paralelismo, *compositio* y estilo en dos sueños y dos fantasías morales de Quevedo", *Edad de Oro* 13, pp. 7-21.
- (1995) "Sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo", en Santiago Fernández Mosquera, ed., *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 187-205.
- (1996a) "*Compositio*, puntuación y lectura del Soneto I de Garcilaso", *Bulletin Hispanique* 98.1, pp. 29-35.
- (1996b) *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS RIGALL (2015) *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- BADUI DE ZOGBI, María Banura (1987) "El motivo del río en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo", en Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda, eds., *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, pp. 45-51.
- BARTHES, Roland (1982) *Investigaciones retóricas, I. La antigua retórica: ayudamemoria*, trad. de B. Dorriots, Barcelona, Buenos Aires.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1995) "La *compositio* en las silvas de Quevedo", *Criticón* 65, pp. 65-86.
- (1997) *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- (2003) "«Gusto i tormento»: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo", en Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, eds., *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 287-304.

- CANO AGUILAR, Rafael (1991) "Sintaxis oracional y construcción del texto en la prosa española del Siglo de Oro", *Philologia Hispalensis* 6.1, pp. 45-68.
- CANTAR DE MIO CID (2011), ed. de A. Montaner, Madrid, RAE.
- CASAS RIGALL, Juan (1995) *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2000) "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18, pp. 29-76.
- CROLL, Morris W. (1970) "The Baroque Style in Prose", en George Watson, ed., *Literary English since Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, pp. 84-110.
- DEMETRIO (1979) *Sobre el estilo*, ed. de J. García López, Madrid, Gredos.
- DUBOIS, Jacques, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG y Philippe MINGUET (1977) *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1999) *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2019) *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- FUMAROLI, Marc (1980) *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980) "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española* 60.1, pp. 23-147.
- GARCÍA CALVO, Agustín (2006) *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina.
- GÓNGORA, Luis de (2010) *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marta (2004) "La Compositio en el canto I del Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado de Quevedo", en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 1, pp. 929-941.
- GRANADA, fray Luis de (2010) *Los seis libros de la retórica eclesiástica o Método de predicar*, ed. de M. López-Muñoz, Logroño-Calahorra, Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra.
- GUILLAUMONT, François (1985) "*Laeva prospera*. Remarques sur la droite et la gauche dans la divination romaine", en Raymond Bloch, ed., *D'Hérakles à Poseidon. Mythologie et Protohistoire*, Genève-Paris, Droz-Champion, pp. 159-177.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, Juan Antonio y María del Carmen GARCÍA TEJERA (1994) *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis.
- HOLLOWAY, Anne (2017) *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis.
- KENNEDY, George A. (1980) *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

- LAPESA, Rafael (1981) *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich (1967) *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, ed. de J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 3 vols.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2020) "Teoría y práctica en la poesía de Quevedo: la *compositio* fonética y silábica" *La Perinola*, 24, pp. 49-69.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo (2007) "Argumentación e hipótesis en los sonetos de Quevedo", *La Perinola* 11, pp. 97-114.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1975) "Algunas precisiones sobre el estilo de Antonio de Guevara", en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, vol. 3, pp. 299-315.
- LUCK, Georg (1995) *Arcana mundi. Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Madrid, Gredos.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990) *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- MARCO, Francisco (1986) "Topografía cualitativa en la magia romana: izquierda y derecha como elementos de determinación simbólica", *Memorias de historia antigua* 7, pp. 81-90.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991) *Manual de retórica*, trad. de M. J. Vega, Madrid, Cátedra.
- MURPHY, James J., ed. (1988) *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1988) *Metamorfosis*, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 3 vols.
- PARADA JUNCAL, Samuel (2022) "El corpus pastoril de Quevedo", en María José Alonso Veloso, ed., *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 531-549.
- (2023) "Los conectores estructurales en algunos sonetos pastoriles de Quevedo", en Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, eds., "Multum legendum". *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 535-552.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2007) *La "Farmaceutria" de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PLEBE, Armando y Pietro EMANUELE (1989) *Manuale di retorica*, Roma-Bari, Laterza.
- POZUELO YVANCOS, José María (1999) "La construcción retórica del soneto quevediano", *La Perinola*, 3, pp. 249-267.
- QUEVEDO, Francisco de (2021) *Poesía completa*, ed. de A. Rey Álvarez y M. J. Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2 vols.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1986-1996) *Institutio oratoria*, trad. de H. E. Buttler, London-Cambridge, William Heninemann-Harvard University Press, 4 vols.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, eds. (2011) *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa (Erato, musa IV)*, Pamplona, EUNSA.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, eds. (2024, en prensa) *Francisco de Quevedo, Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- ROIG MIRANDA, Marie (1989) *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- ROJO, Guillermo (1978) *Cláusulas y oraciones*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ROJO, Guillermo y Tomás JIMÉNEZ JULIÁ (1989) *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ROMANUS, Aquila (1964) *Rhetores latini minores: ex codicibus maximam partem primum adhibites*, ed. de C. Halm, Frankfurt am Main, Minerva.
- SCHWARTZ, Lía (1992) "De la «erudición noticiosa»: el motivo de Acteón en la poesía áurea", en Antonio Vilanova, coord., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, pp. 551-561.
- (1997) "Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo", en Lía Schwartz y Antonio Carreira, eds., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 271-295.
- SCHWARTZ, Lía e Ignacio ARELLANO, eds. (1998) Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- SPANG, Kurt (1979) *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2012) "Notas a la silva «Aquí la vez postrera» de Quevedo", *Analecta Malacitana Electrónica*, 33, pp. 45-75.
- WALTERS, D. Gareth (1985) *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Washington D. C.-Cardiff, The Catholic University of America Press-University of Wales Press.

