



Universidad de Valladolid

**Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

Facultad de Filosofía y Letras

**LA TRADICIÓN PETRARQUISTA EN QUEVEDO Y EN
MIGUEL HERNÁNDEZ**

AUTOR: MARINA RUIZ DÍEZ

TUTOR: JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GARCÍA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA

CURSO ACADÉMICO: 2015/2016

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. El inicio del petrarquismo. Francesco Petrarca	5
2.1. Francesco Petrarca	5
2.2. El <i>Canzoniere</i>	7
2.3. El estilo de Petrarca	13
2.4. Las fuentes petrarquescas	13
3. La tradición petrarquista en el Barroco. Francisco de Quevedo.....	15
3.1. ¿Modernidad o tradicionalismo?	17
3.2. El estilo de Quevedo.....	18
3.3. Fuentes quevedianas	20
3.4. <i>Canta sola a Lisi</i>	24
3.5. Análisis temático	32
4. La tradición petrarquista en el siglo XX. Miguel Hernández.....	53
4.1. <i>El rayo que no cesa</i>	56
4.2. Características estructurales petrarquistas en <i>El rayo que no cesa</i>	58
4.3. Elementos de raigambre petrarquistas	61
5. Conclusiones.....	67
Bibliografía.....	69

1. INTRODUCCIÓN

El petrarquismo ha sido definido por Ernest. H. Wilkins como "productive activist in literature, art or music under the direct or indirect influence of the writings of Petrarch, the expression of admiration for him, and the study of his work and of the influence"¹, pero circunscribiéndonos al ámbito literario, podemos entenderlo a partir de la definición de J. G Fucilla² da del petrarquismo como "imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca, sus temas, su ideología, sus procedimientos y sus formas”.

El petrarquismo estrictamente considerado como tal, para Manero Sorolla³, es el acaecido entre los siglos XV al XVIII. Según esta crítica, la obra latina de Petrarca fue acicate para un humanismo que empezaba a florecer por entonces en Italia, que buscaba la conjunción de la clasicidad latina con los grandes sabios de la cristiandad. Este constituiría el primer petrarquismo, al que le seguiría un segundo, a principio del siglo XVI en el que se leerá y estudiará el *Canzoniere* de Petrarca. Este momento coincidiría con el auge de la lengua vulgar como lengua poética en Italia y con el descubrimiento de la obra de Petrarca por parte del filósofo y humanista Pietro Bembo, que instauraría su edición como la versión canónica.

En palabras de Natalia Fernández Rodríguez “desde que en 1501 el cardenal Pietro Bembo recuperase y editase las *Rerum vulgarium fragmenta* de Francesco Petrarca (1304-1374), la nueva sensibilidad renacentista halló en los versos del aretino su caudalosa fuente de expresión poética”⁴.

En este trabajo se va a abordar el petrarquismo desde tres perspectivas. La primera desde los albores del movimiento, ahondando en la obra cumbre del propio Francesco Petrarca, el *Canzoniere* (1470). En segundo lugar, se observará el desarrollo del petrarquismo en el autor barroco, Francisco de Quevedo y en concreto, en su cancionero

¹ WILKINS, Ernest Hatch, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge: Harvard University Press, 1955, p. 280.

² FUCILLA, Joseph Guerin, *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, Madrid, R.F.E., Anejo LXXII, 1960, p. XIII

³ MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 11

⁴ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo*, Revista de Filología, 27; enero 2009, pp. 75-87

petrarquista, *Canta sola a Lisi* (1648). Y por último, se estudiará la huella del escritor aretino en la obra de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* (1936), ejemplo de poemario petrarquista en pleno siglo XX.

1. EL INICIO DEL PETRARQUISMO. FRANCESCO PETRARCA

Francisco Rico no duda en definir a Petrarca como un gran poeta. Según el insigne crítico y académico “Un gran poeta visto con la perspectiva de la historia es el que crea una lengua poética, el que significa una innovación profunda en una tradición literaria”⁵. Por eso en este trabajo subscribimos la tesis del profesor Rico que Petrarca, creador de una lengua poética que definió la tradición literaria en Europa durante tres siglos fue un gran poeta. Fue un autor que influyó en el panorama cultural de la Europa de los siglos XV, XVI, XVII de manera más o menos directa en algunos casos, y de forma prácticamente mimética en otros, sobre todo en lo que a la poesía amorosa se refiere. Sus temas, su estilo, su manera de presentar el mundo han sido motivos repetidos hasta la saciedad en las épocas antes enunciadas, y aún hoy todo ese mundo petrarquista permanece en el imaginario amoroso de toda la sociedad moderna, hasta el punto de que sus metáforas y recursos pueden acabar resultando manidos en algunos casos a causa del uso frecuente e insistente que se les ha dado.

2.1. FRANCESCO PETRARCA

La personalidad de Francesco Petrarca estuvo marcada por una sed de sabiduría insaciable y un espíritu inquieto que le impedía establecerse mucho tiempo en un lugar concreto, por lo que fue durante toda la vida un viajero incansable. La peregrinación que hacía en vida era un trasunto de su propia vida literaria. Concebía la vida como una travesía y eso se plasmará en su literatura, siendo buen ejemplo de ello el *Canzoniere*, cuyas composiciones son, en palabras de Antonio Prieto “fragmentos de una vida proyectada en palabra poética”⁶.

Gran parte de su infancia la paso en Aviñón donde entonces estaba establecida la corte papal de cuya biblioteca extrajo numerosos conocimientos. En la Universidad de

⁵ RICO, Francisco, *Ciclo: Petrarca: su vida, su obra, su tiempo (II)*. Presentación, Fundación Juan March, 2011, Madrid.

⁶ PRIETO, Antonio, “El cancionero petrarquista de Garcilaso”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Nº 3, 1984, p. 98

Montpellier, donde cursaba leyes, conoció la poesía amorosa provenzal y en la Universidad de Bolonia, donde continuó su carrera, se acercó a la poesía lírica italiana en lengua vulgar. Contaba con poco apoyo paterno en el ejercicio de la literatura pues éste prefería que su hijo le siguiera en la carrera de leyes, pero su interés por los clásicos nunca decayó. La gran insatisfacción que sentía por su presente, se plasmó en un carácter soñador siempre vuelto hacia un pasado latino glorioso.

Por esa razón, la influencia de los clásicos sería decisiva en su vida, espiritual y poéticamente, pues desde muy joven sintió pasión por esta literatura, especialmente por Virgilio y Cicerón. De entre los autores cristianos fue San Agustín quien dejó una gran impronta en su espíritu. Su intención era conocer a todos estos autores, e ir más allá de ellos, superándolos mediante un ejercicio de imitación no servil, reelaborándolos a través de una creatividad propia. En sus *Familiares* Petrarca sugirió una imagen de raigambre clásica, que se encuentra ya, en las *Cartas a Lucilio* de Séneca. Esa imagen es la de las abejas que a partir del néctar que liban de las flores fabrican miel y cera. Esto ilustra el modelo teórico de lo que para él debía ser la literatura⁷. Sus fuentes clásicas son la materia prima sobre la que se asienta su obra y a partir de un ejercicio de imitación busca su identidad poética. Esa búsqueda de la personalidad dentro de la imitación es la que define el carácter creativo del escritor aretino. Según Nicholas Mann “dicha emulación, unida a una insaciable curiosidad por todo lo clásico hacen de Petrarca uno de los fundadores del Renacimiento”. También Francisco Rico ha insistido en esta idea considerándole “el padre de la cultura europea, el padre del Renacimiento”.

Esto puede resultar un poco exagerado pero no inexacto, ya que Petrarca vivió en un contexto entre la época medieval y el incipiente Renacimiento y, por ello sus ideas están definidas por un manifiesto rechazo hacia la escolástica que había marcado toda la Edad Media y un intento por elaborar la línea cultural que unía a Platón con Cicerón y san Agustín frente a la corriente aristotélica adaptada al pensamiento cristiano predominante en la época de Dante⁸.

⁷ OLAIZOLA, Andrés, “Sobre abejas y flores: el proceso de melificación y la autoformación humanista”, *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Nº X, Año IX, Vol. 10, Agosto 2008, Buenos Aires, Argentina, p.68

⁸ PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990 pp- 118-120

2.2. EL CANZONIERE (1470)

Las *Rerum vulgarium fragmenta* conocidos posteriormente como el *Canzoniere* o *Rime Sparse* fue la gran obra de Francesco Petrarca, la que más seguidores tuvo y la que influyó decisivamente en la historia de la literatura. Su autor percibía el *Canzoniere* como una actividad menor, una bagatela en comparación con su gran obra en latín, su título *Rerum vulgarium fragmenta* tiene una connotación un tanto reprobatoria o despectiva⁹. Estas composiciones tenían la característica peculiar de estar escritas en vulgar toscano. Paradójicamente, como explica María del Pilar Manero Sorolla¹⁰, el escritor italiano esperaba que su fama póstuma no recalara en sus obras escritas en vulgar sino en aquellas escritas en latín, ya que Petrarca fue un prolífico escritor y humanista que realizó la mayoría de su obra en esta lengua.

El *Canzoniere* consta de 366 poemas, divididos en trescientos diecisiete sonetos, siete baladas, cuatro madrigales, nueve sextinas y veintinueve canciones. Está inspirado por una sola mujer, Laura, a la que el poeta conoció, según su testimonio, un Viernes Santo del año 1327. Se infiere que esa mujer pudo ser real, y su existencia es confirmada por Petrarca en sus *Familiars*¹¹. En todo caso, probada o no la existencia de la mujer sobre la que Petrarca se inspiró, es muy creíble que *Laura* fuera solo un pseudónimo poético que el autor eligió por su referencialidad con el mito ovidiano de Apolo y Dafne y porque el nombre de Laura es susceptible de ser relacionado con el laurel, símbolo de la gloria poética a la que aspiraba Petrarca y con el que fue coronado en Roma en el año 1341. En todo caso, la tradición identifica, en nuestra opinión, erróneamente, a la Laura de Petrarca, con Laura de Noves, noble provenzal del siglo XIV, esposa de Hugo de Sade.

Habría que añadir a esta disquisición que el nombre de Laura no se menciona casi nunca en el *Canzoniere* sino que suele aparecer como anagrama, o como un juego de palabras (*L'aura*) juego que además, ya se encontraba en los trovadores provenzales. Con la ocultación del verdadero nombre y la utilización de un seudónimo de la dama el poeta guarda el secreto amoroso que caracteriza al amor cortés. Para Francisco Rico, Laura no

⁹ RICO, Francisco, *Ciclo: Petrarca: su vida, su obra, su tiempo (II)*. Presentación, Fundación Juan March, 2011, Madrid.

¹⁰ MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 6

¹¹ VALVERDE, José María; Riquer, Martín de., “Crepúsculo del medievalismo y alba del renacimiento, Petrarca”, *Historia de la literatura universal I, Desde los inicios hasta el Barroco*, Editorial Gredos, 2010, Madrid, p. 366

es más que un mito, “una fabricación literaria de la mujer ideal, la idealización de distintas experiencias e ideales amorosos”¹².

La obra presenta una gran homogeneidad métrica, porque en su mayoría está constituida por sonetos sin embargo, como ya se ha dicho esta no es la única forma métrica dentro del conjunto. Petrarca fue muy innovador al hacer un compendio de composiciones de métrica diferente que formaran un todo común coherente. El aretino era un defensor de su “vario stile”, de que su obra tuviera diferentes estructuras métricas y cuya unidad fuera “la unidad personal del poeta”¹³. Es la vida misma construida a través de fragmentos la que nos muestra, constituyendo un todo. Su disposición en forma de libro se ha señalado como uno de los “valores funcionales del cancionero”¹⁴. Que el poeta fuera capaz de agrupar unidades de diverso estilo y métrica en un conjunto coherente y estructurado es la razón por la que diversos críticos como José María Micó estén de acuerdo en considerarle “el primer libro poético de la literatura europea”¹⁵.

La escritura de Petrarca se caracterizaba por un compulsivo afán crítico de revisar sus escritos y reescribir lo que se pareciera demasiado a los modelos de imitación. En él todo era una insatisfacción constante que le hacía conseguir muy difícilmente acabar una obra, volvía sobre ellas una y otra vez para mejorarlas y dejó inacabadas muchas. El *Canzoniere* nunca estuvo terminado completamente como conjunto y hasta que le llegó el momento de su muerte Petrarca estuvo reordenando los últimos poemas¹⁶.

La estructura de *Rerum vulgarium fragmenta* es bipartita. Tradicionalmente, la primera parte la componen los poemas que cantan el amor por Laura en vida de ésta y la segunda parte a su amor después de su muerte, pues la dama falleció víctima de la peste negra. Esta división cronológica no se ajusta con el tiempo real de composición de los

¹² RICO, Francisco, *Ciclo: Petrarca: su vida, su obra, su tiempo (II)*. Presentación, Fundación Juan March, 2011, Madrid.

¹³ PRIETO, Antonio, “El cancionero petrarquista de Garcilaso”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, N° 3, 1984, p.100

¹⁴ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p.247

¹⁵ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p.248

¹⁶ PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.122

poemas pues se sabe que Petrarca preso del afán de revisión y perfeccionamiento del que ya hemos hablado, corregía sus poemas, pasaba estrofas de una parte a otra e incluso compuso algunos poemas de la serie identificada como *in vita* de Laura cuando ésta ya había muerto, incluyendo poemas sobre el presentimiento que él tenía de su pronta muerte antes de que esta acaeciera¹⁷. Esto lo hizo así para dotar a la obra de una constitución unitaria.

Para Francisco Rico, la distinción tradicional es falsa, y no se corresponde con la original que se conserva en el manuscrito vaticano 3196. Éste estaría dividido en dos partes, y la segunda parte no empezaría por la muerte de Laura, en el año 48, sino en algún momento no muy acotado en torno a los años 40, en los que Petrarca empieza un nuevo ciclo en su vida y quiere escribir textos que sean de utilidad a los lectores y mejoren su espíritu en un nivel ético y religioso.

Así se explica como la obra empieza con un soneto introductorio a modo de prólogo en el que se disculpa por sus desvaríos de juventud y se avergüenza de los sentimientos que van a reflejarse en la misma. Este poema introductorio es una palinodia de sus composiciones del amor y fue compuesto por Petrarca en su segunda etapa contrastando espectacularmente con los sonetos que le siguen a continuación donde se puede ver al poeta enamorado.

A este soneto-prólogo le siguen otros sonetos que hablan del día en el que conoció a Laura y de su enamoramiento; luego se intercalan poemas inspirados por el amor hacia Laura con sonetos dedicados a otros temas de índole política, a la muerte de un amigo o contra la curia pontificia etc. Giuseppe Petronio¹⁸ arguye que esto puede ser una táctica para enmarcar los poemas dedicados al amor a Laura y así destacarlos.

Otro aspecto importante del *Canzoniere* es que sus poemas no constituyen una narración en sí¹⁹, pero hay un hilo conductor que evidencia la unidad dentro del conjunto y el tiempo pasado durante la relación. Hay tres poemas aniversario que estructuran la obra y que ilustran los años transcurridos desde el primer encuentro con Laura, éstos

¹⁷ PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.123

¹⁸ PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.130

¹⁹ Ha sido definido por RODRIGO, María José en su artículo “Cronología e historia en el *Canzoniere* de Petrarca”, *Cuadernos de Filología Italiana*. 2, 77-89. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995, como un “aedificium compacto y fragmentario”

señalan el séptimo, el decimocuarto y el vigesimoprimer aniversario de su amor por ella. El poema así da sensación de continuidad y fluidez a la obra que se perfila como un devenir, un continuo canto del poeta cuyo espíritu se va modificando con el tiempo, aunque no varíe la perpetuidad de su amor.

Dentro de esta estructura hay otros sonetos que tiene alguna referencia cronológica; el tiempo dentro de la obra va desde 1327 hasta 1358²⁰. Y los poemas no solamente están dedicados con exclusividad al amor, aunque éste sea el hilo central, sino que también hay variedad temática.

A continuación se señalarán algunos de los temas más importantes del *Canzoniere*, ahondando en dos especialmente importantes: el amor y la muerte.

- El amor. Es el tema principal de la obra y está fuertemente influenciado por la doctrina neoplatónica. Es un amor no correspondido y que se centra en la influencia de la belleza de la amada en el alma del poeta, esta belleza se transmite a través de la mirada siguiendo el influjo de la lírica cortés y produce una herida agradable puesto que da sentido a la vida del amante. Es un amor destinado a no ser correspondido nunca, que separa al poeta del resto del mundo y que solo puede abocarlo a la muerte. Es también un amor paradójico, concebido como un gélido fuego, como un juego de contradicciones interiores reflejados en la actitud inestable del enamorado.

Este está sometido a su señora, por influencia del amor cortés, y sufre ante su indiferencia. Esta indiferencia provoca consecuencias físicas como su exteriorización en lágrimas o lamentos; y anímicas, como un fuerte dolor sentimental. Este será el motivo que tendrá el poeta para escribir; escritura que será al mismo tiempo actitud catártica y lacerante. El poeta sentirá el impulso de poetizar sobre ese amor que le maltrata y encontrará recompensa (la gloria poética) y dolor al mismo tiempo, pues la creación le hace consciente de sus penalidades ante esa dama desdeñosa. Con el devenir de la obra y sobre todo a raíz de la muerte de Laura la perspectiva petrarquesca evidenciará un acercamiento hacia Dios, y un cada vez más profundo arrepentimiento por haber amado, así como la necesidad de desprenderse del influjo del amor humano y

²⁰ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, 2 vols. Pról., trad. y notas de Jacobo Cortines, est. introd. de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989, p.68

volver sus ojos hacia el amor divino. Solamente éste puede salvarle y para ello tiene que alejarse del amor terrenal. Petrarca al final de la composición implorará a la Virgen por su redención y manifestará su arrepentimiento por haber amado “poca mortal tierra caduca”, en referencia a su amada. El amor supondrá una fuente de conflicto entre el sentimiento religioso compuesto de amor divino y la pasión humana sustentada en amor terrenal.

Para Giuseppe Petronio, el *Canzoniere* no es una historia de amor, sino “un diario interior en el que la vida del poeta [...] está sometida a un trabajo constante de profundización”²¹. En eso, expresa el autor, se diferenciaba Petrarca de los poetas predecesores, de los trovadores provenzales, de la escuela siciliana, los toscanos y hasta de los poetas del *dolce stil novo*; éstos buscaban identificarse con un ideal exterior a ellos y diluían su personalidad en un molde, en cambio Petrarca hace hincapié en su propia individualidad, desde la que absorbe a Laura y al amor que siente por ella. Petrarca “hizo de la lírica amorosa un instrumento con el que captar los impulsos más sutiles y secretos del espíritu y con el que encontrar el fondo de sí mismo, más allá de la adaptación a cualquier modelo”²². Su amor es una especie de pretexto para cantarse a sí mismo y descubrirse su interioridad. Su cancionero se convierte en un documento de sus angustias y de su carácter irresoluto²³.

Este crítico señala además como el conflicto interior recorre toda la poesía de Petrarca haciéndola innovadora²⁴. El conflicto entre el sentimiento religioso no conciliable con el amor a una mujer terrena. Este sentimiento no se había dado en Dante porque éste había convertido a la mujer en un ángel, una *donna angelicata*, el amor era parte del sentimiento religioso, en cambio para Petrarca no había tal conciliación, no había manera de armonizar sus impulsos internos, su pasión por

²¹ PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.122

²² PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.122

²³ VALVERDE, José María; RIQUER, Martín de., “Crepúsculo del medievalismo y alba del renacimiento, Petrarca”, *Historia de la literatura universal I, Desde los inicios hasta el Barroco*, Editorial Gredos, 2010, Madrid, p. 366

²⁴PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.133

una mujer, con el ideal cristiano de amor. El amor hacia Laura representa todo aquello que es humano, caduco y temporal y que el poeta no puede conciliar con su aspiración hacia la divinidad, hacia la paz espiritual y el amor a Dios²⁵. Se ve incapaz de encontrar una solución de conjunción entre ambos extremos. Sin embargo, el poeta se regodea en ese dolor, siendo una herida placentera la que la amada le inflige pues es un dolor que viniendo del amor causa gozo.

La definición de esta antitética posición está muy bien ilustrada por Leonard Forster en *The Icy Fire*:

But the beloved Laura remains for him a real woman, whose beauty intoxicates him and whose physical presence excites him. Hence he can sing her various physical attributes and do so with a better conscience in that she represents physical and spiritual perfection. Nonetheless, love is not a virtue in itself, for he realises that his love is a passion and that passion is sinful. But he wants both passion and purification, and cannot always balance the two. He longs to be free of his hopeless devotion and knows that he cannot escape. The fundamental note of his poetry is therefore melancholy and resignation, in which for more than thirty years he may fairly be said to wallow. He designates this state of affairs by a characteristic antithetical paradox: he speaks of *dolendi voluptas*²⁶.

- La muerte: El sentimiento de que todas las cosas de este mundo son caducas impregna la obra de Petrarca, por eso se sabe en esta vida poseedor de cosas a las que el tiempo va a arrastrar, o de las que le va a desposeer como el amor humano o la belleza. Le cuesta aceptar la muerte como el final de todas las cosas que ha conocido en vida y su fe cristiana duda y se nubla ante el conflicto entre lo divino y lo terreno. Este es el principal conflicto de la obra, “el desgarró existencial de su alma”²⁷.

²⁵ GÓNZALEZ MIGUEL, J.-G., *Resumen de historia de la literatura italiana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, p.72

²⁶ FOSTER, Leonard, *The Icy fire. Five Studies in European Petrarchism*, London- New York, Cambridge University press, 1969, p.3

²⁷ GÓNZALEZ MIGUEL, J.-G., *Resumen de historia de la literatura italiana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, p.72

Otros temas secundarios que Mann²⁸ destaca en su estudio sobre el *Canzoniere* son:

- Alabanza de un vida solitaria en contraposición a la vida en sociedad
- Los encantos del paisaje y la campiña.
- La gloria literaria asociada con el laurel.
- El paso del tiempo y la fragilidad de lo mortal
- La vanidad de todas las alegrías y aspiraciones humanas
- La vida como viaje hacia delante en busca de un puerto tranquilo.
- Huida de la muchedumbre vulgar en pos de la soledad.

2.3. EL ESTILO DE PETRARCA

Petrarca se vio influenciado por los recursos técnicos y poéticos de los estilnovistas, los trovadores provenzales, los poetas cortesanos italianos y los poetas clásicos, también por la Biblia y los padres de la Iglesia. En el *Canzoniere* hace una selección de palabras y solo escoge las más emblemáticas, en el sentido literal de la palabra, aquellas que tienen un alto valor como emblemas universales y las dota de un sentido lírico que no tenían en la lengua habitual. Petrarca sabe cómo otorgar a sus palabras un aliento para imprimirlas una fuerte vibración sentimental y melódica.

Su estilo se podría llamar “natural” maneja magistralmente la regularidad y el equilibrio de la métrica y del ritmo, usando las palabras con clara elegancia formal, el uso mesurado e inteligente de las figuras retóricas en la mayor parte de los poemas, y un gran sentido musical²⁹. No tiende a la gravedad ni a la solemnidad, sino a la suavidad en el estilo. Es un maestro también de los juegos de palabras, las contraposiciones y las correlaciones³⁰. Especialmente estas últimas en las que despliega todo su virtuosismo técnico.

2.4. LAS FUENTES PETRARQUESCAS

²⁸ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, 2 vols. Pról., trad. y notas de Jacobo Cortines, est. introd. de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989, pp- 7-126

²⁹ GÓNZALEZ MIGUEL, J.-G., *Resumen de historia de la literatura italiana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, p.72

³⁰PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, p.134

Petrarca no está partiendo de cero en su elaboración de una lengua poética que marcaría la poesía amorosa de los siglos venideros. Francisco Rico reconoce tres bases fundamentales en la poesía de Petrarca.

La primera³¹ son los trovadores provenzales, sus motivos y cómo concebían el amor estos trovadores a la manera feudal. Se establecía una relación feudal entre el trovador y la mujer a la que el trovador se refería con el apelativo “midons”, equivalente a “mi señor”, pues no existía una forma femenina en ese lenguaje. En la poesía provenzal se establece una relación de vasallaje y subordinación hacia la mujer que hace que ese amor resulte imposible, y el trovador este insatisfecho por todos los obstáculos que les separan.

Este es el sistema del *fin' amors* o amor cortés, en el que la dama es un ser superior y por ende inalcanzable. El poeta se lamenta de su fortuna y el resultado es una poesía negativa. Esta concepción llega hasta la conclusión de la dignidad de la dama a resultas de su inalcanzabilidad, pues, si fuera alcanzable no sería digna de tal amor.

La segunda influencia serían los *stilnovistas* del siglo XIII para los que esa dama era la dama angélica, la “*donna angelicata*” que ante todas sus virtudes y la imposibilidad que tiene el poeta de alcanzarla se convierte en un ser más divino que humano, en ella se aprecia la grandeza de Dios al crearla. Es un testimonio divino.

Lorna Close³² señala como la poesía del *Canzoniere* tiene sus orígenes en el *Dolce Stil Novo* y en Dante; y como algunas de sus más importantes características vienen de ahí, “adoración idealizadora de la amada, la sensibilidad de ternura ardiente, maneras expresivas de *dolezza ygravita*”. La tercera influencia que ya ha sido mencionada, sería la de los autores clásicos latinos con los que tenía una estrecha relación como difusor y lector.

³¹RICO, Francisco, *Ciclo: Petrarca: su vida, su obra, su tiempo (II)*. Presentación, Fundación Juan March, 2011, Madrid.

³²CLOSE, Lorna, *El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación*, traducción de Marcos Cánovas a partir de *Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination*, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), p. 838

3. LA TRADICIÓN PETRARQUISTA EN EL BARROCO. FRANCISCO DE QUEVEDO

La poesía amorosa de Quevedo no ha gozado de tanta importancia como el resto de su obra. Esto se debe, según Pozuelo Yvancos³³ a la difícil, por no decir imposible, correspondencia entre esta facción de su obra y la vida del autor. Es difícil conjugar a ese Quevedo misógino y socarrón de su obra satírica con el poeta enamorado de sus composiciones amorosas, por eso éstas siempre habían sido consideradas una “creación caprichosa”³⁴ las cuales no tenían ninguna correspondencia real con su vida. Este era el motivo o razón recurrente para menospreciarlas, el no poseer una biografía amorosa de Quevedo que certificara sus poemas, o les diera garantía de autenticidad. No fue hasta los años 50 del pasado siglo, cuando se empezó a revalorizar a Quevedo a raíz sobre todo de la publicación de Dámaso Alonso³⁵ titulada *El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo* en la que el estudioso empieza a reconocer esa facción de su obra que aproxima al poeta a la Modernidad y lo muestra como un individuo torturado y enraizado en un malestar existencial que lo aislaba de su propia época. Dámaso Alonso se esforzó en consolidar la semblanza de un Quevedo que rompe con las convenciones del petrarquismo y que está habitado por una pasión amarga, lacerante y violenta en un conjunto de poemas en los que consolida la victoria del amor sobre la muerte. Desde entonces, se han sucedido los estudios sobre la poesía amorosa de Quevedo hasta nuestros días dando lugar a una vasta producción bibliográfica.

Se debe considerar que los poemas amorosos de Quevedo en ningún momento obedecen a hechos y sentimientos reales. Querer encontrar una experiencia personal en sus obras es consecuencia de una concepción romántica no aplicable ni a Quevedo ni a la época barroca. Las interpretaciones de esta índole puede alejar al crítico de las conclusiones adecuadas sobre el texto lírico, pues este en realidad, no expresa sentimientos auténticos del escritor sino que su fin último es provocar determinados efectos en el receptor del texto apoyándose en una trabajadísima estrategia retórica.

³³ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, pp. 67-68

³⁴ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, pp. 69

³⁵ ALONSO, D., “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 494-580.

Sin embargo, tenemos que añadir que el valor de la poesía amorosa de Quevedo no se sustenta en una auténtica correspondencia con una vivencia amorosa real, eso es irrelevante, o si no es irrelevante, al menos se podría decir que ahí no reside su valor, sino que la poesía de Quevedo habla por sí misma. Por eso nos adherimos a la opinión de Pozuelo Yvancos³⁶ de que si en algún momento se demostrara que tras el principal nombre de mujer presente en la poesía amorosa de Quevedo, Lisi, se esconde la existencia de una mujer real, esto no añadiría más valor a la lírica amorosa de Quevedo sino que en ella seguiríamos encontrando “objetivados poéticamente unos sentimientos universales que descubren, a su calor, uno de los grandes observadores de amor de la literatura española”³⁷.

La tradición petrarquista no es una tradición estanca, sino que es alterada por el tiempo, es dinámica y la modifican los autores que la manejan. Los escritores del siglo XVI y el XVII tenían la idea de que la lengua era un producto en continua mejora y que cada escritor con su obra la iba perfeccionando. Es una época en la que se está dotando a la lengua vulgar de los componentes necesarios para hacerla una lengua literaria, y equipararla con el latín. La publicación de *Prose della volgar lingua* (1525) en Italia fue clave para dignificar el uso de la lengua vulgar, en ella Bembo, propuso de modelo de lengua poética, la lengua de Petrarca.

El petrarquismo de Quevedo es un petrarquismo tardío y por lo general, no se sustenta en la copia o imitación directa de Petrarca, un ejercicio ya llevado a cabo por muchos seguidores menores del escritor aretino hasta los días de Quevedo. Sino que está tamizado por la tradición propiamente petrarquista, madurada por siglos de instauración de sus motivos y elementos en la poesía de los siglos XVI Y XVII y por la convivencia, y la asunción de otras tradiciones.³⁸ Además, como opina José María Micó en ese petrarquismo tardío esa aceptación del modelo del que se parte va acompañada de “una

³⁶ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 70

³⁷ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, pp. 70-71

³⁸ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p. 248

voluntad de superación”³⁹, voluntad que como se verá más adelante demostrará nuestra tesis de la originalidad en la poesía amorosa de Quevedo, de raíz esencialmente petrarquista.

3.1. ¿MODERNIDAD O TRADICIONALISMO?

En los años 50, en los albores de la crítica a la poesía amorosa de Quevedo (o cuando menos cuando esta empezó a cobrar importancia) nuestro autor fue definido por el poeta y crítico Dámaso Alonso⁴⁰ como un adelantado a su tiempo con trazas próximas al arquetipo de hombre moderno en lo que respecta a su sensibilidad. Esta opinión está fundamentada en el supuesto “desgarrón afectivo” que reside en su poesía amorosa, que sugiere un entroncamiento doloroso y existencial con la vida. Este ha sido el primer enfoque crítico que hizo que los estudios sobre la poesía amorosa de Quevedo se multiplicarán a raíz de la creencia en Quevedo como “un ejemplo de poeta clásico que se hacía contemporáneo, moderno”⁴¹.

Lorna Close le ve desventajas a este punto de vista propio de la Estilística del siglo XX en la cual se hace hincapié en la individualidad del escritor y según la cual este está determinado por “un rasgo mental” que define su poética. Este punto de vista crítico, con esa concepción individualista y de actitud mental, aleja a los críticos de las fuentes, de la tradición de las que ha bebido y en la que se inserta el poeta. Esta autora afirma que Quevedo “manifiesta una fuerte conciencia de las tradiciones poéticas previas y una imitación ecléctica de las mismas”⁴². Para José María Pozuelo Yvancos la característica primordial de la lírica amorosa de Quevedo es “la dialéctica profunda que allí se entabla

³⁹ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p. 248

⁴⁰ ALONSO, Dámaso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, p. 576.

⁴¹ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p 30

⁴²CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), p. 837

entre la tradición y la novedad, entre lo heredado y lo propio”⁴³. Las técnicas de la *imitatio* y la *aemulatio* en el Siglo de Oro no es más que un código literario de la época, mediante el cual el poeta de muestra su valía manipulando los materiales ya existentes, en franca competición con sus contemporáneos y con sus antecesores.

Y precisamente es ahí donde en este trabajo ubicamos la originalidad quevedesca, en la asunción de las fuentes y en el tratamiento novedoso que hace de las mismas. Todo lo que hace grande a Quevedo es esa rica imbricación de las distintas tradiciones y el uso que él le da. El afán de asunción y superación de una tradición que le lleva a tratar la materia prima y convertirla en algo diferente y a la vez típicamente barroco. Aquí es dónde reside la originalidad dentro de ese molde imperante de la imitación propia de esos siglos hasta la llegada del Romanticismo. No consideramos, pues, a Quevedo un poeta “moderno”, sino un poeta íntegramente emplazado en su tiempo y en las maneras de expresar el sentir de su época; sin embargo, también opinamos que esa característica no le priva de su propia individualidad como poeta. Y esa individualidad no la consideramos exenta de una emoción susceptible de ser extraída a raíz de sus poemas.

3.2. EL ESTILO DE QUEVEDO

En una época como en el Barroco las metáforas y los elementos petrarquistas habían llegado ya a asentarse en un petrarquismo tardío en el que estos recursos ya resultaban un tanto desgastados y trillados por el uso recurrente durante el Renacimiento. Las palabras petrarquistas habían alcanzado ya su cenit en cuanto a contenido y forma y la originalidad debía demostrarse por otras vías. El poeta tenía que esforzarse en darle un giro a esos tropos petrarquistas, para causar en el lector la sorpresa o el asombro (*admiratio*). Esto se hacía mediante un juego de ingenio que tenía mucho de intelectual y conceptista⁴⁴. Para José María Pozuelo Yvancos, “la gran aportación lírica de Quevedo, y del Barroco en general, consistió en el descubrimiento de posibilidades expresivas en el lenguaje”⁴⁵.

⁴³ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 72

⁴⁴ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 73; MONGE, Félix Monge, COLLARD André, PARKER, Alexander A, “Conceptismo y culteranismo”, *Historia y crítica de la literatura española*, p.103: “El poeta barroco (y antes ya el manierista) tiene gran interés en causar asombro, maravillar.

⁴⁵ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 73

Baltasar Gracián en su preceptiva *Agudeza y arte de ingenio* teoriza sobre la agudeza y el ingenio como método de la creación poética y trata de convertirlo en arte. Es toda una declaración de principios del Barroco. En su obra proponía el ingenio como causa primordial de la agudeza, un “perenne material de conceptos y un continuo mineral de sutilezas”. Ese ingenio según Gracián no se resigna “con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”. El ingenio “consiste también en artificio”, el cual corresponde a la agudeza es “una primorosa concordancia, en una armoniosa relación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento”. Y ese acto de entendimiento que exprime “la correspondencia que se halla entre los objetos” es el concepto. Ese es el método del que se valen los poetas barrocos para hacer un nuevo uso de tropos y tópicos ya muy tratados, pues el conceptismo es un arte en el que la agudeza ocupa la primera posición y los tropos son meros instrumentos para expresar los conceptos⁴⁶.

En palabras de José María Aguirre:

El Barroco literario español (el Siglo de Oro español) es una unidad de pensamiento y emoción, así como de expresión, en cuyo centro, dando sentido a todas sus variaciones, se hallan, en lo relativo a su instrumento expresivo, el concepto, y, en cuanto a la unidad de pensamiento y emoción, el desengaño⁴⁷.

Quevedo conseguía implicar al lector en el juego conceptual principalmente mediante dos recursos: la acumulación de metáforas y la aceptación de una metáfora ya lexicalizada, a la que dota de un nuevo significado desplazando la metáfora de manera abrupta, la denominada catacrexis⁴⁸. La diferencia entre el concepto y la metáfora normal es que en aquel, los objetos están alejados entre sí y no tienen una relación obvia sino que

⁴⁶ Visto en MONGE, Félix Monge, COLLARD Andréé, PARKER, Alexander A, “Conceptismo y culteranismo”, *Historia y crítica de la literatura española*, P. 110

⁴⁷ AGUIRRE, José María, “Agudeza o Arte de Ingenio y el Barroco”, en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 181

⁴⁸ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, pp.32

su conexión es intelectual; al ser objetos dispares se debe usar el ingenio para zanjar el abismo que se abre entre ellos⁴⁹.

El estilo de Quevedo es una amalgama de emoción e intelectualidad⁵⁰. Por debajo de los conceptos late una emoción que solo el más ducho en la materia puede desentrañar, en ese juego de ingenio conceptista que el poeta propone al lector. La resolución del mismo le descubrirá aquello que anida bajo el concepto, la verdad. Esto desarrolla la teoría ya presente en Quintiliano y San Isidoro, de la dificultad como placer estético⁵¹, que encontramos también en la obra de Gracián, concretamente en el discurso VII: "La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado"⁵².

Pero ¿dónde se sitúa la emoción en este juego del entendimiento? ¿No podríamos suponer que en Quevedo lo que hay no es emoción sino un mero ejercicio retórico y conceptual? La verdad que se aprecia bajo la luz del concepto conduce hacia la emoción al lector deslumbrado por el descubrimiento de unos sentimientos universales bajo las complejas metáforas, la armonía versificadora y la magnífica arquitectura de los sonetos quevedianos. No solamente hay un descubrimiento racional del mismo, sino una catarsis emocional a través de esa revelación de la verdad más honda y humana que se esconde en la mayoría de las composiciones de nuestro poeta.

3.3. FUENTES QUEVEDIANAS

Señala la crítica Marie Roig Miranda⁵³ cómo Quevedo era un ávido lector que conocía toda la literatura amorosa precedente. Sin caer en exageraciones, lo más honesto sería decir que, efectivamente, Quevedo era un gran lector. José Luis Borges decía que

⁴⁹ MONGE, Félix Monge, COLLARD Andréé, PARKER, Alexander A, "Conceptismo y culteranismo", *Historia y crítica de la literatura española*, P. 110: "En los antiguos tratados de retórica esta metáfora violenta o disonante es lo que se denomina *catachresis*"

⁵⁰ POZUELO YVANCOS, José María. "Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 95

⁵¹ POZUELO YVANCOS, José María. "Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 76

⁵² GRACIÁN. Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Editorial Castalia, Madrid, 1966, p.45

⁵³ ROIG MIRANDA, Marie, "La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 174

“Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”⁵⁴ por la cantidad de tradiciones que confluyen en él, extraídas a partir de sus numerosas lecturas. Se puede afirmar que Quevedo tuvo interés en construirse a sí mismo como erudito y poeta, ya que el sustento de la creación literaria en la época del Barroco era la “imitación compuesta”⁵⁵, el beber de muchas fuentes y extraer un resultado propio. Por eso, no es de extrañar las variadas fuentes que recalcan en Quevedo como autor.

Roig Miranda⁵⁶ apunta las siguientes fuentes como las más importantes en la literatura amorosa de Quevedo:

- La tradición bucólica (Teócrito, Virgilio, Sannazaro)
- Los poetas elegíacos latinos (Ovidio, Tibulo, Propercio)
- La poesía medieval provenzal, catalana (Ausias March) y gallega
- La lírica cortesana de los cancioneros
- La poesía italiana (Dante, Petrarca, Tasso; y los poetas petrarquistas menores como Luigi Groto y Marino)
- La poesía española del siglo XVI y XVII (Garcilaso, Boscán, Herrera, Góngora)
- El neoplatonismo (León Hebreo, Marcilio Ficino, Bembo)

Críticos como Fucilla⁵⁷ o Lorna Close⁵⁸ han señalado la rica influencia que los poetas italianos del siglo XVI en adelante habían tenido en Quevedo (Tasso, Battista, Strozzi, Marino, Rota, Sannazzaro y en especial Luigi Groto). Estos autores se destacaban por su afición al preciosismo y por los términos más conceptuosos, el gusto por la hipérbole y por alcanzar golpes efectistas en el verso.

⁵⁴ BORGES, Jorge Luis (2002) [1952]. “Quevedo”. En *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 38-44

⁵⁵ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p. 249

⁵⁶ ROIG MIRANDA, Marie, “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 171

⁵⁷ FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, C.S.I.C, Madrid, 1960, pp.195-209

⁵⁸ CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry”: The Problem of Discrimination, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), p. 837

Por tanto, entre Quevedo y Petrarca, hay un abismo de influencias que separan a uno de otro y a la vez les acerca a través de la tradición que se había constituido con el tiempo y que había sido asumida por Quevedo. Petrarca, pues, en los siglos XVI y XVII, ya era “menos un autor literario del pasado que un género, una tendencia, y un ambiente”⁵⁹. Era el lenguaje de la poesía amorosa en el siglo XVI, pero los autores ya empezaban a buscar en ese código esclerotizado, recursos para salirse de la convención y desarrollar un producto nuevo. Por eso mientras que en otras épocas como el Renacimiento los valores predominantes fueron la expresión clara, la musicalidad de las palabras o la armonía de los versos, en el Barroco son sustituidos por el concepto, la agudeza y el ingenio⁶⁰.

También se sabe que Quevedo fue lector de Petrarca por lo tanto hay alguna una influencia directa del autor aretino como en el poema siguiente, perteneciente a la musa *Euterpe*, y señalado por Fucilla⁶¹. El autor menciona ese terceto último como original de Quevedo, siendo el resto del poema una imitación bastante exacta.

84

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

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

El sueño, que es imagen de la muerte,

⁵⁹ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p. 248

⁶⁰ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 82

⁶¹ FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, C.S.I.C, Madrid, 1960, p.196

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

Que es tanto tu donaire y tu belleza,
que, pues Naturaleza pudo hacerte,
milagro puede hacer Naturaleza⁶².

CCXXVI

Gorrión tan solitario no se halla,
cual yo, en tejado, o fiera en espesura,
pues no ve mi mirada -y no procura
distinto sol- la faz que la avasalla.

Mi gozo es este llanto que no calla,
dolor la risa, el pan mío amargura,
la noche afán, la clara esfera oscura,
y el lecho duro campo de batalla.

El sueño es en verdad, como se dice,
pariente de la muerte, pues de vida
priva al pecho al calmar su desvarío.

Solo país benéfico y felice,
campo umbroso y ribera florecida,
vos poseéis, y yo lloro, el bien mío⁶³.

Ese tercero último sería un modo de responder al poema de Petrarca dándole otro enfoque, es aquí donde vemos ese afán de superación del modelo que poseían los autores

⁶² QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Editorial Castalia, Madrid, 1972, N°84, pp.157-158

⁶³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 463

barrocos, del que ya se ha hablado. Se sabe que la resolución en los sonetos de Quevedo está en los tercetos especialmente en el último de los dos. Y es ahí donde el autor decide introducir principalmente las variaciones al soneto petrarquesco. El estilo del poeta barroco es mucho más alambicado, la sintaxis y el pensamiento están expresados de manera más compleja. Mediante una epanadiplosis, (“que, pues Naturaleza pudo hacerte, milagro puede hacer naturaleza”) y la metáfora (la mujer como un milagro divino), el poeta trasciende a la naturaleza petrarquista y la amada deja de ser la naturaleza, el campo, la ribera para convertirse en un milagro viviente. Esa hipérbole es característica del poeta barroco. En el soneto de Quevedo además destacan expresiones con un tinte de abatimiento y desengaño que van más allá de una simple queja, como la expresión “desierto voy de mí” que no se encuentra en el soneto de Petrarca.

También en el primer terceto evidenciamos una variación de punto de vista: mientras en el poema de Petrarca el yo poético se queja del dormir considerando al sueño pariente de la muerte (según el tópico latino *Somniun, imago mortis*), porque aquel al igual que esta, calma su desvarío, su amor, que es el que le da la vida. Quevedo introduce una diferencia de significado, quejándose al sueño de ser aún peor que la muerte, porque la muerte no le privaría de ver a la amada en la otra vida, mientras que el sueño le nubla la visión del objeto adorado. Petrarca relaciona la vida con el amor, y el amor con la vida, dejando a la muerte y al sueño como obstáculos del amor, mientras que Quevedo trasciende a la muerte y la sitúa como una aliada del amor.

Quevedo es deudor de ese petrarquismo que había absorbido al amor cortés y las tendencias platónicas, para los cuales la comunicación visual es “un elemento de comunicación de las almas”⁶⁴. Así expresa el autor su espíritu barroco trascendiendo y superando el modelo mediante otras posibilidades expresivas basadas en añadir complejidad y retorcimiento a los modos de expresión petrarquistas que en otros sonetos se manifestarán de modo aún más extremo.

3.4. *CANTA SOLA A LISI*

La poesía de Quevedo fue editada tras la muerte del autor, con mayor o menor fortuna, por su amigo personal, José Antonio González de Salas, en una edición que no llegó a terminar, y que se titula *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con*

⁶⁴ ROIG MIRANDA, Marie, “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, N° 9, 2005, pp. 174

las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Don Francisco de Quevedo (1648). El resto de su poesía fue editada de manera algo confusa por su sobrino Pedro de Aldrete bajo el epígrafe *Las tres musas últimas Castellanas* (1670). *El Parnaso* y *Las tres musas últimas* están estructurados siguiendo la voluntad del autor, basándose en un criterio temático en el que a cada tema le correspondería a una musa diferente. La poesía amorosa está compendiada en la sección de la cuarta musa por orden de disposición, la llamada musa Erato. Esta parte está compuesta por ciento treinta y tres poemas y dividida a su vez en dos secciones: la sección primera con setenta y seis poemas y la segunda parte del cancionero *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*, con cincuenta y seis poemas (cincuenta y un sonetos, un madrigal y cuatro idilios) y una octavilla cuya autoría pertenece presumiblemente a González de Salas. En las anotaciones se entremezclan posibles notas de Quevedo con las propias de González de Salas, sin que se sepa a ciencia cierta quién pertenece cada una.

Como se ha mencionado con anterioridad el petrarquismo es un movimiento dinámico, en el que interviene la variable de la temporalidad, por eso la imitación se va alejando directamente de Petrarca, y se inserta en una tradición con todo tipo de matices de imitación que van desde una copia del modelo original hasta su destrucción completa.⁶⁵ Estas palabras de Manero Sorolla definen a la perfección esa temporalidad:

El petrarquismo se nos presenta, pues, como la imitación directa o indirecta, consciente o inconsciente —porque, como veremos, no siempre ha de mediar en los integrantes del movimiento la conciencia de la *imitatio-aemulatio*— de Petrarca, en los distintos niveles que puede presentar el lenguaje poético o literario. Evidentemente, esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativamente y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar en el movimiento, como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación; entre su total dictadura y su franca disolución.

⁶⁵ MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 10

Santiago Fernández Mosquera⁶⁶ distingue dos líneas a través de las cuales se puede valorar el petrarquismo en *Canta sola a Lisi*. Puede ser valorado desde una perspectiva de imitación directa del *Canzoniere* de Petrarca o desde otro punto de vista más alejado del escritor aretino pero también de raigambre petrarquista, que es la orientación que tiene que ver con la asunción de toda la tradición que sucede a Petrarca, la asimilación de la variable de la temporalidad que separa a Petrarca y a Quevedo.

González de Salas, que además de editor, fue el primer comentarista de la obra de Quevedo, reconoce la influencia que Petrarca tuvo sobre Quevedo al realizar el cancionero *Canta sola a Lisi*. Este parte de la concepción⁶⁷ de cancionero que se tenía en el siglo XVII en España, que era diferente en muchos aspectos de la idea que se tenía de cancionero en el siglo XIV en Italia. Por lo tanto, parte de la segunda línea de actuación que se ha señalado.

Algunas de las características que remarca Salas como propias de un cancionero petrarquista son las siguientes⁶⁸: establece paridad entre el nombre de Laura y el de Lisi, valora la existencia una sola historia de amor, atiende a la presencia de sonetos aniversario y señala el amor que permanece aún después de la muerte de la amada (presencia de poemas *in morte*). Salas apunta hacia esas características porque esa era su idea de cancionero petrarquista: la idea del siglo XVII, que no era la misma concepción que se tenía en el siglo de Petrarca, ni atiende a características que cobrarán importancia siglos más tarde a la hora de definir lo que fue un cancionero petrarquista. Entre esas características se encuentran según, Santiago Fernández Mosquera: “El relato de una historia de amor, la coherencia cronológica y a veces narrativa con un significado ejemplar, la clara alternancia métrica enmarcada con un soneto prólogo y una canción final palinódica que recalca el significado ejemplarizante del conjunto”⁶⁹.

Si rescatamos la primera línea de comparación en la que se vuelcan las características del *Canzoniere* en la obra de Quevedo, Santiago Fernández Mosquera

⁶⁶ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.16

⁶⁷ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.16

⁶⁸ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.17

⁶⁹ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.17

considera que *Canta sola a Lisi* está muy alejado de la obra de Petrarca. Sin embargo, es irrefutable que la estructura de la obra es una imitación directa de las *Rerum Vulgarium Fragmenta*. El cancionero *Canta sola a Lisi* se concibió a la manera del *Canzoniere*, como la narración de una historia de sufrimiento amoroso. Es decir, se elaboró una imitación del *Canzoniere* de Petrarca como macrotexto que se sustraía de la corriente mayoritaria de realizar colecciones de rimas constituidas por un criterio métrico⁷⁰, sin que haya ningún decurso vivencial que las una. De hecho, en la poesía española del Renacimiento y del Barroco había un predominio del modelo de las *Rime* de Bembo⁷¹ (agrupación métrica de poemas) frente al modelo de *Canzoniere* que como ya hemos mencionado seguía un criterio más bien narrativo. Era un uso propio de los editores el agrupar por criterios métricos los poemas, por lo que los posibles cancioneros petrarquistas pudieron haber sido descompuestos por criterios meramente editoriales⁷². Lo más probable es que la demanda de colecciones de rimas en esa época fuera mayor por parte del público que la estructura cerrada a la manera del *Canzoniere*. Según Alfonso Rey, “los poetas españoles optaron por un tipo de organización más próxima a las colecciones poéticas de los clásicos o los cancioneros trovadorescos”⁷³.

Por tanto, debemos insertar a Quevedo en un petrarquismo tardío en el que ese concepto de cancionero como ya hemos señalado ya no era el mismo que antes. De ese modo sí que podemos considerar *Canta sola a Lisi*, en su gestación, como un cancionero petrarquesco del siglo XVII. En la elaboración de estos cancioneros era muy común que las composiciones fueran compendiadas por familiares o amigos (y no por el propio poeta, como en el caso de Petrarca), y que las anotaciones a los poemas primigenias del propio autor fueran convertidas en un prólogo de la obra por el editor⁷⁴. *Canta sola a Lisi* fue recopilado, si nos dejamos guiar por su testimonio, por González de Salas, allegado de Quevedo y efectivamente, aquel hace un prólogo a la edición.

⁷⁰ PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, vol.1, p.33

⁷¹ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XV

⁷² PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, vol.1, p.33

⁷³ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XVII

⁷⁴ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.31

La intervención de González de Salas en *Canta Sola a Lisi* no es muy transparente, él se achaca dos intervenciones⁷⁵ que no se sabe en qué medida son ciertas: se atribuye el haber segregado a Lisi del conjunto de Erato y el haber dado a la obra su forma final. Por lo tanto, no se sabría con seguridad si la distribución de *Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista fue organizado por Salas siguiendo instrucciones del mismo Quevedo o si más bien sería una ordenación dispuesta por el editor y amigo del poeta. Lo que sí se da por supuesto es que el cancionero fue elaborado *a posteriori*⁷⁶, es decir, a partir de unos poemas que eran susceptibles de ser ordenados a la manera petrarquista. Esto es una diferencia clara con el *Canzoniere* que sabemos que fue elaborado por el propio Petrarca y es una empresa que le ocupó varios años de su vida, en una obra que se fue construyendo en el devenir de un tiempo dilatado.

En los cancioneros del siglo XVII⁷⁷ algunos rasgos que encontramos en el *Canzoniere* de Petrarca están suavizados o ya no son de capital importancia, como los poemas *in morte*, o el significado aleccionador. Aunque sí encontramos en *Canta sola a Lisi* otros rasgos constitutivos del *Canzoniere* de Petrarca y de los cancioneros petrarquistas posteriores:

- La presencia de los sonetos aniversario que marca la cronología interna de la obra elaborando una progresión temporal de seis, diez y veintidós años⁷⁸. Solo se diferencia en un año de Petrarca. En nuestra opinión, el poeta así marca la voluntad trascendente de su amor (que se apreciará en poemas como “Cerrar podrá mis ojos la postrera”). De este modo señala ir más allá que el escritor aretino⁷⁹. La distribución de los poemas aniversario en la obra tampoco es casual. El primero señala seis años de enamoramiento y es el poema XX⁸⁰ del ciclo; el segundo

⁷⁵ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXVII-XXVIII

⁷⁶ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p 24

⁷⁷ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.25

⁷⁸ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXVI

⁷⁹ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.27

⁸⁰ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 168

poema aniversario señala diez y es el poema XXX⁸¹; y el tercero cuenta veintidós años y es el poema L⁸². La obra guarda una simetría que no puede ser fortuita y su disposición en la obra tiene un afán estructurador⁸³:

I -----20-----XX-----10-----XXX-----20----- L

- A pesar de que no existan en la obra referencias cronológicas precisas, *Canta sola a Lisi* sí que forma una narración porque, a medida que avanza la obra, se puede intuir un proceso de envejecimiento⁸⁴ del protagonista que lo va conduciendo hacia su muerte.

- La constitución de una sola historia de amor.

- La referencia a una única amada, cuyo nombre, Lisi, nos remite a Laura. Es una amada cuyo reflejo es la amada de Petrarca, en palabras de Fernández Mosquera, “Quevedo poetiza su amor por Lisi porque la tradición petrarquista italiana empapaba la literatura amorosa del siglo XVI y XVII”⁸⁵.

- La composición de la obra en sonetos pero también de idilios y un madrigal. La heterogeneidad métrica de las composiciones es característica del *vario stile* petrarquista.

- Presencia de un posible poema *in morte*. La importancia de los poemas *in morte* decae con el tiempo; dejan de tener un valor central en la obra y en el postpetrarquismo apenas tienen presencia. Sin embargo, en *Canta sola a Lisi* encontramos un poema *in morte*, el poema LI⁸⁶. Como señala Alfonso Rey⁸⁷, según el epígrafe compuesto por Salas, este da por hecho la muerte de Lisi, pero su contenido lo desmiente. El resto de poemas tampoco rehacen la impresión de que Lisi haya muerto sino que se ve a Fileno encaminándose hacia su final ante la

⁸¹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.194

⁸² PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.222

⁸³ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.29

⁸⁴ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXVI

⁸⁵ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.36

⁸⁶ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.226

⁸⁷ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXIX-XXXIII

indiferencia de Lisi. Esto puede ser una clara muestra de cómo González de Salas intentó señalar las similitudes con un cancionero petrarquista y dejó a un lado las diferencias que la obra de Quevedo guardaba con el *Canzoniere*⁸⁸.

- El personaje masculino destaca sobre el femenino, convirtiéndose la amada en un mero pretexto para expresar la interioridad del enamorado y para ser objeto pasivo de los loores y requiebros de éste. Este rasgo era algo característico de los seguidores españoles de Petrarca⁸⁹.

- Comparte rasgos estilísticos y temáticos de innegable carácter petrarquista como son los siguientes que Lorna Close identifica como temas quevedescos:

1. La crueldad de la amada y la protesta y complacencia del amado en una actitud ambivalente.
2. La alabanza de la amada
3. El efecto de la belleza de la amada sobre el enamorado (sobre todo a través de la mirada);
4. La locura de amor y el sufrimiento; El enamorado se convierte en advertencia para los demás y asombro para sí mismo;
5. El amor constante a pesar de todos los obstáculos como el pasar de los años, la ausencia o la muerte;
6. La expresión de la tristeza con increpaciones a la naturaleza;
7. La exageración de la experiencia amorosa relacionándola con la mitología;
8. La actitud de un amor neoplatónico: la distinción entre amor espiritual y sensualidad vulgar, rechazo de la esperanza de conquista o de favores físicos, adoración de la belleza espiritual como manifestación de lo divino⁹⁰.

⁸⁸ FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999, p.37

⁸⁹ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXVII

⁹⁰CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), p. 838

Las diferencias con el *Canzoniere* de Petrarca también son reseñables: hay ausencia de soneto-prólogo, tampoco hay poemas de circunstancias, reflexiones morales y religiosas, ni existe la conciencia de un libro que se va elaborando⁹¹.

La ausencia de soneto proemial es señalada como tal por algunos autores como Alfonso Rey⁹². En cambio otros como Jose María Micó⁹³ consideran que el soneto inicial “¿Qué importa blasonar del albedrío?” cumple, al menos parcialmente, esa función.

Petrarca es identificado con el “yo poético” de su obra, los poemas pueden ser leídos como trasunto de una trayectoria de vida, mientras que el “yo poético” de *Canta sola a Lisi* no puede identificarse con su autor, con Quevedo, ya que éste distancia el punto de mira, insertando un protagonista de la historia, ajeno a él y cuyo nombre es Fileno.

Una de las características principales que alejan el cancionero *Canta sola a Lisi* de la obra de Petrarca es su significado. En la obra de Quevedo no está presente el arrepentimiento por haber amado, no hay un fin ejemplarizante ni contenido moral. Al contrario, el protagonista, Fileno, se encamina orgulloso hacia la muerte que le deparará el amor, hasta el punto de que hay críticos que, como Fucilla⁹⁴, han inferido el suicidio del protagonista basándose en el idilio tercero. Ese sentir orgulloso que define a Fileno, le han hecho ser descrito por críticos como Alfonso Rey como “un *contrafactum* profano del protagonista de las *Rerum vulgarium*, [que] pertenece a la galería de los enamorados heroicos y obstinados que adquieren honor muriendo dignamente”⁹⁵.

Canta sola a Lisi subvierte la base sobre la que se asienta el *Canzoniere*, su contenido moralizador y palinódico que sustenta la obra. Este hace a Petrarca pedir clemencia a Dios rogándole que le libere del amor y emitir una súplica a la Virgen en forma de oración. En *Canta sola a Lisi*, en cambio, existe un “hiperbólico orgullo” de

⁹¹ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXIV

⁹² REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXIV

⁹³ MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, p. 255

⁹⁴ FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, C.S.I.C, Madrid, 1960, p.201

⁹⁵ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXVIII

morir amando, situando al amante en una inextinguible llama de eternidad. Es por eso que se puede ver *Canta sola a Lisi* como una “herejía del Canzoniere”⁹⁶.

3.5. ANÁLISIS TEMÁTICO

Según José María Pozuelo Yvancos⁹⁷, en la época en la que Quevedo escribe la lengua ya había alcanzado altas cotas de perfección, estaba enriquecida por el genio de escritores como Garcilaso, Boscán, Lope, Góngora. Todos ellos tenían en común una comunidad o raíz expresiva, de pedigrí petrarquista. En la creación poética de estos genios anida toda una tradición que cargan a sus espaldas y que ha dado lugar a un registro cristalizado en una lengua poética automatizada después de un tratamiento un tanto recurrente. Los altos ingenios de ese tiempo eran aquellos capaces de sustraerse de la repetición de recursos manidos, sin abandonar el cauce de expresión que se les había legado y que era la lengua poética de su tiempo. En Quevedo encontramos, según este insigne crítico, una dualidad, un “encuentro entre automatización de logros expresivos, y desautomatización original”⁹⁸. Se establece una dialéctica entre “norma lingüística estética y manipulación lingüística personal”⁹⁹. Los autores aceptaban como punto de salida la tradición heredada y era desde allí desde donde se asentaba obligatoriamente la originalidad de los grandes poetas. A pesar del uso que hace de los abundantes lugares comunes, estos aparecen desautomatizados provocando la conmoción poética del lector.

Lorna Close¹⁰⁰ defiende que la raíz de la poesía amorosa de Petrarca es esencialmente petrarquista, opinión que ha sido muchas veces subestimada por la crítica en aras de la filiación que tiene Quevedo con las tradiciones de origen español. También por la pretendida independencia que según algunos críticos, como Dámaso Alonso,

⁹⁶ REY, Alfonso, Estudio preliminar en QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. XXXVIII

⁹⁷ POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, p. 73

⁹⁸ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.15

⁹⁹ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.14

¹⁰⁰ CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), p. 836

Quevedo mantiene respecto a las convenciones de su época. Otis Green¹⁰¹ argumentaba cómo en el epicentro de la poesía amorosa de Quevedo se encontraba la influencia de la lírica cortesana, idea que ha sido rebatida por críticos como Marie Roig Miranda¹⁰², quien considera que lo que le ha sido legado a Quevedo de la tradición del amor cortés ha sido cierto vocabulario (como el verbo “servir”, los adjetivos “cortés” y “descortés”) desprendido ya de un contexto feudal, de una relación señora- vasallo que ya no tenía correspondencia con la realidad del siglo XVII. Ese vocabulario cortés habría llegado a través de los cancioneros del siglo XV directamente e, indirectamente, a través del petrarquismo.

El concepto de servicio a la dama¹⁰³ estaría ya en desuso durante la época de Quevedo y, por consiguiente, el foco de la actividad poética ya no apuntaría a la dama como en la tradición del *fin amor*'s sino que evolucionaría a maneras intimistas. El centro de la lírica petrarquista pasa a ser el propio lamento del individuo en una actitud introspectiva hacia sus particulares sentimientos derivados del amor. En el amor cortés, además, hay unas señas de comunicación entre amante-amada, un diálogo amoroso y ciertas ansias de contacto físico. En la poesía de Quevedo se trastoca esa correspondencia y la comunicación física no se da; la amada únicamente es receptora de la elocución del poeta. Hoy en día, parte de la crítica sostiene que en el amor cortés subyace una concepción del amor con carga sensual o erótica. Para José María Pozuelo Yvancos¹⁰⁴ la poesía de Quevedo carece de sensualismo pues, en opinión de este crítico, la tradición petrarquista no permitía la manifestación de un deseo carnal en su lírica. Solamente en ámbitos como el onírico Quevedo se vería capacitado para expresar alguna connotación de amor ferino por estar justificada en un estado de inconsciencia, como en el soneto “Ay Floralba, soñé que te... ¿Direlo?”¹⁰⁵

A menudo se han confundido las tradiciones que conviven en Quevedo por el sincretismo que se ha dado entre ellas a lo largo del tiempo. En el petrarquismo confluyen

¹⁰¹ GREEN, Otis, *Courtly Love in the Spanish Cancioneros*, PMLA, 64 (1949) pp. 247-301

¹⁰² ROIG MIRANDA, Marie, “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad,” *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, N° 9, 2005, pp. 173

¹⁰³POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.33

¹⁰⁴POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979., p.42

¹⁰⁵AYALA Francisco, “Sueño y realidad en el Barroco (un soneto de Quevedo)”, *La Torre*, 57, 1967

el amor cortés y el neoplatonismo integrados. El neoplatonismo ya estaba intuido en la lírica de Petrarca heredado del *Dolce Stil Novo* y se desarrolló en el Renacimiento a partir de tratados de amor neoplatónico como *Tratatto dell'amore umano* (1556) de Flaminio Nobile, *De amore* de Marcilio Ficino o *Diálogos de amor* de León Hebreo que volcaron una interpretación platónica a la poesía de Petrarca a partir de la lectura de Pietro Bembo. Convenimos con críticos como Pozuelo Yvancos¹⁰⁶ o Lía Schwartz¹⁰⁷ que el macrotexto semántico de Quevedo es esencialmente neoplatónico, concepción que había extraído el poeta de los tratados filográficos del Renacimiento y también de la poesía petrarquista.

En esta concepción del amor¹⁰⁸ encontramos algunas afirmaciones como la separación entre el cuerpo y la mente. La idea de que los ojos son un medio de comunicación de las almas; el conocimiento como predecesor del amor, puesto que la sabiduría, la virtud y el conocimiento son los pilares sobre los que se sostiene. O la creencia en el amor perfecto como enajenamiento, a través de la conversión de un amante en el otro. Cuando está ausente la amada, el amante tiene su alma fuera de sí mismo, aunque puede amar en esa ausencia porque dentro lleva una semblanza interior de ella y ésta se encuentra en él. Para León Hebreo, además, el amor es la ley del universo y genera una armonía universal en el mundo uniendo todas las cosas. Igualmente, para Marcilio Ficino, el amor es un principio ordenador del cosmos: todos los individuos y todas las cosas están ligadas entre sí.

Para Roig Miranda¹⁰⁹, los tres elementos principales que se han volcado del petrarquismo en la poesía amorosa de Quevedo son: tropos para evocar la belleza de la dama, hipérbolos para expresar el sufrimiento del amante y antítesis para definir el amor.

Estas características pueden verse reflejadas en los siguientes dos poemas que se van a analizar temáticamente:

COMUNICACIÓN DE AMOR INVISIBLE POR LOS OJOS

¹⁰⁶ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.59

¹⁰⁷ SCHWARTZ, Lía, *El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores*, *Calíope*, 5, 1, 1999, p.20

¹⁰⁸ ROIG MIRANDA, Marie, "La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 175 SCHWARTZ

¹⁰⁹ ROIG MIRANDA, Marie, "La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 173

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
 besos fueran los rayos visuales
 de mis ojos, que al sol miran caudales
 águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,
 y cristales, sedientos de cristales;
 de luces y de incendios celestiales,
 alimentando su morir, vivieran.

De invisible comercio mantenidos,
 y desnudos de cuerpo, los favores
 gozaran mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;
 pudieran, apartados, verse unidos,
 y en público, secretos, los amores¹¹⁰.

González de Salas tituló el poema bajo el epígrafe de “Comunicación de amor invisible por los ojos”. Pertenece a un grupo amplio de sonetos que pertenecen tanto al conjunto de los poemas amorosos, como a los satíricos o a los morales. Todos ellos tienen en común el comienzo con la conjunción *si*, pues Quevedo era un poeta que tendía a la repetición de fórmulas y de elementos en diferentes poemas si estas resultaban afortunadas¹¹¹. Por eso encontramos, según Antonio Alatorre¹¹², hasta 45 sonetos encabezados por esta conjunción condicional. Pablo Lombó, en cambio, distingue hasta cuarenta y nueve con esta misma construcción.

¹¹⁰ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p.41

¹¹¹ CARREIRA, Antonio, “Góngora y su aversión por la reescritura.”, *Criticón* 74, 1998, p.160

¹¹² ALATORRE, Antonio, “Quevedo: labios en vez de párpados”, *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 47, Nº 2, 1999, pp. 369-384

Este soneto pertenece al grupo de los sonetos de hipótesis ya que, mediante una suposición, se crea un mundo de conceptos y de imágenes que trastoca los tópicos convencionales gracias a la libertad que garantiza ese carácter hipotético¹¹³.

Los tiempos y modos verbales dan unidad al soneto y el criterio temático y el estrófico están unidos para garantizar la coherencia del conjunto. Los verbos en subjuntivo empleados en el soneto (“fueran”, “fueran”, “besaran”, “bebieran”, “vivieran”, “gozaran”, “resquebraran”, “pudieran”) aseguran la suposición a lo largo de todo el poema¹¹⁴.

Este poema supone la manipulación de dos *topoi* tradicionales: el secreto amoroso propio del amor cortés y la comunicación de las almas a través de la mirada, de raíz neoplatónica. Ambos *topoi* están unidos íntimamente pues el tópico del secreto amoroso, solo permitía al amante comunicarse a través de la mirada, por lo que esa mirada también sería imprescindible elemento de comunicación en la lírica cortés. Señala Pozuelo Yvancos¹¹⁵ cómo la naturaleza adulterina de este amor cortés pudiera ser la causa de la discreción obligada entre amante y amada. Sin embargo, para el insigne crítico, el secreto amoroso está presente en tradiciones de muy diversa índole por lo que podría ser un tema omnipresente en la expresión amorosa universal. Como ejemplo de su extensión a otras tradiciones cita su presencia en *El Collar de la Paloma* de Ibn Hazm, tradición muy alejada de la lírica provenzal.

Cuando llega a Petrarca, el tópico del secreto ya se había sustraído de su motivación adulterina y solo era una manera de expresión de la intimidad¹¹⁶, como se puede apreciar en el soneto siguiente:

CCXXIV

Si, en pecho fiel, amor que no es fingido,
cortés deseo en un alma vencida;

¹¹³ LOMBÓ MULIERT, Pablo, “Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*. Núm. 11, Año 2007, pp. 97-114

¹¹⁴ LOMBÓ MULIERT, Pablo, “Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*. Núm. 11, Año 2007, pp. 97-114

¹¹⁵ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.160

¹¹⁶ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.161

si en gentil fuego honesta ansia encendida,
que un ciego laberinto ha recorrido;

si un pensar que en la faz es advertido,
o en voz cortada apenas entendida,
por miedo o por vergüenza interrumpida;
si un violáceo palor de amor teñido;

si otro bien, y no el propio, siempre amado;
si un llanto que sin tregua urge y abruma,
paciendo ira, dolor y desengaño;

si arder lejos, y cerca estar helado
son razón de que amando me consuma,
sea vuestro el pecado, y mío el daño¹¹⁷.

En Quevedo el *topos* del secreto amoroso aparece por influencia de la lírica petrarquista y la comunicación del amor a través de ojos se ha transmitido por medio de la doctrina neoplatónica presente en los tratados filográficos del siglo XVI e inferida en la poesía de tradición petrarquesca. Por eso tienen ese aire de intimidad sustraído ya de toda connotación de carácter adúltero.

En este soneto, el poeta evoca la posibilidad de que sus párpados se conviertan en labios para así poder besar a Lisi a través de la mirada. Esa mirada compuesta de rayos visuales se ha transformado en besos y capacita al ojo para poder besar en lugar de ver. La mirada de los ojos son rayos que pueden volver su vista hacia a la amada, transmutada en sol, como las águilas pueden mirar al astro fijamente. Estas aves son el pájaro del dios Júpiter y, según Covarrubias, “fingen los poetas ser la armígera del dios Júpiter, que le ministra los rayos, y dio ocasión a esta fábula la naturaleza suya, por cuanto, según algunos autores, entre todas las demás aves, ella sola no es herida del rayo y los del sol mira de hito en hito”¹¹⁸.

¹¹⁷ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.461

¹¹⁸ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p. 42

En el segundo cuarteto el poeta cuenta cómo los ojos beberían las bellezas de Lisi, sin saciarse nunca completamente, pues adolecen de hidropesía. Sus ojos están sedientos de los mismos ojos de Lisi, que guardan luces e “incendios celestiales” pues alimentan el morir del amante y le dan la vida a la vez.

En el primer terceto, nos asegura que podrán gozar sus sentidos de ese comercio invisible, de ese intercambio de miradas, de un tipo goce incorpóreo y secreto a ojos de los demás.

En el terceto final, aduce cómo la mirada, muda, al contrario que la boca, puede hacer requiebros en público sin que nadie lo perciba, estando así, aunque separados, unidos los amantes secretamente.

CONCLUSIÓN

La desautomatización del tópico se realiza mediante la metáfora inicial, una metáfora abrupta, denominada catacrexis, que convierte a los párpados del amante en labios y las miradas en besos. Esa metáfora audaz hace que el poeta consiga trascender la doctrina neoplatónica presente en los poemas de Petrarca que aboga por un amor lejos del sensualismo. Quevedo consigue saltar la barrera de ese tipo de amor que parece que no le satisface completamente y se propone convertir esa mirada casta en besos invisibles con los que beber las bellezas de la amada. Este poema tiene un alto contenido sensual amparado por los márgenes de la hipótesis. Rebatimos por tanto, la opinión de Pozuelo Yvancos¹¹⁹ de que la poesía de Quevedo carece de sensualismo. Cuando las convenciones rígidas del sistema petrarquista que ha heredado se lo permiten, Quevedo se sustrae sutilmente de ellas, manteniendo el decoro mediante recursos como el sueño o la hipótesis. El amor petrarquista no concebía el amor carnal y, por lo tanto, aquí Quevedo trastoca esa convención y hace posible a la vez, su lectura decorosa jugando siempre con la ambigüedad.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

31

Cerrar podrá mis ojos la postrera

Sombra que me llevare el blanco día,

¹¹⁹ POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979, p.42

Y podrá desatar esta alma mía
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Médulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado¹²⁰.

La temática del soneto está perfectamente resumida por González Salas en el epígrafe con el que encabezó el poema: “Amor constante más allá de la muerte”. Posiblemente sea de los títulos más afortunados que Salas otorgó a la obra quevediana.

Este soneto ha sido definido por el maestro Dámaso Alonso como probablemente “el mejor soneto de la literatura española”¹²¹. No es casualidad esta definición, pues es la excelencia de esta composición ha suscitado numerosos estudios de la crítica como es el caso de Pablo Jauralde Pou¹²², Fernando Lázaro Carreter¹²³ o Carlos Blanco Aguinaga¹²⁴.

¹²⁰ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013, p.119

¹²¹ ALONSO, Dámaso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 5ªed. 1970, p. 495 y ss

¹²² JAURALDE POU, Pablo, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de filología española*, Tomo 77, Fasc. 1-2, 1997, pp. 89-117

¹²³ LÁZARO CARRETER, Fernando, “Quevedo entre el amor y la muerte”, vol. col. de G. Sobejano, ed., *Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 291-300.

¹²⁴ BLANCO AGUINAGA, Carlos, ““Cerrar podrá mis ojos”... Tradición y originalidad,” *Filología*, 8, 1962, pp. 57 y ss.

El propósito de este análisis será demostrar lo que tiene de petrarquista esta composición, y observar sus fuentes temáticas principales. El poema aúna los dos temas principales de la lírica de todo tiempo y lugar: el amor y la muerte.

Este soneto habla de cómo aunque la muerte (“la postrera sombra”), cierre los ojos del amante desposeyéndolo de la luz del día. Y aunque desate el alma de su cuerpo y esta esté deseosa de abandonarlo en una última hora que se presenta lisonjera; el alma no dejará en la otra orilla del río Leteo, el recuerdo de su amor, porque la llama amorosa sabe vencer nadando las aguas del río Leteo sin apagarse y así desobedece la ley de la muerte que obliga al olvido. El alma que fue prisionera del dios Amor; las venas que han sido el lugar por el que el amor ha marcado su recorrido de fuego; las médulas que ardieron en ese amor: el cuerpo dejarán pero no lo que han sentido, se convertirán en ceniza pero seguirán amando.

El poema recrea un tópico literario de la Antigüedad, el *amor post mortem*. Este lugar común de la literatura latina está presente ya en las *Metamorfosis* de Ovidio y su famosa historia de amor de Orfeo y Eurídice, en Marcial (X, 67) y Propertio (I, 19). En el petrarquismo también se encuentra como en la famosa égloga III de Garcilaso (“Y aun no se me figura que me toca / a questo oficio solamente en vida; / mas con la lengua muerta y fría la boca / pienso mover la voz a ti debida...”) y en el mismo Petrarca en CCIII (“Y me imagino, dulce fuego mío, / fría una lengua y dos ojos cerrados / quedar, tras nuestras vidas, destellando”). El tópico horaciano *non omnis moriar*, ‘no moriré del todo’, también alude a ese amor eterno que sobrevive a lo inexorable de la muerte.

Pero, ¿qué significa la muerte para Quevedo en este poema?

El estudioso Julián Olivares¹²⁵ opina que la preocupación metafísica de Quevedo en lo que respecta a la muerte le da hondura a su poesía amorosa. “Amor constante más allá de la muerte”, es una paradoja claramente contradictoria y parece más un empeño propio del amor en su dimensión carnal (Eros) que una gloria del amor espiritual. La perspectiva del amor en Quevedo no tiene un carácter celestial sino infernal, no es el viaje a una dimensión reconciliadora sino que es la prolongación de un sufrimiento deseado.

Quevedo quiere sobreponerse a la muerte, y tiene ansias trascendentales, pero éstas se ven frustradas por la clara contradicción entre cuerpo y alma. Para Julián Olivares:

¹²⁵ OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995. P.179

El amor humano no puede zanjar ese abismo, la felicidad total solo se alcanza en el más allá. El escritor intenta hacer posible en su poesía aquello que es imposible hacer en la vida (...) le resulta difícil admitir la idea de que el amor verdadero consista en una perpetua espera, que ofrece recompensas espirituales¹²⁶.

Por eso para este autor el ideal de amor neoplatónico encuentra una aceptación plena en muy pocos poemas y algunos tienen un tono irónico. La poesía de Quevedo transmite un sentimiento angustioso por estar dividido como ser humano entre las leyes espirituales y los impulsos corporales. Por esta razón el poeta sitúa el amor después de la muerte en un infierno, por la angustiosa encrucijada a la que se ve sometido, él se condena con su propia pasión, otorgándole la misma importancia que al amor meramente espiritual y al mismo tiempo sacraliza su cuerpo insuflándole eternidad amorosa, pues este ya es divino al haber sido recorrido y apresado por toda una divinidad, el Amor.

Quevedo¹²⁷ traspone el amor carnal al mismo plano de eternidad que el amor espiritual, aunque la tradición de la que es deudor le diga que este es el más noble de los dos, Quevedo no lo admite. Julián Olivares explica esta diferencia entre cuerpo y alma en la tradición cortés y neoplatónica:

La noción misma de amor cortés y amor neoplatónico, reside en la conciencia de la diferencia ontológica entre cuerpo y alma: en el amor cortés es esta separación entre cuerpo y alma lo que causa sufrimiento, en cambio, el amor neoplatónico intenta trascender las ligaduras corporales y la privación sensual¹²⁸.

El poeta concibe el cuerpo y el alma unidos en la dimensión amorosa pero la muerte destruye el cuerpo y acaba con el amor. Por eso, él incluye el cuerpo en ese plano trascendental y con él la experiencia física del amor. Parece, como dice Roig Miranda¹²⁹ que Quevedo no acepta por completo la concepción neoplatónica del amor, para él, el amor completo es aquel que no rechaza el cuerpo.

¹²⁶ OLIVARES, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995. P.179

¹²⁷ OLIVARES, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995. P. 180

¹²⁸ OLIVARES, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995. P.181

¹²⁹ ROIG MIRANDA, Marie, "La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 178

Lorna Close¹³⁰ señala como en la poesía amorosa la actitud ante la muerte de Quevedo es anhelar la muerte y quejarse de porque la tardanza prolonga los sufrimientos de manera cruel. Sin embargo, en este poema se observa una actitud aquiescente con los sufrimientos del amor, que el poeta buscar prolongar después de la muerte. Eso será buscado por él porque es donde reside el sentido de su vida.

“Amor constante más allá de la muerte” guarda dos paradojas según Ferraté. La primera sería “el contraste y la contrariedad entre la serenidad absoluta de la muerte y valor absoluto el amor”¹³¹, y la segunda la necesidad de elegir entre alma y cuerpo para el lugar donde tiene que vivir definitivamente el amor. Pero Quevedo en realidad, concibe el poema como un solo concepto y una única imagen. En esta composición no se dedica a elaborar una hipótesis que demuestre un hecho sino que se limita a subrayar lo que él considera como una sentencia inapelable¹³²: el amor es capaz de vencer a la muerte. Esa sentencia es perceptible ya desde la primera lectura, constituyendo el soneto en un todo.

En la obra de Petrarca, el yo poético expresa la vergüenza de que la razón o el alma, sus facultades más nobles estén vencidas por una pasión pecaminosa¹³³ como en los poemas CI¹³⁴ o LXII¹³⁵. Quevedo en cambio, manifiesta un orgullo hiperbólico por su condición de enamorado y no implora clemencia a Dios ni al cielo.

En el primer cuarteto se observa el carácter axial de la palabra “ojos” presente en el verso inicial. Ya se ha señalado la importancia que este tópico neoplatonizante, que también tiene su correlato en la lírica cortés. Los ojos eran el vehículo de comunicación de las almas de los amantes en esta doctrina neoplatónica y la unión mística de ambos tiene lugar a través de la mirada. En el poema que nos ocupa, ese enlace amoroso sostenido por medio de la comunicación visual por la que es capaz el poeta de exteriorizar

¹³⁰ CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 853

¹³¹ FERRATÉ, Juan, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 29-36.

¹³² BLANCO AGUINAGA, Carlos, ““Cerrar podrá mis ojos”... Tradición y originalidad”, *Filología*, 8, 1962, p.57-68

¹³³ CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación” traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 841

¹³⁴ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.295

¹³⁵ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.242

su amor, será cercenado por la postrera sombra, la muerte. No se ha de olvidar que los tópicos neoplatónicos tienen su correspondencia con la lírica petrarquista a raíz de la interpretación que dio Pietro Bembo de los poemas de Petrarca.

En los siguientes versos, se expresa el tópico platónico del cuerpo como cárcel para el alma. El espíritu se ve desatado a su afán ansioso de eternidad porque el estado ideal del alma es su liberación del lastre que supone el cuerpo, por eso la hora de partir, se entiende como “lisonjera”. Esa liberación de la esclavitud corporal nos remite al tópico latino *memento mori*, ‘recuerda que vas a morir’, que lo encontramos también en la tradición petrarquista, como en el soneto CCLXXII¹³⁶ de las *Rerum vulgarium fragmenta* (“huye la vida y no espera un momento, / y la muerte la sigue velozmente”).

El tratamiento de la tradición clásica fue característica común tanto en Quevedo como en Petrarca. A Quevedo las influencias grecolatinas se las legó la corriente petrarquista, pero también conocía las fuentes de primera mano, puesto que fue traductor de textos latinos. Por este motivo y porque la mitología formaba parte del código amoroso del petrarquismo y del propio Siglo de Oro, encontraremos numerosas referencias latinas en los poemas quevedescos. Estas referencias latinas también son utilizadas por Petrarca como en el poema IV¹³⁷ las referencias que hace a Júpiter y a Marte o en el poema CXCIII¹³⁸, la alusión al río Leteo, el río del olvido.

En el segundo cuarteto encontramos una de las referencias mitológicas más evidentes del poema. En el soneto de Quevedo se produce una catábasis a los infiernos, también denominada nequia. La tradición grecolatina pues, sitúa la muerte en un averno en el cual se debe seguir la norma de abandonar la memoria al pasar a la otra orilla de la laguna Estigia. Allí esperaría el barquero Caronte el pago exigido para cruzar a los *inania regna*¹³⁹, ‘los reinos vacíos’ del dios Hades, donde habitan las *exsanguis umbrae*, ‘los espectros de los muertos’, Para dejar atrás la memoria los espectros debía beber de las aguas del río Lete o Leteo, el río del olvido, y así olvidaban los recuerdos de su vida pasada. Estas descripciones del infierno eran *loci communes* de la tradición clásica y están

¹³⁶ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.530

¹³⁷ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.150

¹³⁸ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.419

¹³⁹ Referencia al verso 269 del canto VI de *La Eneida*. Visto en: SCHWARTZ LERNER, Lía, *Entre “Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito”*, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 7, 2003, pp. 367-396

presentes en Ovidio y en Virgilio. También son reseñables como posible inspiración las descripciones del infierno de Dante en *La Divina Comedia*. Quevedo era, en palabras de Jauralde Pou, “un auténtico experto en la recreación de lugares fantásticos, a partir de su empapamiento sacro-religioso”¹⁴⁰.

Quevedo no emplaza el amor en un lugar pacífico y celestial sino que baja el amor a los infiernos, mostrando una alegoría del sufrimiento amoroso y de la pasión en su condición más carnal. El poeta está lejos de aceptar esa concepción neoplatónica-cristiana (aunque juegue con su contexto) en la que los amantes se encuentran después de la muerte en una dimensión trascendental unidos a la divinidad celeste. En Quevedo el amante no realiza una ascensión a los cielos sino que desciende a un infierno. Aquí se emplaza el mito de Orfeo y Eurídice, recogido por Ovidio en sus *Metamorfosis*. Quevedo como el vate, llena el infierno de amor, y allí intenta aliviar el sufrimiento amoroso y el tormento de la muerte con la armonía de la poesía. Este intento de calmar los rigores del amor con el canto poético, ya estaban en Petrarca como en el poema LXIII¹⁴¹ (“Al comenzar, creía/ que cantando iba a darle a mi encendido/ deseo tregua, o un breve reposo./ Esta esperanza ha sido/ quien me hizo declarar lo que sentía”). En este mito emplazamos otra idea subyacente al texto, el amor seguirá vivo a través de la poesía, a pesar de la muerte del poeta y el paso del tiempo.

Otro elemento central en esta composición que cuenta con numerosos ecos semánticos es la concepción del amor como una llama, el tópico *ignis amoris*, que ya se encuentra en Catulo (83, 3-6) y en toda la poesía erótica latina. Como indica Alicia Gallego Zarzosa: “el ardor y el fuego, son imágenes de la pasión del amante y se encuentran en la lírica cortesana y petrarquista”¹⁴². Petrarca escribió varias composiciones en las que el fuego consume su cuerpo, su corazón y sus venas, como se aprecia en CCII.

De un bello, claro, pulcro y vivo hielo
viene la llama en la que estoy ardiendo:

¹⁴⁰ JAURALDE POU, Pablo, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de filología española*, Tomo 77, Fasc. 1-2, 1997, p.101

¹⁴¹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.243

¹⁴² GALLEGO ZARZOSA, Alicia, “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm 16, 2012, pp. 65-75

venas y corazón me está sorbiendo
y me deshago aunque mi angustia celo.
La Muerte alza su acero, y como cielo
airado o cual león está rugiendo,
a mi vida que huye persiguiendo,
y yo, lleno de horror, callo y me duelo.
Bien podría Piedad, a Amor unida,
ser la doble columna protectora
entre mi alma y las armas de la Muerte;
mas no me invita a creerlo la acogida
de mi dulce y tiránica señora;
y no la culpo a ella, y sí a mi suerte¹⁴³.

Este fuego en Petrarca es eterno y sobrevive a su propia destrucción. Lo vemos ejemplificado en el poema LI:

El fuego que creía yo apagado
por el frío y la edad ya menos nueva
las llamas y el martirio me renueva.
Que no se apagó nunca, es lo que veo,
el rescoldo, y que fue sólo cubierto,
y este segundo error más grave creo.
Con los miles de lágrimas que vierto,
sea el dolor por los ojos descubierto
del corazón, que brasa y yesca lleva:
no cual fue, que la llama aún más se eleva.
¿Qué otro fuego no habrían extinguido
las ondas que mis ojos van vertiendo?
Amor, aunque muy tarde lo he sabido,
quiere entre dos contrarios verme ardiendo;
y al corazón mil lazos va tendiendo,
y, si espero que a ser libre se atreva,

¹⁴³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.428

me ata la bella faz, como él se mueva¹⁴⁴.

Lorna Close señala como el petrarquismo está provisto de numerosas metáforas para ejemplificar los sufrimientos del amor: “el barco sacudido por la tormenta, el caminante solitario en una ruta desierta, el paisaje árido y hostil o el holocausto que se alimenta a sí mismo”¹⁴⁵.

Quevedo introduce una novedad a la anquilosamiento del tópico, si en Petrarca el fuego era lo que daba la vida al amante, en el autor madrileño ya se había convertido en la vida misma. La capacidad conceptual de Quevedo le lleva a exprimir hasta las últimas consecuencias, imágenes y tópicos tradicionales del petrarquismo. Mediante la hiperbolización del sufrimiento amoroso y el ingenio Quevedo rompe con las connotaciones poéticas de la tradición y las hace propias. En palabras de Carlos Blanco Aguinaga:

Si el fuego podía significar miradas, color, fidelidad, etc...es ya aquí, puesto que todas esas cosas son las que dan vida al amante, la vida misma, el puro arder vivir apasionado¹⁴⁶.

Las antítesis o juegos de contrarios de gusto petrarquista son evidentes en el poema en el que “agua” se opone a “fuego”, “ojos” a “sombra” y “sombra” a “blanco día”. En los tercetos “alma” se opone a “cuerpo”, “venas” a “ceniza” y “medulas” a “polvo”. El amor como una dialéctica de contrarios era uno de los tópicos más característicos del petrarquismo, como se evidencia en poemas como el CXXXIV del *Canzoniere*:

Paz no encuentro, y no tengo armas de guerra;
temo y espero; ardiendo, estoy helado;
vuelo hasta el cielo, pero yazgo en tierra;
no estrecho nada, al mundo así abrazado.
Quien me aprisiona no me abre ni cierra,

¹⁴⁴ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.226

¹⁴⁵CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 844

¹⁴⁶ BLANCO AGUINAGA, Carlos, ““Cerrar podrá mis ojos”... Tradición y originalidad”, *Filología*, 8, 1962, pp.57.

por suyo no me da, ni me ha soltado;
y no me mata Amor ni me deshierra,
ni quiere verme vivo ni acabado.
Sin lengua ni ojos veo y voy gritando;
auxilio pido, y en morir me empeño;
me odio a mí mismo, y alguien me enamora.
Me nutro de dolor, río llorando;
muerte y vida de igual modo desdeño:
en este estado me tenéis, señora¹⁴⁷.

La conclusión extraída de los dos cuartetos es que a Quevedo no le satisface la concepción platónico-cristiana del amor e ironiza sobre estas ideas. El poeta no cree en esa “hora lisonjera” en la que el alma quiere abandonar el cuerpo que ha sido receptáculo de ese amor. Mediante esa reiteración de *podrá* expresa que no acepta esa solución espiritual a la muerte. El neoplatonismo hace una distinción entre el amor espiritual y la sensualidad carnal, pero el poeta renuncia al encuentro¹⁴⁸ con algo más que hermoso que la pasión que ha sentido a lo largo de su vida, recorriendo su cuerpo; por eso traslada la llama, la razón de su consumición de amor pasional al otro lado de la ribera del destino, hacia la muerte.

Esta concepción del amor podría ser tomada también como una maldición, porque la muerte no le ofrece una liberación amable de las pasiones de la vida, sino que ese amor torturador continua más allá, sin descanso.

En el primer terceto señalamos tres elementos por los que el amor ha trazado su recorrido fatuo, mediante un juego metonímico, alma, venas y medulas. Según Jauralde Pou “los tres conceptos señalan interioridad, centralidad, intimidad”¹⁴⁹. Para este crítico el alma ejemplificaría la interioridad y las venas y medulas, como sinécdoques expresan con que profundidad ha calado el sentimiento en el poeta. Las venas hacen alusión al propio pulso, por donde el amor discurre.

¹⁴⁷PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.353.

¹⁴⁸ JAURALDE POU, Pablo, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de filología española*, Tomo 77, Fasc. 1-2, 1997, p.116.

¹⁴⁹ JAURALDE POU, Pablo, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de filología española*, Tomo 77, Fasc. 1-2, 1997, p.111.

Los autores elegíacos latinos¹⁵⁰, entre los que se cuenta Propertio, utilizaban el sustantivo *medulla* y *ossa* para referirse a la interioridad corporal. También Virgilio era deudor de ese uso. Son figuras que sirven para describir cómo la llama amorosa se cebaba en la sangre del amante y se instalaba en sus huesos. La voz “medulas” está presente en la égloga II de Garcilaso (“un yelo frío...por medulas y huesos discurría”) y también en Petrarca (CLV):

No fueron Julio y Jove tan, movidos,
éste a empuñar el rayo, aquél la espada,
que no viese Piedad su ira calmada,
de sus armas los dos desposeídos.
Lloraba mi señora, y sus gemidos
quiso Amor que escuchase, y que embargada
viese de anhelo a mi alma, y apenada,
y a mi *médula* y huesos removidos.
El dulce llanto Amor quiso pintarme;
aún más: quiso en el pecho aquellos suaves
dichos, como en diamante, cincelarme,
donde con fuertes e ingeniosas llaves
vuelve a menudo, y es para arrancarme
lágrimas pocas y suspiros graves¹⁵¹.

Otra figura mitológica que destaca en el conjunto es el dios al que se refiere el poema, que no es otro, que Eros, el dios del amor. Es relativamente frecuente que Cupido aparezca en las elegías latinas, como ente esclavizador del alma del amante. Según Lía Schwartz “el topos de la prisión de amor se remonta, por lo menos, a tres tradiciones literarias, que la literatura emblemática renacentista actualizó iconográficamente: la

¹⁵⁰ SCHWARTZ LERNER, Lía, “Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 7, 2003, p.380.

¹⁵¹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 380.

petrarquista, la de la poesía de cancioneros y la de la elegía latina”¹⁵². En el *Canzoniere* de Petrarca se encuentra este motivo en LXXVI.

En “Amor constante más allá de la muerte” se produce una divinización del cuerpo, al estar este unido al alma esclavizada por el dios Amor. Es en el cuerpo donde el amor aprisiona el alma y por estar éste recorrido por la llama inextinguible se ve implicado en sus ansias de eternidad. Toda esta reflexión implica al concepto platónico de amor como intermediario entre el plano mortal y el espiritual.

LXXVI

A ella Amor me ha devuelto lisonjeando
y en la antigua prisión a estar me obliga,
y las llaves le ha dado a esa enemiga
que todavía me sigue enajenando.
No me di cuenta, ¡triste!, sino cuando
estuve en su poder; y con fatiga
(¿quién lo creará, aunque jure lo que diga?)
vuelvo a la libertad, mas suspirando.
Y, cual cuitado preso, totalmente
de mis cadenas aún no me liberto,
y hablan del corazón ojos y frente.
Cuando hayas mis colores descubierto,
dirás: «Si veo y juzgo rectamente,
éste se halla muy cerca de estar muerto»¹⁵³.

En el último terceto concluye dándole la resolución final a ese conflicto entre el amor y la muerte. El poeta otorga al amor la categoría de eternidad. “Su cuerpo dejará no su cuidado”, el alma abandonará el cuerpo para acudir a la muerte pero ese cuerpo ya es

¹⁵² SCHWARTZ, Lía, “Prisión y desengaño de amor en Soto de Rojas y Quevedo”, *CRITICÓN*, 56, 1992. p.23.

¹⁵³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.269.

amor en sí mismo. Propertio en su elegía I, 19 (“vivirán en mi sombra mis cuidados”¹⁵⁴) evidencia el mismo sentir que Quevedo, constituyéndose está como una posible fuente del poema. Existe la idea en los dos poetas de que, en la otra ribera del río del olvido, su alma conservará el recuerdo de su amor; el alma seguirá viviendo donde ama, en la memoria que no olvidará. La ley severa pierde sentido para ellos.

I,19

No temo yo ahora, Cintia mía, los tristes Manes,
ni me importa el destino debido a la postrera hoguera,
pero que acaso mi funeral esté privado de tu amor,
ese miedo es peor que la exequia misma.
No tan superficialmente entró Cupido en mis ojos
como para que mis cenizas estén libres de tu amor olvidado.
Allí, en los lugares sombríos, el héroe descendiente de Filaco
no pudo soportar el recuerdo de su amada esposa,
sino que, deseoso de tocar a su amor con ilusorias manos,
el tesalio había ido cual sombra a su antiguo hogar.
Allí, sea lo que fuere, siempre seré tu espectro:
un gran amor atraviesa incluso las riberas del destino.
Allí lleguen a coro las hermosas heroínas,
las que el botín de Troya entregó a los héroes griegos:
ninguna de ellas me será, Cintia, más agradable que
tu figura y (la justa Tierra así lo permita)
aunque los hados te reserven una larga vejez,
queridos sin embargo serán tus huesos a mis lágrimas.
¡Que esto mismo puedas tú sentir viva sobre mis cenizas!
Entonces la muerte, donde quiera llegue, no me sería amarga.
¡Cuánto temo, Cintia, que, despreciada mi tumba,
Amor cruel te separe de mis cenizas
y te obligue a la fuerza a enjugar lágrimas que te brotan!

¹⁵⁴ PÉREZ VEGA, Ana, “Non ego nunc tristis ueeor, mea Cynthia, Manis : notas sobre Propertio I, 19”,
Exemplaria : revista internacional de literatura comparada, V. 05, Universidad de Huelva, 2001

También la joven fiel se doblega con continuas amenazas.

Por lo cual, mientras podamos, gocemos juntos de nuestro amor:

el amor, dure lo que dure, nunca es demasiado largo¹⁵⁵.

En el verso 13, “serán ceniza más tendrá sentido”, el elemento ceniza que antes era fuego, supone la ruptura de la separación amor-cuerpo e involucra a la materia corporal en la noción de eternidad, al ser el amor divino y la ceniza estar enamorada. Traduce en sentimientos físicos estados espirituales. La imagen de la ceniza tiene una larga tradición desde la imagen de la ceniza como “*horrida pulvis*”¹⁵⁶ en referencia a los ritos crematorios romanos. Las cenizas conservan los rastros de la pasión, es la prueba que queda en la tierra de la llama que incendió el amor, una consecuencia de haber ardido en ese fuego amoroso, ese constituye “el sentido”.

El neoplatonismo propugnaba la muerte simbólica del amante. Este habría muerto ya para sí mismo por su condición de amante y resucitado en la amada. Como propone Guillermo Serés, “Por lo tanto, el fuego amoroso de aquel, el amante, está vivo (...) pues para amar plenamente (dichosamente) hay que morir o sea, anular la voluntad”. El poeta ya habría muerto para sí mismo en ese incendio amoroso, por lo que la muerte ya no tendría ningún poder sobre él, puesto que ya ha resucitado en la amada.

La sentencia final, “Polvo será más polvo enamorado”, tiene una clara alusión bíblica, “*pulvis eris et in pulverem reverteris*” (Génesis, 13, 19)¹⁵⁷. Es una referencia al Miércoles de Ceniza, en el que se nos muestra nuestra condición de mortales en la tradición cristiana. En el soneto los ecos neoplatónicos se funden con los de la tradición cristiana.

Quevedo en esta sentencia evidencia el oxímoron¹⁵⁸ de la muerte que da la vida, con alusiones a la concepción paulina- neoplatónica: “Vivo, pero no yo, es Cristo quién

¹⁵⁵ PÉREZ VEGA, Ana, “Non ego nunc tristis ueeor, mea Cynthia, Manis: notas sobre Propercio I, 19”, *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*, V. 05, Universidad de Huelva, 2001.

¹⁵⁶ PÉREZ VEGA, Ana, “Non ego nunc tristis ueeor, mea Cynthia, Manis: notas sobre Propercio I, 19”, *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*, V. 05, Universidad de Huelva, 2001 p.135.

¹⁵⁷ SERÉS, Guillermo, ““Si hija de mi amor mi muerte fuese” Tradiciones y sentido”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm 8, 2004, p.465.

¹⁵⁸ SERÉS, Guillermo, “Si hija de mi amor mi muerte fuese” Tradiciones y sentido”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm 8, 2004, p.466

vive en mi” (Gálatas, 2, 20)¹⁵⁹. El amor como Cristo, en este poema, es el principio y el fin.

CONCLUSIÓN

Esas reminiscencias del cristianismo y esa síntesis cristiano-platónica son muy evidentes en todo el poema y suponen una especie de herejía porque Quevedo está situando en el mismo nivel, el amor por Dios y el amor a una mujer. Aquí mediante un amor hiperbólico Quevedo se opone a la ley más severa, a la muerte. Y lo hace desde un convencimiento de que la realidad corporal se puede divinizar e incluir en la dimensión eterna. Así también afirma como el amor está por encima de todo lo que haya después de la muerte, de esta manera, rechaza a Dios en aras del sentimiento hacia su amada. Es una clara herejía del *Canzoniere* de Petrarca y sus reminiscencias platónicas. Quevedo juega con las reglas petrarquistas, utiliza la hipérbole, la antítesis, los lugares comunes petrarquescos, y sin embargo en *Canta sola a Lisi* subvierte su sentido último, la redención y el arrepentimiento. Y este poema es la manifestación más clara de la concepción herética del amor que Quevedo sostiene en su poemario.

¹⁵⁹ SERÉS, Guillermo, “Si hija de mi amor mi muerte fuese” Tradiciones y sentido, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm 8, 2004, p.466

4. LA TRADICIÓN PETRARQUISTA EN EL SIGLO XX. MIGUEL HERNÁNDEZ

La lírica de Miguel Hernández está desasida del código de la *imitatio* propio de los siglos de Oro. Sin embargo, en su reelaboración de la *dispositio* y los motivos característicos de un cancionero petrarquista, Hernández se inscribe en una larga nómina de autores para los que la tradición petrarquista fue fuente de inspiración e imitación poética ya sea consciente o inconsciente. En el caso de *El rayo que no cesa* vemos un ejercicio de consciente configuración de un poema-libro a la manera petrarquista, tanto en su temática como en su estructura.

La emoción que destilan los poemas de Hernández, le han hecho ser fuente de numerosas elucubraciones en torno a un biografismo susceptible de ser extraído a partir de sus composiciones. Pero, aquí, una vez más insistimos en el valor que tiene la obra poética por sí misma al margen de las inspiraciones que le procuraron las experiencias vitales al poeta.

A menudo se ha considerado al autor oriolano como un poeta asequible por el grado de emotividad que desgranar sus composiciones, y que evidencian una supuesta “naturalidad” que frecuentemente se confunde con falta de elaboración. Así se pasa a considerar a Miguel Hernández como básicamente un poeta “intuitivo”. En este trabajo incidimos en que esas afirmaciones no pueden estar más alejadas de la realidad. La configuración de *El rayo que no cesa* como cancionero petrarquista, evidencia como el poeta hizo un ejercicio consciente de imitación de una tradición que conocía de primera mano y que supuso una operación de puesta en marcha de unas reglas y códigos fijados a lo largo de los siglos por todos los escritores seguidores del poeta de Arezzo. Hay todo un ejercicio de elaboración y reflexión sobre la propia obra, que Hernández solo podría realizar siendo como era un poeta preparado que había bebido en sus frecuentes lecturas de las enseñanzas de los clásicos. Por eso, aquello que comunican sus poemas, se debe entender desde un proverbial manejo de las armas poéticas que le sirven para encauzar ese caudal de emociones personales. Con esto no queremos decir que un estudio de la vida del poeta no aporte una visión más amplia y enriquecedora de su literatura, pero ésta en todo caso siempre tiene que prevalecer.

No importa tanto si detrás de la inspiración de los poemas de *El rayo que no cesa* hubo tres mujeres (María Cegarra, Maruja Mallo y Josefina Manresa), como es la opinión

de parte de la crítica. Lo que sí que importa es la consciente intención de Hernández de configurar esta obra como un cancionero petrarquista, razón que se evidencia en la sola dedicatoria del poemario: “A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya”¹⁶⁰. La dedicatoria del poema a una sola mujer es una característica propia de los cancioneros petrarquistas, y esta información nos habla más del poeta que del hombre, de la voluntad poética de Hernández como autor. En la tradición petrarquista, otro ejemplo de canto dedicado a una sola mujer lo encontramos en Quevedo y su *Canta sola a Lisi*, anteriormente estudiados.

La filiación petrarquista del poemario de Miguel Hernández ha sido tratada profusamente por críticos como José María Balcells o María Dolores Martos Pérez. En base a sus estudios se va a profundizar en ciertos aspectos de la estética petrarquista que sigue el poeta en *El rayo que no cesa*.

Ambos¹⁶¹ críticos coinciden en la afirmación de considerar que los rasgos petrarquistas en *El rayo que no cesa* tienen origen en la lectura que Hernández hizo de los clásicos áureos y no directamente de Petrarca. Es lo más probable, puesto que en aquellos años se estaba empezando a revalorizar la poesía áurea como evidencian la famosa conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora en 1927, el tricentenario de la muerte de Lope de Vega en 1935 o el cuatricentenario del fallecimiento de Garcilaso de la Vega en 1936¹⁶². También se hicieron varias ediciones críticas como la colección “Clásicos Castellanos” en la que en 1925-1926, José Fernández Montesinos prepararía la poesía de Lope de Vega.

¹⁶⁰ MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””,_ En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández' (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*. Orihuela, p.267

¹⁶¹ BALCELLS, José María, “El rayo que no cesa desde la intertextualidad”, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández' (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*. Orihuela. P.139; MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””,_ En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández' (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*. Orihuela, p.267

¹⁶² DE REVENGA DÍEZ, Francisco Javier, “Miguel Hernández y la poesía de Lope (1935-1936)”, *Anuario Lope de Vega*. Texto, literatura, cultura, XII (2016), p.87.

Entre los que apuntaron la influencia que tuvieron los poetas áureos en la obra de Miguel Hernández el primero fue Juan Ramón Jiménez, quien afirmó el “empaque quevedesco” de las composiciones de *El rayo que no cesa*. El 23 de febrero de 1936 el escritor moguerense publicó un artículo en el diario *El Sol*, alabando el poemario y dándole la primera respuesta elogiosa, de la que se hará eco la crítica posteriormente:

En el último número de la *Revista de Occidente*, publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elejía a la muerte de su Ramón Sijé y 6 sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su *empaque quevedesco*, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera esaltarlo con tanta claridad todos los días!¹⁶³

Ana Suárez Miramón señala como en los años 20 y 30, se da una tendencia a denominar varias creaciones poéticas bajo el nombre de “Cancionero”. Ejemplos de ellos lo constituyen *De un cancionero apócrifo* (1928) de Antonio Machado o el *Cancionero* de Unamuno (1928-1936). La crítica Ana Suárez destaca como esos “Cancioneros” tenían sus similitudes con los cancioneros renacentistas de estela petrarquista y como en ellos, el autor recoge “toda su trayectoria lírica y humana en donde resume, esquemáticamente, todo su devenir personal, confesional e íntimo”¹⁶⁴. Es decir, en estas palabras encuentran su correlato en el fin último que posee el *Canzoniere* de Petrarca que no sólo consiste en expresar el cariz de la experiencia amorosa sino mostrar toda una dimensión de interioridad de un yo poético acechado por las pasiones humanas.

Asimismo, el soneto volvía a atraer a los poetas del momento. Se puso de nuevo el foco de atención en este tipo de composición cuyo origen se remonta hasta la corte siciliana de Federico II de Hohenstaufen en el siglo XIII. Tanto en el *Canzoniere* de Petrarca como en *Canta sola a Lisi* de Francisco de Quevedo el soneto es la forma mayoritaria.

¹⁶³ JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández*, ed. M^a de Gracia Ifach, Taurus, Madrid, 1976, p. 17.

¹⁶⁴ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, “El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional.*, Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992 / coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, 1993, pp. 635-636

Como apunta Francisco Javier Díez de Revenga¹⁶⁵, poetas como Lorca con sus *Sonetos del amor oscuro* o Gerardo Diego en *Alondra de Verdad* se ejercitan en esta estrofa teniendo muy en cuenta toda la tradición heredada de los clásicos áureos, compuesta de insignes sonetistas como Lope de Vega o el mismo Quevedo. Por su parte, Miguel Hernández dará primacía al soneto en su obra *El rayo que no cesa*, saliendo airoso de tal empresa, destacándose por la perfección de los mismos. Son precisamente estas composiciones las que hacen de *El rayo que no cesa* un libro rotundo, con una unidad temática y estructural bien marcada y favorecida por el alcance definitivo de las sentencias que encierran sus sonetos.

Asimismo, la elaboración del soneto hernandino bebe de las fuentes clásicas, para Rafael Azuar¹⁶⁶ esta composición en Miguel Hernández es esencialmente petrarquista por la organización de la estructura de los tercetos a la manera de Petrarca, es decir, en la forma CDE, CDE.

Así pues, en este contexto de revitalización del género del cancionero y de repunte del soneto insertamos *El rayo que no cesa*. Éste aunque no esté nombrado bajo la etiqueta de “cancionero” sin lugar a dudas está configurado como tal composición de índole petrarquista con un intertexto de fuerte raigambre clásica.

4.1. *EL RAYO QUE NO CESA*

El rayo que no cesa vio la luz un 23 de enero de 1936, en Madrid siendo editado por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre para la colección “Héroe”. La obra está compuesta de treinta poemas, con veintisiete sonetos en su haber y tres composiciones de diferentes medidas que sirven para dotar de unidad temática y estructural a la obra. Estos poemas son una composición inicial escrita en nueve cuartetas octosilábicas; una silva aconsonantada; y una elegía en tercetos encadenados. En palabras de Juan Cano Ballesta:

¹⁶⁵ DE REVENGA DÍEZ, Francisco Javier, ““El rayo que no cesa” de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria”, en: *Estudios sobre Miguel Hernández*, Mariano de Paco de Moya (coord.), Francisco Javier Díez de Revenga Torres (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1992, pp. 127-148

¹⁶⁶ AZUAR, Rafael, “Sobre los sonetos de Miguel Hernández”, *Miguel Hernández* / coord. por María de Gracia Ifach, 1975, págs. 212

El libro está concebido como un todo simétrico en el que destacan por sus formas métricas excepcionales, su introducción (“un carnívoro cuchillo”), su momento cenital (“Me llamo barro”), y el final dramático (“Elegía”) como hitos estructurales¹⁶⁷.

La elaboración de este poema dice mucho del espíritu organizador y reflexivo del poeta Miguel Hernández, puesto que este poemario es el producto final después de dos etapas de composición precedentes: *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*. Este proceso evidencia una obra pensada, meditada y corregida que deja poco margen a creer en algún tipo de improvisación. Sin embargo, esto no es óbice para que *El rayo que no cesa* llegue a ser considerado por buena parte de la crítica como un libro fuertemente emotivo, con una capacidad extraordinaria para proyectarse hacia el lector y subyugarle a través de una palabra poética de hondas raíces telúricas. Para el crítico Scott Dale esta obra es “uno de los conjuntos más atormentados de sonetos amorosos en toda la poesía española del siglo XX”¹⁶⁸.

El rayo que no cesa es de temática esencialmente amorosa, pero la concepción que sostiene el poeta sobre ese amor introduce otros temas, como son la pena, la inquietud existencial¹⁶⁹ y la muerte. Una pena aparece condensada en “el rayo” que evidencia también el destino fatal al que se ve abocado el yo lírico. Este símbolo junto con el del toro serán los símbolos axiales que introducen con una significación violenta una esfera de fatalidad irrevocable que marcará todo el conjunto. En este poemario Miguel Hernández nos desnuda plenamente sus tres heridas: la de la vida, la del amor y la de la muerte.

Un conjunto de características ponen de manifiesto la deuda petrarquista de *El rayo que no cesa* y la evidente intención de Hernández de construir un cancionero amparándose

¹⁶⁷ CANO BALLESTA Juan, “Estudio introductorio”, en HERNÁNDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, 1993, p.26

¹⁶⁸ DALE, Scott, “Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en “El rayo que no cesa”, de Miguel Hernández”, *Revista letras*, Nº 57, 2002, pp. 91-106

¹⁶⁹ MATHOS, Bénédicte, “Figuras poemáticas y figuras del sujeto en “El rayo que no cesa”, “Viento del pueblo” y “Cancionero y romancero de ausencias”, una poética entre tradición formal y autodefinición”, *Acta Universitatis Wratislaviensis n°3356, Estudios Hispánicos XVIII*, Wroclaw, 2010, p.54.

en esta tradición. Destacaremos en primer lugar, unas características estructurales que vertebran el texto como un cancionero, como un poema-libro en sentido unitario; y en segundo lugar, los elementos temáticos que resalten por su vinculación a la tradición inaugurada por el poeta aretino.

4.2. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES PETRARQUISTAS EN *EL RAYO QUE NO CESA*

Entre los elementos estructurales se encuentra la existencia de dos sonetos proemiales (1 y 2)¹⁷⁰ y un soneto epilodal (“soneto final”)¹⁷¹. En el caso el *Canzoniere* de Petrarca encontramos un soneto proemial y unas composiciones epilodales que establecen como los dos sonetos en *El rayo que no cesa* el principio y el final de la historia. En este caso no hay una función palinodia en el soneto-prólogo ni en las composiciones epilodales sino una obstinación del Eros concebida como destino irremediable. El final de la historia está claramente marcado con el epígrafe “soneto final”, que pone de relieve el final paulatino de la vida simbólica del poeta y de su propia historia (“al doloroso trato de la espina,/ al fatal desaliento de la rosa/ y a la acción corrosiva de la muerte/ arrojado me veo y tanta ruina/ no es por otra desgracia ni por otra cosa/ que por quererte y sólo por quererte”). Es el único epígrafe en toda la obra junto con el de la “Elegía”.

La dedicatoria¹⁷² del poemario de amor a una sola mujer también se erige en una característica propia de los cancioneros petrarquistas. Se observa en Quevedo esta tendencia en el mismo título de su *Canta sola a Lisi*. También en Miguel Hernández encontramos la referencia a una enigmática mujer sin nombre en la dedicatoria con la que encabeza *El rayo que no cesa*. A semejanza de Petrarca, Hernández vincula sus

¹⁷⁰ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419-437

¹⁷¹ BALCELLS, José María, “Perspectiva petrarquista en “El rayo que no cesa””, *Ínsula*, nº544 (abril 1992) p.17-18

¹⁷² MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela, p.268; BALCELLS, José María, ““El rayo que no cesa” desde la intertextualidad”, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela. PP. 141-142

composiciones a la inspiración de una sola mujer innominada, a la que solo hace referencia a través de la segunda persona del singular. El escritor de Arezzo suele aludir a Laura mediante apelativos como “dueña”, “señora” o “enemiga”, muy raramente se refiere a ella por su nombre (una excepción es el poema CCXXXIX¹⁷³)

En el poemario no hay presencia de sonetos aniversario pero esa función estructuradora que desempeñan este tipo de estrofas dentro del *Canzoniere* de Petrarca, la cumplen en la obra de Hernández las composiciones que se distinguen por no ser sonetos, los poemas 1¹⁷⁴, 15¹⁷⁵ y la elegía a Ramón Sijé¹⁷⁶. Estos poemas vertebran el conjunto dándole un sentido de unidad y dotándole de una conciencia de libro. Se aprecia en ellos un cambio de ritmo en la elocución del poemario sugerido por la alternancia estrófica de los versos. Esta heterogeneidad también se erige en un rasgo de vinculación petrarquista, pues el *Canzoniere* de Petrarca se distingue por su *vario stile* que se adapta a las circunstancias anímicas del poeta. En las *Rerum vulgarium fragmenta* encontramos además de sonetos, baladas, canciones, sextinas y madrigales. En *Canta sola a Lisi* es otro ejemplo de variación formal, hay cincuenta y un sonetos, un madrigal y cuatro idilios.

Como ha subrayado Martos Pérez, “Me llamo barro”¹⁷⁷, ubicado en el centro, desempeña el papel de eje que divide el libro en dos, recogiendo la temática de los sonetos que le preceden y 5 camino a los sonetos que le siguen. Esta división del libro en dos partes también sugiere una filiación con el texto de Petrarca.

1-----13-----1-----13-----1-----1

Por lo tanto, el libro destaca por su meditada simetría, esta característica según Balcells¹⁷⁸ lo alejaría los seguidores de Petrarca para quienes la estructuración de sus cancioneros no obedece a criterios nada rígidos. Aquí hacemos notar como en el caso de

¹⁷³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.479

¹⁷⁴ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419

¹⁷⁵ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 426-427

¹⁷⁶ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 43

¹⁷⁷ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419

¹⁷⁸ BALCELLS, José María, ““El rayo que no cesa” desde la intertextualidad”, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela. P.141

Canta sola a Lisi, cancionero petrarquista tardío, sí que encontramos una intención de simetría, por lo que el poeta de Orihuela no estaría tan alejado de la tradición petrarquista.

El rayo que no cesa se caracteriza por su variedad temática. La elegía a Ramón Sijé fue incluida por el autor dentro del conjunto tardíamente como homenaje póstumo a su amigo de Orihuela, asaltado de un muerte imprevista. Pero la inclusión de la elegía no desentona con la concepción de cancionero petrarquista ya que la obra de Petrarca no es solo está compuesta por piezas de temática amorosa, sino que también se intercalan en ella poemas patrióticos (CXXVIII¹⁷⁹), políticos (CXXXVIII¹⁸⁰), reflexivos (CCXXII¹⁸¹, CCXXXII¹⁸²) o de amistad (XCII¹⁸³). Con respecto al poema XCII del *Canzoniere* se puede establecer un hilo de correspondencia entre la elegía de Miguel Hernández y la composición del poeta italiano, ya que esta está dedicada igualmente a la muerte de un amigo, en su caso, a Cino da Pistoia. Por lo tanto, el que el autor oriolano haya insertado un poema de diferente temática que la amorosa (aunque íntimamente unida a ella) no subvierte el paradigma del petrarquismo.

El eje central en la obra del escritor alicantino es la historia amorosa. En el conjunto de poemas se suceden una serie de acontecimientos que conforman unidos un decurso vivencial amoroso, con sus diferentes fases. Así ocurre con *Canta sola a Lisi* y el *Canzoniere* de Petrarca, definido este último por Baldacci como “decalogo di una esperienza d’ amore”¹⁸⁴. Balcells¹⁸⁵ y Martos Pérez¹⁸⁶ emplazan el comienzo de la historia de amor en los versos del soneto tercero, con la irrupción de la amada en el corazón del poeta (“en el mío has entrado, y en el pones/ una red de raíces irritadas”¹⁸⁷). Asimismo

¹⁷⁹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.340

¹⁸⁰ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.362

¹⁸¹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.459

¹⁸² PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.469

¹⁸³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.286

¹⁸⁴ BALDACCI, Luigi. *Il Petrarquismo nel Cinquecento*. Publisher, Liviana, 1974, p.75

¹⁸⁵ BALCELLS, José María, “Perspectiva petrarquista en “El rayo que no cesa””, *Ínsula*, nº544 (abril 1992) pp. 17-18

¹⁸⁶ MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””, En: Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela, p.273

¹⁸⁷ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 420-421

existe un evidente avance cronológico¹⁸⁸ en la historia de amor que se ponen de manifiesto a través de los verbos, evocadores del pasado, que aparecen a partir de poema 15. En esta sección se traen al presente, recuerdos, remembranzas de las sensaciones vividas durante la primera parte del poemario. Un ejemplo de este caso, lo constituye el poema 21 (“¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria?”¹⁸⁹).

Así pues, todos estos elementos contribuyen a conformar un macrotexto¹⁹⁰ poético, con sentido unitario y con capacidad para definirse como un poema-libro. Esta concepción de poema-libro nace en el siglo XIV con la obra de Petrarca. Tanto para el poeta de Orihuela como para el autor aretino sus obras no se entienden como un compendio de poemas aislados sino como una estructura conjunta de eslabones firmemente ligados entre sí.

4.3. ELEMENTOS DE RAIGAMBRE PETRARQUISTA

Del *El rayo que no cesa* se puede colegir un uso de motivos tópicos, que tienen su origen y filiación con una concepción petrarquista del amor y de la amada. Miguel Hernández hace un uso consciente de esta tradición para elaborar su cancionero y al mismo tiempo, logra que sus composiciones sean de una modernidad inaudita.

Esta tradición es evidente ya desde la composición inicial “Un carnívoro cuchillo”. El cuchillo que sobrevuela la vida del poeta es de “ala dulce y homicida”. El amor concebido como un sufrimiento dulce, ya lo encontramos en el *Canzoniere* (“Si no es amor, ¿qué es esto que yo siento?/ Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cuál?/Si es

¹⁸⁸ MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””, En: Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela, p.277

¹⁸⁹ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 431

¹⁹⁰ Entendemos por macrotexto poético la definición que aporta Elia Saneleuterio: “El concepto de macrotexto poético se ha definido como “unidad semiótica superior al texto”, es decir, un conjunto textual de especial organicidad y coherencia, en el que los sentidos de los formantes textuales se aúnan con las claves del contenido para dar lugar a un todo unitario, una obra en la que el poeta ha volcado todo su esmero compositivo, concibiéndola como un poemario que va mucho más allá de un simple libro o de una mera recopilación de poemas” SANELEUTERIO TEMPORAL Elia, “Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos”, de *Arcadio López-Casanova Olivar*, 2009 10(13), pp.266-268.

buena, ¿por qué es áspera y mortal?/ Si mala, ¿por qué es dulce su tormento?”¹⁹¹) y en cancioneros postpetrarquistas como *Canta sola a Lisi* (“Voyme por altos montes paso a paso,/ llorando mis verdades, que el fuego ardiente y dulce en que me abraso/ sólo le fio de estas soledades”¹⁹²).

La imagen del amor como una llama (*ignis amoris*) ya está presente en el *Canzoniere*, como por ejemplo en CCII (“De un bello, claro, pulcro y vivo hielo/ viene la llama en la que estoy ardiendo:/ venas y corazón me está sorbiendo/ y me deshago aunque mi angustia celo”¹⁹³). En Quevedo también será un tópico muy repetido (se encuentra en “Amor más allá de la muerte). Miguel Hernández lo ejemplifica en el poema 7 (“Todo el cuerpo me huele a recién hecho/ por el jugoso fuego que lo inflama/ y la creación que adoro se derrama/ a mi mucha fatiga como un lecho”¹⁹⁴).

Los sufrimientos de amor son eternos como en todos los amantes petrarquistas (“Descansar de esta labor/ de huracán, amor o infierno/no es posible, y el dolor hará mi pesar eterno”¹⁹⁵). En el *Canzoniere* de Petrarca se observa este motivo en CLI (“¿Qué piensas, alma?, /¿habrá paz o batalla?/ ¿habrá tregua?, /¿o será el guerrear eterno?”¹⁹⁶) y en *Canta sola a Lisi* en el poema 30 (“Señas me da mi ardor de fuego eterno/ y de tan larga y congojosa historia/ sólo será escritor mi llanto tierno”¹⁹⁷).

Esa perennidad del dolor de amor, precipita a que este se compare el amor con un infierno en el que se cumple condena perpetua, como se hace en el verso del poema 1 anteriormente señalado. Esta imagen del amor como infierno está muy presente en Quevedo (un ejemplo de ello sería “Amor constante más allá de la muerte”) y esta imagen es más característica del sentir barroco, con emociones más hiperbolizadas e imágenes más extremas.

¹⁹¹PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.351

¹⁹² HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419

¹⁹³ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.428

¹⁹⁴ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 422-423

¹⁹⁵ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419-437

¹⁹⁶ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.492

¹⁹⁷ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato*, Sección segunda, ed. Alfonso Rey, Eunsa, Navarra, 2013, p.117

Las referencias mitológicas son muy frecuentes en los cancioneros petrarquistas. En la obra Miguel Hernández no tenemos profusión de imágenes mitológicas, al contrario que en el época Barroca, para la cual su reiteración era constante, pues se habían constituido en un código literario compartido. Sin embargo, si encontramos una referencia en el poema 1 de *El rayo que no cesa*, cuyo verso “Rayo de metal crispado/fulgentemente caído/picotea mi costado/ y hace en él un triste nido” remite al mito de Prometeo.

Ante estos sufrimientos de amor, la muerte física se concibe como única salvación para ponerle fin a esa muerte en vida que experimenta el amante (“Sigue, pues, sigue cuchillo, / volando, hiriendo. /Algún día se pondrá el tiempo amarillo/ sobre mi fotografía”¹⁹⁸). En el *Canzoniere* también encontramos reminiscencias de esa muerte salvadora en CLIII (“Ígneos suspiros, id al pecho frío/ y el hielo abrid que con Piedad contiene/ y, si al ruego mortal el cielo atiende,/ muerte o merced acabe el dolor mío”¹⁹⁹).

En el poema 3²⁰⁰, se halla una referencia a los ojos como surtidores de rayos de un sol, que es la amada. Esta es una imagen puramente petrarquista, que se hace patente en *Canta sola a Lisi* en el ya estudiado poema 7 (“Si mis párpados Lisi, labios fueran”²⁰¹) y el soneto XIX de Petrarca (“No soy tan fuerte que la luz resista/ de esta mujer y no en los tenebrosos/ lugares me protejo, ni en la tarde”²⁰²).

Asimismo, el enamorado petrarquista, es un amante que llora frecuentemente sus desdichas de amor exteriorizando su pena a través de las lágrimas (“Recojo con las pestañas, sal del alma y sal del ojo”²⁰³). Así, lo evidencia también Petrarca en XLIX (“Lágrimas tristes, vos me acompañáis/ por la noche, aunque estar solo quisiera,/ y luego hui donde mi paz se halla”²⁰⁴) o Quevedo, en el poema 3 de *Canta sola a Lisi* (“Los que ciego me ven de haber llorado/ y las lágrimas saben que he vertido/admiran de que, en

¹⁹⁸ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419

¹⁹⁹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.378

²⁰⁰ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 420-421

²⁰¹ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi)* Erato, Sección segunda, ed. Alfonso Rey, Eunsa, Navarra, 2013, p.29

²⁰² PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.167

²⁰³ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 419

²⁰⁴ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.221

fuentes dividido/ o en lluvias, ya no corra derramado”²⁰⁵). También es un amante abocado a la soledad por la tristeza de amor que le embarga como en el poema 26 (“Por otra senda yo, por otra senda/ que no conduce al beso aunque es la hora/, sino que merodea sin destino”²⁰⁶). En Quevedo también se aprecia este rasgo solitario en el amante en el poema 44 (“La gente esquivo y me es horror el día;/ dilato en largas voces negro llanto,/ que a sordo mar mi ardiente pena envía”²⁰⁷).

Otro de las imágenes petrarquistas con las que se vincula al amante, es la imagen del naufragio de amor. En el poema 10 de *El rayo que no cesa* se presenta al amante como víctima de un naufragio (“Como el mar de la playa a las arenas,/ voy en este naufragio de vaivenes/ por una noche oscura de sartenes/ redondas, pobres, tristes y morenas”²⁰⁸). En el *Canzoniere*, Petrarca lo expresa en el poema CXXXV (“Esto entre olas yo siento/ de amargo llanto; que el escollo amado/ con su orgullo ha llevado/ al naufragio a mi vida ya marchita”²⁰⁹).

La mujer de la creación hernandina, es quizá una de las amadas más petrarquistas de la literatura moderna. Se concibe como una mujer pura en el poema 4 (“Me tiraste un limón, y tan amargo,/ con una mano cálida, y tan pura,/ que no menoscabó su arquitectura/y probé su amargura sin embargo”²¹⁰); casta, en el poema 11 (“Te me mueres de casta y de sencilla:/ estoy convicto, amor, estoy confeso/ de que, raptor intrépido de un beso,/ yo te libé la flor de la mejilla”²¹¹); desdeñosa y helada, en el poema 5 (“Tu corazón, una naranja helada/ con un dentro sin luz de dulce miera/ y una porosa vista de oro: un fuera/ venturas prometiendo a la mirada”²¹²), adorada en el poema 15 (“Soy un triste instrumento del camino./ Soy una lengua dulcemente infame/ a los pies que idolatro desplegada”²¹³), dura e indiferente en el poema 25 (“Por piedra pura, indiferente, callas:/

²⁰⁵ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato*, Sección segunda, ed. Alfonso Rey, Eunsa, Navarra, 2013, p.29

²⁰⁶ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 433

²⁰⁷ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato*, Sección segunda, ed. Alfonso Rey, Eunsa, Navarra, 2013, p.159

²⁰⁸ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 424

²⁰⁹ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.354

²¹⁰ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 421

²¹¹ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 424-425

²¹² HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 421-422

²¹³ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 426-427

callar de piedra, que otras y otras rosas me pones/ y me pones en las manos”²¹⁴); fiera en el poema 28 (“Ya puedes, amorosa fiera hambrienta,/ pastar mi corazón, trágica grama,/ si te gusta lo amargo de su asunto”²¹⁵); y blanca, en el poema 21 (“Recuerdas aquel cuello, haces memoria/ del privilegio aquel, de aquel aquello/ que era, almenadamente blanco y bello,/ una almena de nata giratoria?”²¹⁶). Todos estos rasgos definen a la *donna angelicata* de las composiciones petrarquistas. Asimismo, el pie es una de las imágenes más evocadoras de la dama petrarquista, guarda relación con la lírica de servicio cortés y es símbolo del sometimiento²¹⁷ del amante al dictado de la dama. En el poema 8 Miguel Hernández hace referencia a un pie blanco (“Por tu pie, la blancura másailable/ donde cesa en diez partes tu hermosura”²¹⁸), sujeto a “ridícula estrechura”. Este soneto tiene claras reminiscencias gongorinas. Recuerda al soneto de Góngora (“prisión del nácar era, articulado, /de mi firmeza un émulo luciente,/ un diamante, ingeniosamente/ en oro también él aprisionado”²¹⁹). Petrarca en CXXV menciona el pie loado de la amada (“Sabes que no ha tocado tierra pie tan hermoso/ como aquel por el cual ya fuiste hollada”²²⁰).

Como en las *Rerum vulgarium fragmenta*, en *El rayo que no cesa* se da un tono más reflexivo y abatido a medida que avanza la segunda parte del poemario, tono que corre parejo con un cambio en la concepción de la amada. En la obra del poeta de Orihuela según María Dolores Martos Pérez hay una deshumanización gradual de la amada a medida que avanza el poema.

²¹⁴ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 433

²¹⁵ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 434

²¹⁶ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 431

²¹⁷ ROVIRA, Juan Carlos, “Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)”, Alicante, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, p.292

²¹⁸ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 423

²¹⁹ AMANN, Elizabeth, “Pointed Poetry: “Agudeza” and Petrarchism in Gongora’s late Sonnets”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 12, N°4, 2011, pp. 306- 322

²²⁰ PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.328

(...) si en los primeros sonetos tiene una presencia tangible y aparecen explícitamente mencionadas las partes de su cuerpo: la tez, el pie, el cuello etc., en estos sonetos de la segunda parte del libro su presencia se reduce a un aroma, a un recuerdo²²¹.

Esta “deshumanización” se puede vincular a la gradual espiritualización que en la obra de Petrarca tiene la figura de la amada. Laura también se va también deshumanizando después de su muerte, convirtiéndose en una figura evocada, intermediaria entre Dios y el poeta.

Otro de los rasgos petrarquistas que caracterizan a *El rayo que no cesa*, es el uso de antítesis para definir los rigores del amor. La concepción amor como juego de contrarios lo encontramos en el poema 5 (“Tu corazón, una naranja helada (...), mi corazón, una febril granada”²²²).

No puede pasarse por alto, las claras referencias eróticas que contiene todo el poemario y la ruptura del código petrarquista a través del beso, que el sujeto lírico le roba a la amada en el poema 11²²³. Esta transgresión de las reglas petrarquistas que no permitían el contacto erótico entre los amantes, sitúa *El rayo que no cesa* en una perspectiva de disconformidad y ruptura con un código restringido que tiene su correlato en la moral provinciana en la que se movían las relaciones amorosas, en la época de Miguel Hernández. El poemario nos muestra a un amante rebelado contra el recato y la virtud de esa *donna angelicata* esquiva y casta. El amor para este poeta implica, como en el caso de Quevedo, la dimensión corporal. Por lo tanto, en ambos autores encontramos, en diferentes épocas, una trasgresión del código literario en el que volcaron su poesía, el petrarquismo.

²²¹ MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “El rayo que no cesa””, En: Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández'* (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela, p.276

²²² HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I*, Poesía/Prosas, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 421-422

²²³ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I*, Poesía/Prosas, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010, pp. 424-425

5. CONCLUSIONES

Parece comprobado en este trabajo la gran deuda que tienen tanto Francisco de Quevedo como Miguel Hernández con el escritor de Arezzo. En Quevedo encontramos tanto rasgos estructurales y procedimientos retóricos como elementos temáticos de indudable filiación petrarquista. Una de las grandes novedades que introduce Quevedo en el universo petrarquista es el uso de un estilo conceptista, que ayuda a retorcer los rasgos del movimiento y a modificar y sobrepasar sus cauces de expresión. El hiperbólico orgullo que muestra Fileno ante su final demuestra una actitud de desencanto vital muy característica del estilo barroco y que va en consonancia con un sentir inconformista del poeta ante la herencia petrarquista que le ha sido legada. Quevedo hace un nuevo tratamiento de los temas y de la propia palabra petrarquista, moviéndose en universo que domina y que conoce muy bien, y jugando al mismo tiempo con la complicidad de los lectores que conocían el petrarquismo como el código literario por excelencia. El asombro es el principal rasgo extraído de las composiciones quevedescas, asombro que se puede considerar una emoción, producto de un intensivo juego retórico muy trabajado.

En cuanto a Miguel Hernández, destacamos como novedad la propia composición de un cancionero en pleno siglo XX, y la contextualización del proceso amoroso petrarquista en la modernidad. El petrarquismo, si bien subyace en la conciencia colectiva amorosa de Occidente, ya no era en época el cauce de expresión literaria mayoritaria ni un código para los lectores. La obra aquí estudiada pone de manifiesto como Miguel Hernández conocía una tradición y supo actualizarla. Su cancionero tiene una orientación claramente petrarquesca en su estructura y en su léxico pero también rupturista en su intención última. El erotismo que impregna todo el cancionero y la disconformidad con la que contempla su condición de enamorado petrarquista es la actualización más clara de la tradición inaugurada por el escritor de Arezzo.

Por último, queremos insistir en como tanto Quevedo como Hernández hacen uso de esta tradición desde el conocimiento y la maestría de su oficio de poetas. A través de la manipulación de unas materias primas procedentes de esta tradición

concreta ambos autores son capaces de hacer una labor introspectiva del ser humano a la manera de Petrarca pero con resultado distinto que pone de relieve un cambio y una voluntad de transgresión. Sin embargo, en definitiva, los dos poetas transmiten un sentir vital personal que va mucho más allá de la expresión de una experiencia amorosa concreta. Acaba convirtiéndose en la expresión del dilema del hombre ante la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María, “Agudeza o Arte de Ingenio y el Barroco”, en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 181-190.
- ALATORRE, Antonio, “Quevedo: labios en vez de párpados”, *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 47, N° 2, 1999, pp. 369-384.
- ALONSO, Dámaso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 494-580.
- _____, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1970.
- AMANN, Elizabeth, Pointed Poetry: “Agudeza” and Petrarchism in Gongora’s late Sonnet”, *Spanish Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 12, N°4, 2011, pp. 306- 322.
- AZUAR, Rafael, “Sobre los sonetos de Miguel Hernández”, en María de Gracia Ifach (coord.), *Miguel Hernández*, 1975, pp. 205-215.
- BALCELLS, José María, “Perspectiva petrarquista en *El rayo que no cesa*”, *Ínsula*, n°544 (abril 1992) pp. 17-18.
- BALCELLS, José María, “*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad”, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández' (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*. Orihuela. pp. 139-161.
- BALDACCI, Luigi. *Il Petrarchismo nel Cinquecento*, Roma, Publisher, Liviana, 1974.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, “*Cerrar podrá mis ojos... Tradición y originalidad*”, *Filología*, 8, 1962, pp. 57 y ss.
- BORGES, Jorge Luis, “Quevedo”, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1952.
- CANO BALLESTA Juan, “Estudio introductorio”, en Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, 1993, pp. 7-39.
- CARREIRA, Antonio, “Góngora y su aversión por la reescritura”, *Criticón*, 74, 1998, pp. 65–79.
- CLOSE, Lorna, “El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación”, traducción de Marcos Cánovas a partir de “Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The

- Problem of Discrimination”, *Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 836-855.
- DALE, Scott, “Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en El rayo que no cesa, de Miguel Hernández”, *Revista letras*, Nº 57, 2002, pp. 91-106
 - DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Miguel Hernández y la poesía de Lope (1935-1936)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XII (2016), pp. 86-109
 - DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria, en: *Estudios sobre Miguel Hernández*, Mariano de Paco de Moya (coord.), Francisco Javier Díez de Revenga Torres (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1992, pp. 127-148
 - FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999
 - FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, “El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”, *Revista de Filología*, 27; enero 2009, pp. 75-87
 - FERRATÉ, Juan, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962
 - FOSTER, Leonard, *The Icy fire. Five Studies in European Petrarchism*, London-New York, Cambridge University press, 1969
 - FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, C.S.I.C, Madrid, 1960,
 - GALLEGO ZARZOSA, Alicia, “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 16, 2012, pp. 65-75
 - GONZÁLEZ MIGUEL, J.G., *Resumen de historia de la literatura italiana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991
 - GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Editorial Castalia, Madrid, 1966
 - GREEN, OTIS, *Courtly Love in the Spanish Cancioneros*, PMLA, 64, 1949, pp. 247-301
 - HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa I, Poesía/Prosas*, Espasa- Clásicos, Madrid, 2010

- JAURALDE POU, Pablo, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de filología española*, Tomo 77, Fasc. 1-2, 1997, pp. 89-117
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández*, ed. M^a de Gracia
- Ifach, Taurus, Madrid, 1976, p. 17.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Quevedo entre el amor y la muerte”, vol. col. de G. Sobejano, ed., *Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 291-300.
- LOMBÓ MULIERT, Pablo, “Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo”, *La Perinola: revista de investigación quevediana.*, Núm. 11, Año 2007, pp. 97-114
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987
- MARTOS PÉREZ, María Dolores, “El petrarquismo en “*El rayo que no cesa*””, En Sánchez Balaguer, J. J.; Ramírez, F. *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional 'Miguel Hernández' (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*. Orihuela. pp. 267-282.
- MATHOS, Bénédicte, “Figuras poemáticas y figuras del sujeto en “*El rayo que no cesa*””, “Viento del pueblo” y “Cancionero y romancero de ausencias”, una poética entre tradición formal y autodefinición, *Acta Universitatis Wratislaviensis* n°3356, *Estudios Hispánicos XVIII*, Wrocław, 2010, pp. 53-72
- MICÓ, José María, “Petrarca y el cancionero de Quevedo”, *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004) : homenaje a Jesús Sepúlveda* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, 2007, pp 247- 260
- MONGE, Félix Monge, COLLARD Andréé, PARKER, Alexander A, “Conceptismo y culteranismo”, *Historia y crítica de la literatura española*, P. 103-111
- OLAIZOLA, Andrés, “Sobre abejas y flores: el proceso de melificación y la autoformación humanista”, *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° X*, Año IX, Vol. 10, Agosto 2008, Buenos Aires, Argentina, pp. 68-72
- OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- PÉREZ VEGA, Ana, “Non ego nunc tristis uereor, mea Cynthia, Manis : notas sobre Propercio I, 19”, *Exemplaria : revista internacional de literatura comparada*, V. 05, Universidad de Huelva, 2001, pp. 135-142
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Versión de Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995

- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, 2 vols. Pról., trad. y notas de Jacobo Cortines, est. introd.de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989
- PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, trad. Manuel Carrera y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990
- POZUELO YVANCOS, José María. “Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1974, pp. 65-106.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1979
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, 2 vols.
- PRIETO, Antonio, “El "cancionero petrarquista" de Garcilaso”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Nº 3, 1984, pp. 97-116
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 1972
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, ed. Alfonso Rey, Eunsa, Navarra, 2013
- REY, Alfonso, Estudio preliminar en Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa (Canta sola a Lisi) Erato, Sección segunda*, Eunsa, Navarra, 2013
- RICO, Francisco, *Ciclo: Petrarca: su vida, su obra, su tiempo (II)*. Presentación, Fundación Juan March, 2011, Madrid.
- RODRIGO, María José, “Cronología e historia en el Canzoniere de Petrarca”, *Cuadernos de Filología Italiana*. 2, 77-89. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995
- ROIG MIRANDA, Marie, “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Nº 9, 2005, pp. 171-182
- ROVIRA, Juan Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, p.292
- SANELEUTERIO TEMPORAL Elia, “Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos”, de *Arcadio López-Casanova Olivar*, 2009 10(13), pp.266-268.
- SCHWARTZ, Lía, “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”, *Calíope*, 5, 1, 1999

- SCHWARTZ, Lía, “Entre Proporcio y Persio: Quevedo, poeta erudito,” *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 7, 2003, pp. 367-396
- SCHWARTZ, Lia, “Prisión y desengaño de amor en Soto de Rojas y Quevedo”, *Criticón*, 56, 1992. pp. 21-39
- SERÉS, Guillermo, ““Si hija de mi amor mi muerte fuese” Tradiciones y sentido”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm 8, 2004 pp. 463-483
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, “El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional.*, Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992 / coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, 1993, pp. 635-645
- VALVERDE, José María; RIQUER, Martín de, “Crepúsculo del medievalismo y alba del renacimiento, Petrarca,” *Historia de la literatura universal I, Desde los inicios hasta el Barroco*, Editorial Gredos, 2010, Madrid.
- WILKINS, Ernest Hatch, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge: Harvard University Press, 1955.

