De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela
Facultad de Filología
Santiago de Compostela 15782
mariajose.alonso@usc.es

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 16, 2012, pp. 17-46]

> «Ese bello rostro será ajado por el devenir de los años, / la arruga senil hará su aparición en tu anciana frente / y pondrá su mano sobre tu belleza la dañina vejez, / que llega con paso silencioso; / y, cuando alguien diga: "ésta fue hermosa", te afligirás / y te quejarás de que tu espejo es mentiroso» (Ovidio, *Tristezas,* 3, 7, vv. 33-38)[1].

> «Amad, amad, amad, correspondidos, / dijo, si sois discretos amadores; / y el que el desprecio no vengare necio, / la edad le vengará de aquel desprecio» (*El Parnaso español,* p. 299).

Estos versos iniciales señalan algunos de los motivos clásicos que han ido tejiendo —desde la literatura arcaica griega, la poesía alejandrina, la epigrafía funeraria, la poesía latina y Horacio, el Renacimiento y el Barroco, hasta la actualidad— el conglomerado de influencias que denominamos *carpe diem,* siempre multiforme y resistente a clasificaciones o tipologías debido a su inaprensible variedad. Ovidio, con la admonición a la mujer hermosa para que conozca la caducidad de su belleza y la impotencia que sentirá ante el espejo cuando se vea vieja; los versos que sirven de cierre a la musa IV, Erato, en *El Parnaso español* de Quevedo, con la venganza del amante despechado, auxiliado por la edad, por el tiempo destructor.

Quevedo no fue ajeno a la rica tradición literaria que configuró el tópico del *carpe diem,* multiplicándolo en recreaciones de sentido diverso. Como en tantas esferas de su literatura, destacan en sus versiones del

1. «*Ista decens facies longis uitiabitur annis, / rugaque in antiqua fronte senilis erit, / inicietque manum formae damnosa senectus, / quae strepitus passu non faciente uenit; / cumque aliquis dicet, "fuit haec formosa" dolebis, / et speculum mendax esse querere tuum*» (ed. E. Baeza Angulo, Madrid, CSIC, 2005).

RECIBIDO: 13-2-2012 / ACEPTADO: 16-3-2012

mismo la densidad y variedad de sus fuentes, casi siempre entremezcladas en un único poema. El propósito de este estudio es realizar un recorrido por los poemas incluidos en la musa amorosa, Erato, para intentar desentrañar el modo en que —como hizo con otros tópicos abordados en su poesía— consiguió una recreación peculiar, diferenciada de la de sus contemporáneos, incluso en materia que ofrecía ya tan pocas posibilidades de originalidad (por repetida) como el *carpe diem* y la brevedad de la rosa[2]. Conviene advertir que se manejará este tópico en un sentido amplio y poco restrictivo, en consonancia con sus imprecisas fronteras y las mutaciones experimentadas desde la antigüedad grecolatina. Ya advertía García Berrio (1978, p. 246), en su estudio clásico sobre los sonetos españoles dedicados a este asunto, que

> la solidaria presencia casi simultánea de los varios ingredientes de lo que ha de ser el conglomerado tópico, no permite establecer siempre diferencias fáciles entre exhortación epicureísta, triunfo floral, decadencia de la rosa, vejez y caducidad de la hermosura, reproche amoroso e invocación al estoicismo[3].

El corpus de Erato

El cancionero amoroso de Quevedo, constituido por 101 sonetos, 8 madrigales, 7 idilios, 3 canciones, 11 romances, 2 poemas en redondillas y 1 en quintillas, distribuidos en las dos secciones de que consta la musa IV, Erato[4], contiene diversas manifestaciones del tópico, significativas tanto por su frecuencia cuanto por la variedad de enfoques del mismo: este corpus de poemas es muestrario de todas las posibles manifestaciones que el *carpe diem* —y tópicos a él asociados como *collige, virgo, rosas* o *tempus fugit*— adquiere en la poesía de la época. Aunque es cierto que la gran mayoría de ellos parece resultado de la «hipertrofia de una derivación del tema, la moralista y estoica, en detrimento de la permanencia de sus esencias básicas epicúreas», la poesía quevediana permite matizar las palabras de García Berrio (1978, p. 248) cuando afirma que aquéllas, sostenidas por la tradición de modelos clásicos, fueron mantenidas «casi en exclusiva [...] por la genialidad independiente de tres grandes vates: Garcilaso, Góngora y Sor Juana Inés». Quevedo, llevado de su práctica habitual de imitar y contaminar textos de la tradición clásica, tampoco desdeñó breves incursiones de tono

2. Las posibles fuentes manejadas por Quevedo en los poemas seleccionados para el estudio fueron señaladas por Rey y Alonso en su edición de la primera sección de Erato (2011, pp. 19-22, 53-56, 181-184, 205-211, 283-288 y 317-324).

3. Sobre el tópico, sigue resultando imprescindible el estudio de González de Escandón, 1938.

4. A este grupo hay que sumar los poemas amorosos publicados por Aldrete en *Las tres musas* (1670), así como otros de manifiesto carácter amoroso pese a no estar contenidos en Erato, tal vez por las complejas vicisitudes textuales de la poesía de Quevedo tras su muerte.

anacreóntico y epicureísta, de exhortación al disfrute de los placeres mundanos y la juventud antes de la llegada de la muerte, aunque también es cierto que el tono melancólico predominante le aproxima más a las odas horacianas.

La serie más destacada de poemas adscribibles al tópico se encuentra en la primera sección de Erato, en el grupo de cincuenta sonetos con que se inicia: de ellos, un total de tres abordan, con perspectiva diferente como se verá después, el asunto de la caducidad de la hermosura femenina, asociada o no al motivo de la flor. Es llamativa, en primer lugar, la frecuencia con que se recrea el tema, pero también su disposición en la musa, cuya división temática tripartita –sentimientos del amante, belleza de la dama y filosofía sobre el amor– parece multiplicarse en grupos trimembres de poemas asociados por un argumento común: tres sonetos dedicados al *carpe diem,* otros tres a la impugnación del dios amor, tres más a alabanzas paradójicas de damas aquejadas por algún defecto visual… A estos rasgos dispositivos debe añadirse el hecho de que los poemas consagrados a la fugacidad de la belleza y la vida humana se colocan en forma de *gradatio,* desde las manifestaciones más próximas a la exhortación epicúrea –aunque teñida de moral estoica– ante una hermosura aún existente hasta el vituperio cruel contra una mujer envejecida, en venganza por sus pasados desdenes.

La brevedad de la hermosura. «La mocedad del año, la ambiciosa»

Este conjunto de sonetos se inicia con el poema «La mocedad del año, la ambiciosa» (4)[5], cuyo epígrafe lo sitúa de manera inequívoca en el ámbito indicado: «Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura, para no malograrla»[6]. Los *ejemplos* son, como en las expresiones más ortodoxas del tópico, las flores de la primavera –la del almendro, el clavel, la rosa–, cuya belleza y corta vida favorecen la asociación con la mujer[7]. *Flora* es nombre que no parece elegido al azar: además de evocar las flores descritas en los dos cuartetos, es la diosa romana de la primavera y se asocia usualmente con la estación florida[8]. El sintagma *la brevedad de la hermosura* incluye ya el valor moralizante

5. Todas las citas de estos poemas proceden de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera),* ed. Rey y Alonso Veloso.

6. Objetivo que, en versión masculina, se puede rastrear en las odas horacianas en las que se exhorta a un joven a olvidar su soberbia ante la amenaza de la vejez (1, 9 y 4, 10), conectadas con las manifestaciones más generales sobre la fugacidad de la vida y el fin de la belleza, de tono anacreóntico y epicúreo, de las odas 2, 3 y 11.

7. Sucede así también en el soneto «Sin razón contra el cielo, Aglaya mía» de Rioja, donde se dice, a propósito de los bellos colores del rostro de la dama, «¿qué otra cosa / son que una breve flor» (vv. 10-11), y se incluyen abundantes imágenes florales, uno de los motivos preferentes de este autor también en sus silvas, de tono moral y con elementos de la naturaleza inspirados en Horacio.

8. Como sucede en la égloga 1 de la *Bucólica del Tajo,* de Fernando de Herrera; en el poema de T. Tasso «Io fui già Flora, ah non sia detto in vano» (*Rime,* 2 1608, p. 49, vv. 4-9); o en la canción «La ninfa del Tebro» de Marino (*Rime,* 2, 5, pp. 42-48, vv. 48-49).

habitual en este tipo de poemas, acentuado con la expresión *para no malograrla*.

La parte inicial del soneto, los dos cuartetos ya mencionados, parece un homenaje consciente —pese a las obvias diferencias métricas, que determinan la mayor concisión quevediana— al poema latino que se considera arranque fundamental del tópico, «*De rosis nascentibus*», atribuido a Ausonio, en la descripción detenida de las flores primaverales. Recuérdese que tras ella el autor latino iniciaba una reflexión melancólica sobre la breve vida (apenas un día) de tal regalo de la naturaleza[9], antes de la escueta exhortación final[10]: «*collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum*» (vv. 50-51)[11]. Quevedo reserva una exhortación similar también para la conclusión, los dos tercetos, conminando a Flora a aprovechar su juventud, pero en proporción la parte de inequívoco sentido moral adquiere mayor importancia que en Ausonio. La invitación escueta de éste se hace más explícita e imperativa en Quevedo, quien acentúa notablemente el tono admonitorio, con términos como *reprehensiones, soberbia, arrepentir, discreta…*, ya anticipados en el epígrafe. El primer terceto sintetiza la habitual identificación entre las flores y la belleza humana, sujeta a las *leyes de flor;* el segundo se construye por medio de una rápida transición por las edades de la vida humana, que discurre desde el presente de la hermosura de Flora al futuro, momento de arrepentimiento y dolor por el pasado perdido, de la discreción dolorosa por tardía.

En Ausonio, el protagonismo del poema corresponde a la naturaleza, con la que se evoca la vida y la hermosura de la doncella objeto de la exhortación. En Quevedo resulta llamativa también la «ausencia», la falta de protagonismo de la dama a quien la voz poética *muestra* los ejemplos florales; como el autor latino, usa éstos para referir, sin nombrar, los rasgos y cualidades de la dama, no descrita con la tópica imaginería petrarquista de otros autores del Siglo de Oro, como Garcilaso de la Vega o Góngora, en sus sonetos ya clásicos «En tanto que de rosa y azucena» y «Mientras por competir con tu cabello» o «Ilustre y hermosísima María», respectivamente. Mientras Quevedo consagra los

9. «*quam longa una dies, aetas tam longa rosarum, / quas pubescentes iuncta senecta premit*» (vv. 43-44).

10. 'La rosa que hacía poco brillaba con el fuego intenso de su corona, perdía el color al caerse los pétalos. Yo estaba sorprendido de ver el robo implacable del tiempo huidizo, de contemplar cómo envejecen las rosas apenas nacidas. He aquí que la purpúrea cabellera de la flor orgullosa la deja mientras hablo y es la tierra la que brilla cubierta de rubor. Tales bellezas, tantos brotes, tan variados cambios un único día los produce y ese día acaba con ellos. Lamentamos, Naturaleza, que sea tan breve el regalo de las flores: nos robas ante los ojos mismos los obsequios que muestras. Apenas tan larga como un solo día es la vida de las rosas; tan pronto llegan a su plenitud, las empuja su propia vejez. Si vio nacer una la Aurora rutilante, a ésa la caída de la tarde la contempla ya mustia» (I, «El nacimiento de las rosas', vv. 33-51).

11. 'Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida'.

dos cuartetos a la descripción demorada de la plenitud de las flores en primavera, que el lector asocia después a la de la joven Flora, Garcilaso y Góngora procedían a la inversa, sugiriendo el mundo vegetal a partir de las menciones explícitas, y metaforizadas, de las partes del rostro de la mujer hermosa[12]. Tal vez haya que pensar en este caso también en la influencia de Horacio, que en sus recreaciones del *carpe diem* acostumbra a ofrecer una amplia descripción paisajística, en relación con las estaciones del año, exenta de referencias a la belleza de la dama y por lo general más amplia que la propia exhortación final, de índole moral, con la que se reconduce el propósito del poema.

Por otra parte, los poemas de Garcilaso y Góngora parecen limitar los efectos devastadores del tiempo a los aspectos físicos de la vida humana, en especial al rostro y los cabellos femeninos, caracterizados por el cromatismo de la juventud frente a los tonos grises de la vejez y la muerte; Ausonio había usado un término abarcador de la existencia, la vida que se desliza de modo imperceptible —«*mirabar celerem fugitiva aetate rapinam*» (v. 35)—, y Quevedo hace recaer la amonestación no sólo sobre la ruina material, la *hermosura,* sino también sobre la espiritual, la *soberbia* humana. De este modo, el terceto final, cuyo eje es la huida de la vida, adquiere formulaciones próximas a sentencias morales contenidas en la obra de Séneca[13].

Tal vez el tono quevediano esté más próximo al poema de Lope de Vega «Antes que el cierzo de la edad ligera» (25), que, pese a incluir términos habituales como rosa o primavera, no se detiene tampoco en la descripción de la mujer hermosa y enfatiza el alcance moral de la amenaza futura, con expresiones como «estima un medio honesto» (v. 12)[14].

Otros datos que merecen comentario son la presencia de la rosa, caracterizada de acuerdo con rasgos que se remontan a las *Anacreónticas* y a cuyas fuentes Quevedo prestó una atención especial en sus comentarios del *Anacreón castellano* (fols. 29v-32); tales características son, no obstante, ya tópicas en el petrarquismo, como se observa en algún poema de Marino, por ejemplo la canción «Hor, che d'Europa il Toro» (1602, 8, pp. 56-62). Entre los autores españoles que más acudieron al símbolo de la rosa para evocar la brevedad de la hermosura y la vida humanas, con aproximaciones variables y un acusado tono moral, se encuentra Lope de Vega, en una decena de sonetos, entre ellos

12. Señaló García Berrio, 1983, p. 739: «se observa la repugnancia de Quevedo a cultivar las formas temáticas de estructura semántica más tenue y literal, menos pobladas de notas de contenido, tales como la queja simple; e igualmente, por otras razones de fondo equivalente, se resiste a aquellos otros temas de contenido más tópico, como el *retrato* tan profusamente cultivado en momentos de gusto más lineal por autores renacentistas, como sería el caso de Fernando de Herrera».

13. Véase, por ejemplo, *Fedra,* vv. 761-763 y 773-776. Pozuelo (1979, pp. 220-221) relacionó el poema con el tópico «*collige, virgo, rosas*», y señaló su enfoque final hacia el problema moral de la soberbia humana.

14. El envés, ya en clave burlesca, es su poema de las *Rimas de Tomé de Burguillos* «Desea afratelarse, y no le admiten», «Muérome por llamar Juanilla a Juana».

«Doncella en los pimpollos de abril nace» o «Yace entre estos pirámides marchitos»[15]. Calderón de la Barca la relacionó con las vanidades humanas en «Estas que fueron pompa y alegría» o «¿Ves esa rosa que tan bella y pura». También el príncipe de Esquilache jugó con este motivo en «Detente, aguarda, presumida rosa» y «Entre envidias del campo generosa». En ambos escritores –y en Rioja, en «Pura, encendida rosa»; en Pedro de Castro y Anaya, «La rosa en los cristales de una fuente», «Reina del mayo la encarnada rosa» e «Hija del blanco pie de Venus bella»; o en el propio Quevedo, en la letrilla «Rosal, menos presunción»–, existe un protagonismo absoluto de la rosa, cuyo ejemplo no se aplica al caso particular de una dama altiva. Sí aparece la mujer como objetivo de la exhortación en el soneto quevediano «La mocedad del año, la ambiciosa»; en el de Medrano, «Esta que te consagro, fresca rosa»; o en el de Castro y Anaya «Nació la rosa, honor del verde llano».

La mención de la *soberbia* no parece limitada exclusivamente al tópico defecto de la hermosa desdeñosa en este contexto –sobre todo si se tiene en cuenta la importancia que Quevedo concedió a esta *peste* del mundo y a la forma de combatirla–, y conecta el soneto con un elemento muy fecundo de la tradición del *carpe diem:* la crueldad y altivez de la dama, presente en Horacio, «*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens*» (oda 4, 10), e imitado por P. Bembo, en «O superba e crudele, o di bellezza» (*Rime,* 72, p. 68), o por Herrera, en su versión «Oh soberbia y cruel en tu belleza» (1, p. 270), en un larga cadena de recreaciones[16].

Venganza en figura de consejo. «Ya, Laura, que descansa tu ventana»

Otra posibilidad, que parece la preferida por Quevedo –como se comprobará en los dos sonetos que siguen–, consiste en la chanza vengativa ante la visión de la amante desdeñosa ya envejecida, motivo central también de las odas 1, 25 y 4, 13 de Horacio: no puede existir exhortación, ni lugar para el arrepentimiento; sólo la constatación de la degradación y la burla despiadada. Prueba del éxito de esta derivación del tópico son, por ejemplo, la traducción de la última oda horaciana por fray Luis de León en «Cumplióse mi deseo»: «porque la boca denegrida / y las canas te afean, / que en la nevada cumbre ya blanquean

15. Pueden mencionarse también «Cortada, en un cristal, en agua pura», «Purpúrea esfera, que al amor venganza», «Viendo la hermosa y cándida azucena», «Cuando te vi con tanto atrevimiento», «Por labios de coral la blanca aurora», «Despliega al alba la purpúrea rosa», «Rosa gentil que al alba, de la humana» y «Humilla al sol la coronada frente». Estos poemas de Lope de Vega ya fueron incluidos en la antología de González de Escandón (1938, pp. 116-125) sobre el *carpe diem.* Véase asimismo el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola «Cloris, este rosal, que libre o rudo».

16. García Berrio (1978, p. 264), quien analizó este poema en el primer subgrupo de «variante rosa», ya reconoció en él rasgos del tópico más genuino: «aparte de no referirse en exclusiva a la rosa, sino a un conjunto de flores, conlleva implícito en el terceto final la incitación al gozo y el rasgo de la amenaza con el arrepentimiento futuro del tiempo perdido, ambos ingredientes genuinamente constitutivos del carpe-epicúreo».

[…] ¿Qué se hizo aquel donaire, / aquella tez hermosa? […] para que con gran risa ver pudiese / la gente moza herviente, / vuelta en pavesa ya la hacha ardiente» (vv. 16-18, 25-26 y 40-42). Y en España, con matices y sólo como ejemplo, pueden mencionarse el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, «Mirando Cloris una fuente clara» (50), y «Viéndose en un fiel cristal» (51), de Bartolomé Leonardo de Argensola, en los cuales Lice reflexiona y se muestra impotente ante su imagen envejecida; también, «Lidia, de tu avarienta hermosura», del licenciado Luis Martín, en el que la voz poética agradece la acción del tiempo: «me da venganza y roba tu belleza, / te da dolor y cura mi tormento» (vv. 13-14)[17].

Cabe apuntar, no obstante, que ya en Anacreonte existe una burla a la belleza caduca que no quiso seguir los consejos del amante en la edad florida, y después es menospreciada por quienes antes le suplicaban. El tema se glosa en Rufino antes de llegar a Horacio, como recordó González de Escandón (1938, p. 25):

> ¿No te decía yo, Prodiké: Envejecemos? ¿No te había anunciado que los lazos del amor se soltarían bien pronto? He aquí lo que los corta: los rizos blancos y las arrugas; tu cuerpo es sólo una ruina y tu boca perdió su gracia. ¿Hay ahora quien piense en abordarte o quien te dirija una palabra halagüeña? Ahora, belleza altanera, pasamos ante ti como ante una tumba.

El segundo soneto quevediano, «Ya, Laura, que descansa tu ventana» (13), responde a esta derivación del tópico. Ofrece en su título, «Venganza, en figura de consejo, a la hermosura pasada», datos abundantes para caracterizarlo dentro de la tradición: no se trata ya de incitar al goce de la hermosura, sino de aconsejar a la dama que ya la ha perdido, con propósito de revancha por sus antiguos desdenes: «tales sonetos —afirma García Berrio (1978, p. 258)— no obedecen al esquema del imperativo bajo la amenaza del tránsito de la flor y la hermosura». Como el soneto «Lidia, de tu avarienta hermosura», de Luis Martín de la Plaza[18], «ofrece la curiosa peculiaridad, similar a bastantes variedades

17. Los hermanos Argensola compusieron numerosos textos sobre este tema, aunque su desarrollo —sobre todo, las tretas para disimular la vejez— los sitúa más en el ámbito de lo satírico, en la tradición contra las viejas, como lo prueba el rótulo de «Sátira» que precede al poema titulado «A una vieja que no lo quería parecer», «Pues no basta, Lice, al desengaño». Entre los poetas italianos marinistas, es posible mencionar el soneto de Giuseppe Artale dedicado a una «Elena invecchiata», «Adorata tiranna io che gli amanti» (4, p. 407); y el de Ciro di Pers, «Mentre vuoi riparar del tempo il danno», en el que una «Lidia invecchiata vuol parer giovine» (2, pp. 449-450).

18. «Lidia, de tu avarienta hermosura / pide el tiempo enemigo larga cuenta. / Ya ni el crespo cabello al oro afrenta / ni las mejillas a la nieve pura; tu mentida belleza mal segura, / en vano reparar el daño intenta / de la edad que en tus ojos representa, / con tragedia mortal, la noche oscura. / Ya, ya no me verás de noche al viento / bañar de infame llanto tus umbrales, / comparando a la suya tu dureza; / que el tiempo con efectos desiguales / me da venganza y roba tu belleza, / te da dolor, y cura mi tormento».

de sonetos estoicos, de presentar la degradación como un proceso ya realizado», en palabras de García Berrio (1978, p. 258).

El enigma que plantea la venganza en forma de consejo del poema de Quevedo resulta desvelado en los dos tercetos, y anticipado en el comentario editorial, que apunta hacia las fuentes: «la costumbre antigua de dedicar a Venus sus espejos las hermosas tiranizadas de la edad». Respecto a los poemas canónicos del tópico, la exhortación al disfrute de la juventud se convierte en consejo para que acepte que ya no es bella y cuelgue de modo simbólico el espejo que reflejaba su hermosura, en los dos tercetos.

En cuanto al nombre de la mujer, *Laura,* que sólo aparece en otro poema de la primera sección de Erato, el madrigal 6, puede ser evocación paródica de la célebre amada de Petrarca, pero también guarda semejanza fonética con el personaje de Lais de Corinto, protagonista del epigrama griego que pudo servir de punto de partida, y con *Lidia,* la mujer objeto de burla en la oda 1, 25 de Horacio, o *Lice,* la de la oda 4, 13.

Una vez más, la peculiaridad del poema, ya señalada por varios críticos[19], consiste en la combinación de fuentes y motivos diversos, por lo general tratados de modo aislado en otros autores. El comienzo del poema, con un adverbio temporal, *Ya,* que nos sitúa en el presente de la vejez de Laura, eludiendo el *mientras* usual y la esperanza de permanencia breve de su hermosura, describe la ventana y la puerta ahora solitarias de la casa, por oposición a los lamentos de antiguos amantes antaño. Tales elementos relacionan de modo inequívoco el arranque del soneto quevediano con la oda 1, 25 de Horacio, dirigida a modo de venganza contra una Lidia envejecida: «*Parcius iunctas quatiunt fenestras / iactibus crebis iuuenes proterui / nec tibi somnos adimunt amatque / ianua limen, / quae prius multum facilis mouebat / cardines. Audis minus et minus iam: Me tuo longas pereunte noctes, / Lydia, dormis?*» (vv. 1-8).

El tópico de la poesía clásica latina, la puerta como barrera y receptora de los lamentos del amante rechazado («*exclusus amator*») reaparece también en otras odas horacianas, como 3, 10; en Tibulo, *Elegías,* 1, 2, vv. 1-34; Ovidio, *Amores,* 1, 6; Catulo, en el poema 67 de *Poesía;* y, de manera especial, Propercio, por ejemplo en *Elegías,* 1, 8, v. 22, donde menciona las quejas ante el umbral de la amada, o 1, 16[20].

Quevedo, que ni siquiera describía de modo directo la belleza aún vigente de Flora en el soneto «La mocedad del año, la ambiciosa» —de manera análoga, aunque más acusada que en Horacio—, ahora sí ofrece detalles pormenorizados sobre el efecto del tiempo en Laura, con tro-

19. Las fuentes clásicas de este soneto ya fueron identificadas y analizadas por Crosby (1978, pp. 283-286), Walters (1985, pp. 86-87), así como Arellano y Schwartz (1998, pp. 743-744). Schwartz (1999, pp. 313-317) estudió, ya de modo más particular, su relación con la *Antología griega* y las *Anacreónticas.*

20. En ella condensa elementos asociados de modo habitual: la puerta de Cintia, personificada como la de Laura, se queja por la falta de descanso que provoca el desenfreno de su dueña, mientras el amante desdeñado la acusa de ser causa de sus penas.

pos que desmienten la presunta parquedad de la adjetivación quevediana: la dama, ya situada en su *tarde yerta,* una vez *mustia la primavera,* tiene *la luz* (los ojos) *muerta, despoblada la voz, la frente cana,* de ahí que ya no escuche *quejas insanas* de los amantes, expresiones metafóricas de gran vigor por la sorprendente solidaridad de términos cuyas cualidades semánticas son dispares, o por la hipálage. En concordancia con la oda horaciana y por oposición a poemas como el de Luis Martín de la Plaza ya mencionado, existe una interesante similitud entre Horacio y Quevedo, relacionada con el sujeto de la enunciación; debe notarse su falta de implicación respecto a la mujer envejecida, pues la voz poética es mero «narrador» testigo, moralista que aconseja de modo desapasionado a Laura para que se resigne a la vejez. Ambos poemas carecen por completo de indicios que permitan afirmar que, entre los amantes locos de amor y rechazados por la soberbia de la mujer en el pasado, se hubiesen encontrado quienes ahora constatan la pérdida de sus antiguos atributos. Se podría postular la existencia de una perspectiva satírica, que disecciona, por encima del bien y del mal, las miserias humanas sin tomar parte de ellas: otros son los que amaron a las mujeres, otros quienes ahora las rechazan por viejas.

En cuanto al contenido de los dos tercetos, nada tiene de sorprendente: Quevedo se suma a una dilatada tradición literaria que se remonta a los epigramas griegos. Sobre las fuentes innumerables que se pueden aducir, menciono sólo el epigrama de la *Antología palatina* que presenta a Lais de Corinto consagrando a Venus su espejo, como inicio de una serie de varios poemitas con el mismo tema. Tales precedentes griegos fueron imitados por Ausonio en el epigrama «*De Laide dicante Veneri Speculum suum*»[21]. El motivo conoció múltiples recreaciones en los siglos xvi y xvii, que optan por repetir con leves cambios el pensamiento de la dama ante el espejo, entre las cuales pueden servir como ejemplo el poema de Luigi Groto «Vorrei fra lo specchiarui, che lo specchio»: «Qual son non voglio, e non posso qual fui» (*Rime,* 2, fol. 41v, v. 23); o, ya en España, los versos de Hurtado de Mendoza: «Laïs, que ya fui hermosa, / este mi espejo consagro / a ti Venus, sacra diosa, / de hermosura milagro. / Ya yo no lo he menester / si no tornas a hacerme: / pues cual fui no puedo ser, / y cual soy no quiero verme» (vv. 1-8).

Lo llamativo de la imitación quevediana es su alejamiento respecto a las principales aproximaciones al tema, que concluyen con el rechazo de la mujer a contemplar su rostro ajado y su impotencia ante la imposible recuperación de la juventud y la belleza, jugando con mayor o menor fortuna con el contraste entre *soy* y *fui,* entre *querer* y *poder*. Quevedo evoca tal antítesis con *fuiste* y *eres* (v. 10), pero obra por intensificación cuando añade la antanaclasis *suspirada* ('deseada por sus pretendien-

21. «*Lais anus Veneri speculum dico / dignum habeat se / aeterna aeternum forma ministerium. / at mihi nullus in hoc usus, quia cernere talem, / qualis sum, nolo, qualis eram, nequeo*». Con otros matices, un epigrama atribuido a Secundo de Tarento muestra a una Lais envejecida e incapaz de reconocerse a sí misma, en *Antología palatina,* 2, 596.

tes') / *suspiras* ('te lamentas'); el políptoton *quieren / quieres, ver / verán;* y, sobre todo, la rotundidad metafórica del endecasílabo final, con una bimembración en quiasmo y oxímoros sustentados en términos claves para la interpretación del soneto: *vives / mueres, vejez / niñez*. Mientras otros autores concluían con la perspectiva única del estilo directo y la primera persona de la mujer envejecida y arrepentida, el soneto de Erato alterna, en camino de ida y vuelta, el efecto de los estragos del tiempo en ella y en las reacciones de sus antiguos amantes: *suspirada / suspiras, no quieren […] ver / ni tú quieres ver, los ojos / tus iras*. La lección es doble; el dolor por el rechazo propio se multiplica con el de los demás y su venganza.

El desenlace de este poema invita a apuntar, una vez más, la posible influencia de Horacio, quien, además del arranque de la oda 1, 25, habría aportado rasgos presentes en el subgénero amatorio de las imprecaciones dirigidas contra un mujer antes hermosa y ahora vieja, también utilizado en la oda 4, 13[22]. Como Quevedo, Horacio sólo describe los rasgos repulsivos del presente y no los hermosos del pasado[23]; subraya el desprecio que inspira en los hombres[24]; y menciona tanto los lamentos de la mujer como las reacciones que suscita ahora entre sus ya imposible amantes[25]. En ambos casos, las odas horacianas y los sonetos de Quevedo, los antiguos amantes nada parecen tener que ver con la voz poética, cuya venganza no presupone su condición de antiguo pretendiente de la hermosa esquiva, si se exceptúa el comentario inicial de la oda 4, 13 sobre la presunta atención que los dioses han prestado a su súplica para que Lice se hiciese vieja.

Aunque con resultado diverso, Cristóbal de Mesa ofreció una síntesis próxima del epigrama griego y la oda 4, 13 de Horacio, en «Silvia, oyó el cielo, oyó mi ruego el cielo», cuyo último terceto conmina a la dama: «Dedica a Venus el odioso espejo, / que cual agora estás no querrás verte, / y no te puedes ver cual antes fuiste». La oda horaciana también fue imitada por Lope de Vega, en «Ya los cielos oyeron».

Venganza de la edad. «Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura»

El tercer soneto, «Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura» (47)[26], presenta una disposición editorial perfectamente simétrica respecto al

22. Un tema próximo en la obra de Horacio es la invectiva contra la vieja libidinosa, presente en la oda 3, 15 y en los épodos 8 y 12. Al tratarse de géneros diversos, el planteamiento es ligeramente divergente: más obsceno en el caso de los épodos, que además convierten al propio amante en sujeto de la enunciación.

23. «*Inportunus enim transvolat aridas / quercus et refugit te, quia luridi / dentes, te quia rugae / turpant et capitis nives*» (4, 13, vv. 10-12).

24. «*in vicem moechos anus arrogantis / flebis in solo levis angiportu*» (1, 25, vv. 9-10).

25. «*possent ut iuvenes visere fervidi / multo non sine risu / dilapsam in cineres facem*» (4, 13, vv. 25-27).

26. Estudiaron las fuentes italianas de este poema Smith (1987, pp. 65-73), y también Arellano y Schwartz (1998, p. 754).

primero: si «La mocedad del año, la ambiciosa» (4) se sitúa en cuarta posición desde el principio, éste ocupa el cuarto lugar empezando por el final de la serie de cincuenta sonetos de la primera sección de Erato. Resulta tentador, por otra parte, apreciar la relación fonética que existe entre los nombres de las damas respectivas: *Flora* en el primero, *Floralba* en el último. Tales datos permitirían leer ambos poemas en estrecho diálogo, como haz y envés, o mejor como continuidad lógica, de un mismo hecho: la destrucción de la hermosura, la fugacidad de la vida humana. Primero se equipara la belleza de las flores primaverales con la dama, advirtiendo su caducidad; la estampa final muestra a la mujer ya envejecida, sin amantes, y casi muerta, como cierre definitivo e inapelable del ciclo de la enseñanza moral.

Las coincidencias con el segundo, «Ya, Laura, que descansa tu ventana», son muchas, pues volvemos a encontrarnos ante un texto que tampoco canta a la hermosura femenina ni conmina al aprovechamiento de la juventud, sino que recrimina a una mujer ya vieja su soberbia pasada. El epígrafe, «Venganza de la edad en hermosura presumida», acentúa las relaciones, pero deben señalarse modificaciones de alcance, que justifican la ya comentada existencia de una gradación entre los tres sonetos. En este caso ya ni siquiera existe una exhortación para que la dama se comporte de un modo determinado o haga algo (por ejemplo, consagrar su espejo a Venus), sino una mera venganza, no infligida por la voz poética bajo apariencia de consejo, sino por la figura abstracta de la *edad*, de modo que se acentúa más la distancia de quien describe respecto a Floralba envejecida. La idea de un tiempo usurero con la hermosura se refleja con frecuencia en la tradición italiana, por ejemplo en Tasso, «O chiara luce di celeste raggio»[27]. El tiempo también contribuye a la venganza del amante en el soneto de Marino «Tempo, d'Amor tiranno, e di Natura»[28]; como lo hace en el romance 2 de Quevedo, «Tiempo que todo lo muda».

Aunque este soneto sí transita desde el pasado hasta el presente, la descripción de la mujer no hace ninguna concesión al tópico sobrepujamiento petrarquista; existen en los cuartetos tanto un énfasis deliberado en sus rasgos morales reprobables –*presunción de honestidad ajena, soberbia, locura*– cuanto una omisión casi total de cualidades físicas del rostro femenino, con la única excepción del escueto *oro en tu melena* (v. 7), cuya evocación de la pasada hermosura resulta sepultada de inmediato por la *plata* y las promesas de eternidad falsas transmitidas en el pasado por su espejo.

Términos como *despreció* y *soberbia* (v. 4), relacionados con *vanidad* (v. 11), suponen la mención explícita de la causa del ansia de venganza:

27. «Luce gentil, che non riceui oltraggio, / Dal tempo auaro, ò dal girar de lustri» (*Rime,* 3, 1608, p. 116, vv. 5-6).

28. Titulado «Tra cento belle, oue si spatia, ò siede», señala, a propósito del tiempo: «Vienne, e tu sol di lei, che sì m'offende, / In mia vendetta i chiari lumi oscura» (*Rime amorose,* 15, vv. 12-14, p. 8).

la actitud altiva de la dama. Tasso relacionó su soberbia con el deseo de revancha del amante en su proyectada vejez, en el soneto «Vedrò da gli anni, in mia vendetta, ancora»[29]. Y también lo hizo Marino, por ejemplo en «Crudel Donna, e superba»[30].

Aunque la referencia al motivo del espejo como explicación de la soberbia femenina se localiza por ejemplo en el soneto de Petrarca «Il mio adversario in cui veder solete» (*Canzoniere,* 45), lo cierto es que ya Ovidio advertía que este objeto causaba el desdén de las hermosas, cuando contemplaban su propia belleza[31].

Quevedo reserva la mención explícita del espejo –instrumento clave en los poemas del *carpe diem,* como lo es la rosa, para la constatación de la caducidad humana–, no como reflejo de las huellas del tiempo, sino como evocación de la antigua soberbia de la hermosa. Se recuerda en los cuartetos como causante del error vanidoso del pasado, y en los tercetos inferimos sólo que lo usa la dama vieja –*Ves,* señala la voz poética– por su reacción ante el mismo, apenas esbozada: está *quejosa,* burlada por la edad y el propio espejo, al no conseguir encontrar lo que fue entre los despojos del presente. Es posible apreciar ecos de otros autores, pero tampoco en este caso se puede hablar de imitación única ni tampoco directa. El lector recordaría casi de modo automático la reflexión de la dama envejecida ante el espejo en el soneto de Bembo «O superba e crudele, o di bellezza»[32]. O la oda 4, 10, de Horacio, en la que se enfrentaba a Ligurino ante el espejo, aunque como amenaza futura[33]. Pero Quevedo no deja lugar tampoco en este caso al estilo directo, a las palabras o los pensamientos ante el espejo: al tiempo que narra la desolación de la mujer, impone al lector las conclusiones sentenciosas de quien la contempla. Y lo hace de modo próximo a Rioja, quien cierra el soneto «No esperes, no, perpetua en tu alba frente», en el que la vejez es aún amenaza futura, advirtiendo «que, cuando de la edad sientas los daños, / has de invidiar el lustre que tenías, / y has de llorar en vano tu dureza» (vv. 12-14)[34]. Bartolomé Leonardo de Argensola prefiere

29. «E sù le rose, ond'ella il uiso infiora / Spargere il verno poi neui, e pruine: / Così il fasto, e l'orgoglio haurà pur fine, / Di costei ch'odia più, chi più l'honora» (*Rime,* 1608, I, vv. 5-8, p. 29).

30. Se titula «Amor, non dissi il uer, quando talhora» (*Rime amorose,* 11, p. 6, vv. 9 y 12-14).

31. *Amores,* 2, 17, vv. 7-10: «*dat facies animos: facie uiolenta Corinna est […] scilicet a speculi sumuntur imagine fastus, / nec nisi compostam se prius illa uidet*».

32. «E nello specchio mirerete un'altra: / Direte sospirando, eh lassa, quale / Oggi meco penser? perchè l'adorna / Mia giovenezza ancor non l'ebbe tale? / A questa mente o'l sen fresco non torna? / Or non son bella: allora non fui scaltra» (*Rime,* 72, p. 68, vv. 9-14).

33. «*dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum: / "Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit, / uel cur his animis incolumes non redeunt genae?"*» (vv. 6-8).

34. Aunque con planteamiento diferente, la degradación física del amado fue mencionada ya por Arquíloco: «Ya no tienes por igual floreciente la suave piel; / que ya se agrieta en surcos, / y la destruye la vejez funesta» (4, vv. 1-3). En un contexto distinto, Ovidio, en *Tristezas,* 3, 7, anuncia que el bello rostro será ajado por el devenir de los años,

relatar la frustración de Lice en estilo directo: «Viéndose en un fiel cristal / ya antigua Lice, y que el arte / no hallaba en su rostro parte / sin estrago natural, / dijo: "Hermosura mortal, / pues que su origen lo fue, / aunque el mismo Amor le dé / sus flechas para rendir, / viva obligada a morir, / pero a envejecer, ¿por qué?» (51)[35].

El soneto concluye con un pequeño enigma conceptista que González de Salas consideró necesitado de anotación. Como las doncellas «fiambres» condenadas en *Sueño del infierno* (p. 354), Floralba muere virgen no por virtuosa, sino porque, cuando era joven, se mostraba presumida y soberbia y, ahora, ya envejecida, carece de pretendientes e inspira desprecio. Este motivo de la virginidad fue recreado ya por Asclepíades de Samos: «¿Quieres guardar tu virginidad? […] No es en los infiernos donde encontrarás un amante, muchacha»[36].

Vistos en conjunto, los tres sonetos completan un recorrido temporal estructurado en tres momentos aludidos o mencionados en los poemas del *carpe diem:* el presente de la belleza, nunca descrito en Quevedo como plenitud idealizada ni representado por los rasgos de la mujer joven, con la perspectiva amenazante del futuro; el presente de la vejez, sin posibilidad de marcha atrás; y el pasado de la hermosura soberbia, despectiva, transformado en actual desprecio de los amantes.

Exhortación deliciosa. «¿Aguardas por ventura»

El idilio 1, «¿Aguardas por ventura», contenido también en la primera sección de Erato, es la muestra más destacada de la capacidad quevediana para sintetizar modelos y fundir las distintas vertientes de un mismo tópico: en cuanto a la dama, combina la visión de su hermosura actual con los primeros indicios del paso del tiempo y la futura desolación imaginada; la exhortación al disfrute, por medio del imperativo *goza,* en triple reiteración anafórica, de tono epicureísta; la advertencia del reflejo en el espejo como motivo de arrepentimiento en el futuro; el amante, introducido por primera y única vez en sus poemas del *carpe diem,* para ponderar la fidelidad de *Fabio*[37] incluso cuando Casilina sea vieja, pero también para invitarla a compartir con él los placeres del

y la mujer llamará mentiroso al espejo cuando le recuerden que fue hermosa, como se leía en la cita inicial.

35. El envés de la mujer vieja aquí descrita, despreciada, se encuentra en *Antología palatina,* 2, 495, donde Filodemo de Gádara describe a Carito, que, con «sesenta primaveras», «aún conserva su larga y negra melena / […] y su piel sin arrugas aún destila ambrosía, aún todo tipo / de seducciones, aún mil encantos» (vv. 2-6), e invita a los amantes a gozarla sin pensar en sus años.

36. Citado por González de Escandón (1938, p. 20), quien señala que el autor del epigrama griego «no deja de contribuir con una aportación nueva al ensanchamiento» del *carpe diem*.

37. Aunque este nombre suele estar asociado a textos de carácter moral, como la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada, Quevedo lo utilizó con tono levemente admonitorio en los sonetos 40 y 44 de la primera sección de la musa Erato; un Fabio, pastor enamorado, protagoniza la canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides».

amor, las flores y el vino. Es en cierto sentido el más ortodoxo, pues contiene los motivos clásicos de la flor (vv. 17, 24, 47, 61), el espejo (v. 21), la fluctuación de etapas vitales y tiempos verbales, a veces en relación con las estaciones del año, en concreto *tu flor hermosa* ('tu primavera, tu juventud', v. 17), *tu verano* (v. 17) o el *invierno cano* por oposición a *edad tan verde* (vv. 18, 48) y siempre con la amenaza del *tiempo codicioso* (v. 4); la exhortación en imperativo dirigida a la dama para que aproveche su juventud y su belleza (vv. 20, 25, 56); la visión del futuro envejecimiento de la mujer, con evocación de sus supuestas reflexiones ante el espejo (vv. 34-36); y adverbios temporales primordiales en el desarrollo del tópico, como *antes que* (vv. 21, 62), *ya* (vv. 14, 17, 36) o *cuando* (v. 49). Pero también parece el más ambicioso por su capacidad para combinar fuentes que acostumbran a presentarse por separado, para conseguir un poema diferenciado dentro de la tradición, por ejemplo cuando incorpora el motivo de las primeras huellas del envejecimiento en el rostro femenino, matizando la belleza presente, y, una vez más, cuando elude deliberadamente la descripción detenida de sus atributos y, en consecuencia, la tópica imaginería del retrato petrarquista, sólo evocada en el verso «oro a tus trenzas, perlas a tus labios» (v. 6).

Su epígrafe es, en su conceptuosa concisión, síntesis acabada de los motivos que se hallan en el idilio: «Advierte la brevedad de la hermosura con exhortación deliciosa». *Advierte* conlleva el valor moral del consejo que acostumbra a estar presente en el tópico; *la brevedad de la hermosura* remite a su usual combinación con el de la brevedad de la rosa, símbolo de la fugacidad de la existencia humana; *exhortación* es indicio del habitual llamamiento a aprovechar el momento, la belleza pasajera; *deliciosa,* con la acepción de 'exhortación al deleite' más que 'placentera', parece tener un doble referente: por contraste con la venganza que constituye el objetivo de otros poemas, en éste se produce una amonestación delicada (y no una invectiva injuriosa) a Casilina; en segundo lugar, puede aludir a la invitación al deleite con que concluye el idilio, para que los amantes disfruten de su amor con *flores* en el cuello y bebiendo «la ambrosía mortal que la vid cría» (v. 64). Tras el epígrafe se incluye una indicación expresa de la fuente principal del poema: «Es elegante imitación de Anacreonte»; tal comentario no sólo remite a las *Anacreónticas,* que Quevedo tradujo y comentó en su *Anacreón castellano,* sino que da información sobre el tono, el léxico y el estilo, elevados, del idilio.

El poema construye sus dos primeras estrofas, dedicadas al presente de la hermosa, *discreta y generosa Casilina* (v. 2), por medio de tres interrogaciones retóricas: las dos primeras, con anáfora de *Aguardas* (vv. 1, 7), sitúan a la dama desde el primer momento ante la amenaza de que la edad y el tiempo roben o agravien su belleza; la tercera pregunta la conmina a no suponerla eterna, pues su cabello ya acusa las primeras señales de los años. Tal idea se desarrolla, también en presente, en la

siguiente estrofa, donde el rostro femenino padece ya *pisadas, señales, injurias* (vv. 14, 18), anticipo de la vejez que le aguarda como a otros elementos de la naturaleza, el *robre* (v. 19) y la *montaña* (v. 20).

La exhortación al disfrute de la hermosura se introduce iniciada la cuarta estrofa, con expresiones habituales en el *carpe diem,* como *goza […] antes que* (vv. 20-21), y el motivo del espejo que provocará el llanto de la dama por la belleza perdida. La advertencia se hace más imperativa por la reiteración anafórica del verbo en la estrofa siguiente, que recoge la inicial referencia al tiempo, antes caminando y ahora *atropellando:* «ni vuelve atrás ni aguarda ni tropieza» (v. 30). Estamos en la parte central del poema, en el pasaje más acusadamente moral, y se produce la transición al futuro, con dos partes: la primera, la *triste hora* (v. 31) en que la hermosa *mustia* se contemplará en el espejo, arrepintiéndose de no haber aprovechado el tiempo e incapaz de recuperar su antiguo rostro; la otra, menos convencional aunque presente en poemas del tópico, en la que la mujer, lejos de resignarse, se rebela contra su nueva imagen envejecida, como lo hacen las damas de los sonetos de Lupercio Leonardo de Argensola, «Mirando Cloris una fuente clara», y Francisco de Rioja: «Sin razón contra el cielo, Aglaya mía, / mueves airada el labio, porque ha dado / veloz fin a tu lustre y al dorado / pelo qu'en tu alba frente relucía» (vv. 1-4).

Aunque con la misma perspectiva futura, las dos estrofas que siguen cambian el modo y se construyen en subjuntivo, en consonancia con las hipótesis que se van a formular: la primera, que retoma la *interrogatio* retórica del principio para persuadir a la mujer, pretende que se prepare adecuadamente para la llegada ineludible del desengaño de la vejez; la segunda sitúa a la mujer a las puertas de la muerte, en el final de su vida, para ponderar la constancia del fiel Fabio si por fin le reclamase. La dilogía y el políptoton subrayan, y anticipan, el momento *gozoso:* tal vez por el encuentro carnal previsto (recuérdese el valor de *gozar* en la época) y la alegría del amante que consigue a la amada, aunque no como hubiera querido.

La penúltima estrofa condensa el rico contenido del poema: nuevo recordatorio de la hermosura efímera («La beldad huye muda», v. 55), nueva exhortación para que Casilina goce de su «florida edad lozana» (v. 56), ambas en presente; y nueva advertencia, ya en futuro, de que la fidelidad antedicha del amante no bastará para paliar los estragos del tiempo. En ella Quevedo evoca versos de un epigrama de Ausonio: «*Oblatas sperno illecebras, detrecto negatas; / nec satiare animum nec cruciare volo. / Nec bis cincta Diana placet nec nuda Cythere: / illa voluptatis nil habet, haec nimium*» (13, «Epigrammata», 40), que se corresponde con el pasaje quevediano «que ni Venus desnuda, / ni ceñida dos veces tu Dïana, / valdrán para agradarme y agradarte, / sin que una martirice y otra harte» (vv. 57-60).

La estrofa final constituye la consecuencia lógica de lo expuesto. La única posibilidad consiste en una nueva exhortación epicúrea, que esta

vez reúne a los amantes en un «nosotros» —*coronemos, mezclemos, nos acuerde* (vv. 61, 63, 66)—, para disfrutar del amor entre vino y flores, en el más puro estilo del simposio, ámbito prototípico para la exhortación del *carpe diem* en la lírica antigua griega, en las *Anacreónticas* y en las odas del propio Horacio[38].

Sin propósito de exhaustividad, me detendré ahora en algunas de las fuentes que pudieron inspirar a Quevedo este poema. La figura alegórica del Tiempo y sus acciones, tan habitual en la literatura moral de este autor y su época, se describe (vv. 4, 16, 26-30) mediante rasgos coincidentes con los de la tradición literaria: su paso fugaz, evocado por ejemplo en las expresiones de Virgilio «*fugit inreparabile tempus*» (*Geórgicas,* 3, v. 284) y Horacio «*fugit iuuentas*» (*Épodos,* 17, 21); su apetito y codicia, frecuente en las tragedias de Séneca o en los *Triunfos* de Petrarca, quien afirma «Tanto vince e ritoglie il Tempo avaro» (*Triunfo del Tiempo,* v. 142); su capacidad de destrucción, asociada a la muerte, en Estratón, quien equipara la condición de la flor y la belleza en «el tiempo, por envidia, acaba con la dos» (*Musa puerilis,* 72 (12, 232) v. 4), y en Petrarca, «E'l Tempo, a disfar tutto così presto, / e Morte, in sua ragion cotanto avara, / morti inseme seranno e quella e questo» (*Triunfo de la Eternidad,* vv. 124-126); o su rapiña, en expresiones como «*omnia fert aetas, animum quoque*», formulada por Virgilio, en *Bucólicas,* 9, 51, e «*Inmortalia ne speres, monet annus et almum / quae rapit hora diem*» de Horacio (*Odas* 4, 7, vv. 7-8).

Asimismo, el sintagma *tiempo leve*, que alude a su rapidez, parece evocar la expresión virgiliana «*fugit […] tempus*» (*Geórgicas,* 3, v. 84), recreada por Boyardo en «Il Tempo, Amor, Fortuna e Zelosia»: «Fra questo il Tempo fuge, e de mia etade / seco fugendo se ne porta il fiore, / disutilmente perso in vanitade» (*Amorum,* 3, 52 [172], vv. 9-11); por su parte, «Ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza», tan cercana a expresiones similares de Quevedo en su obra moral, recuerda el verso de Petrarca «né mai si posa, né s'arresta o torna» (*Triunfo del Tiempo,* v. 119). Del éxito de esta caracterización del tiempo en la tradición literaria es testimonio la amplia descripción aportada por Ripa, en su *Iconología* (2, pp. 360-361). El propio Quevedo concedió a esta figura un papel relevante en un romance amoroso de Erato, «Tiempo que todo lo mudas» (2), donde el amante solicita el auxilio de tal vengador «de agravios» contra los desdenes de su amada, «pues castigas hermosuras / por satisfacer desdenes; / tú, lastimoso alquimista, / pues del ébano que tuerces, / haciendo plata las hebras, / a sus dueños empobreces» (vv. 11-16); «Descuídate de las rosas / que en su parto se envejecen; / y la fuerza de tus horas / en obra mayor se muestre» (vv. 77-80), concluye en tono desafiante.

38. Vicente Cristóbal (1994, p. 184) ya apreció la triple asociación de vino, perfume y guirnaldas como signos del simposio, en numerosas odas horacianas, entre las cuales destaca I 19, 14-15; II 3, 13-16; II 7, 6-8 y 21-26; II 11, 14-20; III 14, 17-20; y III 29, 1-3.

De las recreaciones del *carpe diem* en España existen ecos evidentes como «que antes volaba libre por el cuello» (v. 12), referido al cabello de Casilina y posible evocación del soneto de Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y d'azucena»: «y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena: / coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre» (23, vv. 5-11). Y una expresión como *invierno cano,* metáfora de la vejez, localizada en la canción de Luis Carrillo y Sotomayor «Huyen las nieves, viste yerba el prado»: «Vuelve el invierno cano» (2, v. 33); y en una silva del propio Quevedo, «¡Qué alegre que recibes»: «y haces bravatas al hibierno cano» (v. 8).

En cuanto a la exhortación imperativa al disfrute de la belleza *Goza tu hermosura,* uno de los constituyentes habituales del *carpe diem,* fue formulada por Horacio: «*Dum loquimur, fugerit inuida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*» (oda 1, 11, vv. 7-8). La invitación se encuentra también en Ausonio, en «*De rosis nascentibus*», bajo la fórmula «*collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum*» (vv. 49-50)[39].

En los versos «si con la voz turbada me llamares, iré gozoso a verte», se encuentra formulada una de las variantes de la tradición ya comentada a propósito del deseo de venganza de la amada desdeñosa envejecida. Tasso también se mostraba condescendiente y prometía «che quando ella farà vecchia non rimarrà d'amarla», en el soneto «Quando hauran queste luci, e queste chiome»[40]. Y Groto, otro autor muy imitado por Quevedo, expone con distintos matices su fidelidad a la amada en los poemas titulados «Per lo specchio della sua D.» (*Rime* II, p. 42); «Alla sua D. che ha de venir vecchia» (*Rime* II, p. 42); y «Alterezza della sua Donna» (*Rime* II, p. 65).

Pese a la aclaración contenida en el comentario editorial, no parece existir imitación directa de alguno de los poemas atribuidos a Anacreón —al menos no a la manera de la que practicó con autores de la tradición italiana como Tasso, Marino o Groto, o con poemas de autores latinos por ejemplo en su poesía moral—, sino mera evocación de algunos motivos habituales en tales poemas griegos: el vino, las coronas de flores, la invitación al goce del amor o el tono epicúreo de las exhortaciones. De hecho, Quevedo se refirió al «uso que tenían los antiguos de beber echando flores en el vino, ya por sanidad, mejor por deleite y regalo, ya apostando a beber las coronas», en su *Anacreón castellano* (p. 274). La costumbre de coronar la cabeza con hiedra, rosas y pámpanos o ramas de mirto durante las libaciones se refiere, asimismo, en el libro 10 de Ateneo[41].

39. También en Catulo, 5, 1-6; Tibulo, *Elegías,* 1, 8, vv. 47-48; y Propercio, *Elegías,* 2, 15, vv. 23-24, como ya se ha señalado, por mencionar sólo a los clásicos latinos.

40. En él también imagina: «E rinouando gli amorosi accenti, / Alzerò questa voce al tuo bel nome» (*Rime,* 1, 1592, p. 119, vv. 7-8).

41. Sobre este asunto y sus fuentes, véase González de Escandón (1938, pp. 12-13).

Sólo la estrofa final parece auténtica imitación de las odas anacreónticas, como se aprecia en expresiones del tipo «y cubre de rosas mi cabeza, e invita a mi lado a alguna moza. Antes, Amor, de retirarme allá, al baile de los muertos, quiero disipar mis pesadumbres» (32, p. 32); «La rosa de los Amores unamos a Dionisio» (44, p. 43); o «De guirnaldas de rosas las sienes coronadas, riendo suavemente, nos vamos embriagando» (43, p. 42). No obstante, este tipo de exhortaciones figura también en Estratón, quien incluye una invitación a Damócrates para beber y ceñir con flores sus cabezas «antes que otros / nos lo lleven a la tumba como ofrenda» (*Musa puerilis,* 94 (11, 19), vv. 3-4); o en Píndaro, quien pide en *Olímpicas:* «Erige en su honor [Pirra y Deucalión] el sonoro sendero de tus versos y elogia el vino añejo, pero las flores de himnos nuevos» (9, vv. 47-49).

En cuanto a la mención, en el último verso, de Venus y Baco, la diosa del amor y el dios del vino, son nombrados conjuntamente también en *Anacreónticas:* «el apacible Baco» y «la rosada Venus» (oda 27); por su parte, Propercio invoca a Baco pidiendo el auxilio de su vino contra las penas de amor provocadas por «*insanae Veneris*» (en *Elegías* 3, 17, v. 3); y la asociación entre la caducidad de la vida, el *carpe diem* y el vino también se localiza en Horacio, por ejemplo en la oda 1, 11[42].

La referencia al *negro día,* en obvia alusión a la muerte, pone en juego un complejo entramado de posibles influencias y préstamos literarios: «*niger ille dies*» de Propercio (*Elegías,* 2, 24, v. 34); la «*nigram […] horam*» (*Elegías,* 3, 5, 5) y la «*Mors […] nigra*» (*Elegías,* 1, 3, 4) de Tibulo, tal vez trasunto de «la última hora, negra y fría» (v. 3), del soneto moral quevediano «Ya formidable y espantoso suena»; y el *Anacreón castellano,* donde Quevedo traduce el último verso de la oda 26 como «cercado de muerte negra» (p. 300, v. 30), y en la oda 39 habla de «la muerte negra, por puerto» (p. 318, v. 44).

Segura enseñanza sobre la hermosura. «A ser sol al mismo sol»

Aunque no se puede clasificar de modo estricto entre los poemas del *carpe diem* —pues no existen la exhortación al disfrute ni la transición temporal, ni la venganza o la fidelidad de un amante—, la primera sección de Erato contiene aun un romance, «A ser sol al mismo sol» (9), que, a modo de diminuto auto sacramental, reflexiona sobre la prioridad de la belleza espiritual respecto a la corporal. Aproximadamente la mitad del poema (los 48 versos iniciales), se dedica a la descripción petrarquista de la hermosura de Florinda y Clarinda, en una exhibición metafórica quevediana sin parangón en el resto de la musa, mientras que la segunda parte, construida en estilo directo, reproduce el parlamento-exhortación moral que la primera dirige a la segunda, para evitar que su belleza física arruine la de su alma. En los versos que

42. «*uina liques et spatio breui / spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*» (oda 1, 11, vv. 6-8).

siguen es posible reconocer algunos de los motivos explicados hasta hora: «Florinda, desengañada / de burladoras caricias, / quiso advertir de escarmientos / ansí a su belleza altiva: / "La más pulida hermosura / las horas la desaliñan, / y es presunción de los años / el ultraje de las lindas. / Vaya dan a las beldades / las edades fugitivas, / desde el postrero cabello, / que donde admiró predica. / […] Si ayer por ti suspiraron, / hoy por ti propria suspiras, / y en lo que serás mañana / te has de enterrar a ti misma» (9, vv. 49-60 y 69-72). El epígrafe del romance enfatiza el propósito de instrucción moral: «Auctoriza y esfuerza, con la descripción misma de dos hermosuras, la segura enseñanza de que la mayor y más durable es la de la alma».

Inútil arrepentimiento. «En una vida de tan larga pena»

A medio camino entre la recreación más «amable» del tópico y la que se resuelve en invectiva contra la dama envejecida, representada por los dos sonetos de la primera sección ya comentados, se encuentra otra de las posibles vertientes de la tradición clásica del *carpe diem,* en la que la exhortación al goce de la juventud y la belleza también conlleva un ánimo de venganza por parte del amante desdeñado, pero éste esgrime como argumento su amenaza explícita de los estragos que el tiempo causará a la hermosura de la dama con una perspectiva de futuro. Esta posibilidad, desarrollada ante la hermosura presente de la dama, se hace manifiesta en numerosos epigramas de la *Antología palatina*[43], en la elegía amorosa de Propercio, quien se despide de su antigua amante deseándole canas, arrugas y desprecio, en castigo por su actual soberbia[44], y en Ovidio[45], así como en la tradición italiana[46]. Un ejemplo de deseo de venganza futura se encuentra en T. Tasso, en el soneto «Vedro' da gli anni, in mia vendetta, ancora» (*Rimas,* 1, 1592, pp. 117-118), cuyo argumento se sintetiza así: 'espera que el tiempo tome venganza contra su amada, de manera que en su vejez se arrepienta de haberlo despreciado y desee ser celebrada por él'[47]. Se trata de una perspectiva muy

43. Así se aprecia en Calímaco, *Antología palatina,* 1, 337 (V 23) —«¡Algún día / te recordarán esto tus cabellos canosos!» (vv. 5-6)— o en Marco Argentario, *Antología palatina,* 2, 237 —«al rayar el alba la verás / marchita, símbolo de tu juventud» (vv. 3-4)—, con la variante del amante masculino por ejemplo en el epigrama anónimo 1, 723 (12, 39).

44. «*At te celatis aetas grauis urgeat annis, / et ueniat formae ruga sinistra tuae! / Vellere tum cupias albos a stirpe capillos, / iam speculo rugas increpitante tibi, / exclusa inque uicem fastus patiare superbos, / et quae fecisti facta queraris anus! / Has tibi fatalis cecinit mea pagina diras: /euentum formae disce timera tuae!*» (*Elegías* 3, 25, vv. 11-18).

45. Recuérdense los versos de Ovidio, en *Ars amatoria,* 3, vv. 69-82.

46. Entre los poetas marinistas, Giuseppe Salomoni augura la destrucción total de la amada, a excepción de su corazón, hecho de diamante, en el poema «Verrà la morte e con la man possente» (2, p. 468); Pietro Michieli «ricorda alla sua donna che invecchierà» (3, p. 480) en un soneto.

47. «Mostra di sperare, ch'el tempo debba far le sue vendette contra la sua Donna: in guisa ch'ella ne la vecchiezza debba pentirsi d'hauerlo sprezzato, e desiderar d'esser celebrata da lui».

habitual en su poesía, pero aún lo es más la que acaba subrayando la fidelidad del amante incluso cuando la mujer pierda los atributos de su belleza, en algún caso con la variante de la inmortalidad que la poesía ofrece a las hermosas, también constatable por ejemplo en Francisco de Medrano, «Cuando envidioso el tiempo haya robado», y Cristóbal de Mesa, quien, en «Cuando la edad, de bienes robadora», promete «Renacerás cual Fénix en mis versos» (v. 14), y en «Cuando ya tus cabellos y tus ojos», «verás tu beldad viva en mis rimas» (v. 14)[48]. También Groto, otro de los autores italianos más imitados por Quevedo, priorizó esta vía de desarrollo del tópico, aunque, a diferencia de Tasso, acentuó el tono de revancha y amenaza de los estragos irreversibles de la vejez, y sólo de modo excepcional se comprometió a seguir amándola cuando fuese vieja[49]. En España, adoptan la perspectiva más benévola Lope de Vega, «Podrá ser que mirando en los cabellos»; Fernando de Herrera, «Las hebras de oro puro que la frente», «Y no por eso amor mudará el puesto» (v. 9); o Francisco de Medrano, en «Veré al tiempo tomar de ti, señora» (11). En estos casos, el afán de venganza proviene del amante, directamente afectado por la soberbia y el desdén de la dama.

La naturaleza de «Canta sola a Lisi», remedo de cancioneros petrarquistas dirigidos a una dama y concebidos como trayectoria de una relación amorosa, tal vez pueda explicar tanto la rareza de las recreaciones del *carpe diem* como sus peculiaridades. Sólo se puede considerar que forma parte del tópico, y de forma parcial, el soneto «En una vida de tan larga pena», donde, además de perseverar el amante «en las que-

48. En el caso de Tasso, véanse por ejemplo, además del mencionado, los siguientes poemas, cuyos epígrafes sintetizan el contenido de cada uno: «Dice à la sua Donna, che quando ella farà vecchia non rimarrà d'amarla», «Qvando hauran queste luci, e queste chiome» (*Rime,* 1592, I, p. 119); «Dice che quando egli farà vecchio, non restarà d'amare, e di celebrar la sua Donna» (*Rime,* 1592, I, p. 121); «Sotto la comparatione della rosa descriue la rara beltà della Donna sua, & dice que quantunque fosse nella sua giouentù bella, nell'età più matura non è men bella», «Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa» (*Rime,* 1608, I, p. 90); «Consola vna bella Donna, che cominviaua à diuenir canuta, a non si perder d'animo, & le và mostrando le maniere, che dee tenere», «Perche di verde etade il Verno imbianchi» (*Rime,* 1608, I, p. 129); o «Introduce il tempo diuoratore d'ogni cosa creata, ad ammonire le belle, ma vane Donne, mostrando loro, come diuoti ogni lor bella parte, & ogni loro amorosa voglia», «Il Tempo», «Donne voi, che superbe» (*Rime,* 1608, II, pp. 166-169).

49. En «Il tutto passa», «Quando de la tua etade il giorno breue» (*Rime,* 1602, I, p. 16), imagina el arrepentimiento futuro de la mujer y le conmina a prevenirlo. En «Per lo Specchio della dua D.», «Vorrei fra lo specchiarui, che lo specchio» (II, p. 42), la reflexión inicial se atribuye al espejo, pero el amante concluye afirmando que cuando envejezca y consagre a Venus su espejo, seguirá siendo hermosa en su pecho y en sus versos. En «Auiso a Donna crudele», «Quando voto di fiamma, e pien di gelo» (II, p. 42), esgrime como amenaza el arrepentimiento futuro de ambos. En «Alla sua D. che ha de venir vecchia», «Di cotesta beltà fastosa, e dura» (II, p. 42), advierte sobre los efectos del tiempo. Y en «Alterezza della sua Donna», «Donna, se in troppo fasto hoggi ti leui» (II, p. 65), se subraya la permanencia de amor incluso cuando la mujer pierda su juventud y belleza. Rozando ya el ámbito de la invectiva burlesca, escribe un poema en cuyo título se lee que la dama «è vecchia, e brutta» (*Rime,* 2, p. 134).

jas de su dolor», «advierte a Lisi del inútil arrepentimiento que viene de la hermosura pasada». Como novedad respecto a los sonetos de la primera sección, marcados por la distancia favorecedora del propósito de venganza, el yo poético que reconviene a la mujer desdeñosa, aquí *Lísida,* sí se perfila como su amante; un amante que sigue lamentando el desdén de la mujer en los dos cuartetos, antes de proferir su amenaza sobre la vejez que devorará la actual hermosura femenina en los dos tercetos y que, como en los casos anteriores, se menciona sólo por alusión, como contrapunto del envejecimiento descrito con detalle. La admonición, primero en forma de interrogación retórica y en presente, coincide con el idilio 1 al apreciar los efectos del tiempo en la misma juventud de la mujer: «No ves […] que, mustio, cada instante / roba tu primavera en horas frías» (vv. 10-11); la sentencia final, que subraya tanto las arrugas y el tono descolorido de la tez cuanto la pérdida irreversible de la belleza por la acción injuriosa del tiempo, introduce el futuro y la mención de la flor, símbolo de hermosura y juventud, pero también el desprecio del amante, en contraste con la fidelidad augurada por otros autores de la tradición italiana y española, en poemas ya comentados: «y al ya rugado y cárdeno semblante, / que mancillan los pasos de los días, / no volverá a su flor ni amor ni amante?» (vv. 12-14). También Lope de Vega advierte a la dama esquiva «que no ha de amarte quien viniera a verte, / Laura, cuando a ti misma te desames» (vv. 13-14), en el soneto «Antes que el cierzo de la edad ligera». En la misma línea, aunque no estrictamente en el ámbito del *carpe diem,* Francisco de Rioja amenazaba con la inconstancia en el soneto «Aunque pisaras, Fili, la sedienta»: «Que no siempre tu ceño y tus enojos / podré sufrir, ni el mismo invierno helado, / ni de Bóreas la saña impetuosa» (vv. 12-14).

El tópico en el pensamiento de Quevedo

El recorrido realizado por Erato ha servido para ratificar que Quevedo fue uno de los autores que mostró mayor interés por el *carpe diem* y, de modo muy significativo, aquel que parece haber deseado recrearlo en sus múltiples facetas, en su prototípica variedad, tal vez con próposito de compendio de las distintas tradiciones que fueron enriqueciéndolo, anquilosándolo o deshaciéndolo, si se prefiere, hasta el siglo xvii.

No parece conveniente deslindar la manifiesta frecuencia con que abordó este tema en su poesía amorosa, ámbito donde nace el tópico pese a sus posteriores asociaciones con las materias moral y satírico-burlesca, del conjunto de su producción literaria. Quevedo no escribió un tratado amoroso equiparable a los escritos morales o políticos que sirvieron de adecuado complemento teórico para sus creaciones literarias –pues su pensamiento sobre la materia presenta sólo la forma de fugaces reflexiones sobre la mujer y el amor, como las contenidas en *Doctrina moral* o en *Marco Bruto,* por ejemplo–, ni mucho menos

esbozó sus ideas en torno al tópico del *carpe diem*. Pero la amplitud de su literatura permite comprobar cómo, en consonancia con su tiempo y las tradiciones literarias que conformaron su ser de escritor, insistió de manera acusada en motivos relacionados con la fugacidad de la vida y el paso del tiempo: en su poesía y su prosa morales, pero también en sus escritos satírico-burlescos, por ejemplo en sus invectivas contra las viejas que intentan disimular su edad y son objeto de burla, a la manera de ciertos épodos horacianos o poemas de los hermanos Argensola, o en ciertas figuras de sus relatos lucianescos insertas en la tradición de la sátira *contra mulieres*.

Su especial obsesión por la degradación de la hermosura femenina, en relación con la caducidad humana, también se aprecia en las marcas de lectura que dejó en ejemplares que pertenecieron a su biblioteca. El último del centenar de subrayados localizados en la edición del *Anticlaudiano* de Alain de Lille (Basilea, 1536), se detiene en un pasaje sobre una mujer que está alcanzando la ancianidad: llena de días, su cabeza salpicada con cabellos grises y la escarcha helada de la edad, pero cuyo rostro todavía no está surcado por los signos de la vejez[50]; en ella existen ya indicios, *pisadas y señales* (v. 14) por usar la expresión del idilio 1, del envejecimiento futuro. Desde una óptica no tan amable, o más bien abiertamente burlesca, Quevedo pudo haber prestado atención particular a una parte de la comedia *Plutus* de Aristófanes, impresa en un ejemplar de sus comedias que poseyó (Basilea, 1542), dedicada a la caracterización de la vieja lasciva que intenta disimular su edad, donde existen unos quince pasajes subrayados de extensión variable. Entre ellos, y a propósito del tema que nos ocupa, cabe destacar los versos a partir de los cuales se describe a la vieja, de acuerdo con las pautas de la tradición satírica[51]: encanecida, arrugada, consumida, con una única muela, maquillada, untada con pez para que no se hunda… De ella se dice que la vieja decrépita está tan seca que, si salta sobre ella una sola chispa, arde como rama seca de olivo[52]; a propósito de sus afeites, se advierte que, si se lava toda la capa de maquillaje que lleva, se le verán claramente los jirones de la piel[53]; en alusión a sus muchos años, se repite la frase hecha «En otros tiempos eran valientes los milesios»[54]; o se pondera la fuerza con que la vieja lasciva se pegaba a un mozo[55].

50. «*Quae senij metas attingit, plena dierum […] Quae iuuenile docet aeuum, contraque; locuntur*» (VI, p. 109, vv. 67-71). Para la noticia y transcripción de anotaciones marginales y subrayados en estos libros que pertenecieron a Quevedo, véase Alonso Veloso, 2010a, pp. 277-303; y 2010b.

51. «*Ab enim dolore liquefacta sum ô amicissime*» (p. 44, v. 1035).

52. «*Si enim ipsam una sola scintilla ceperit, / Tanquam antiquum ramum oleaginum comburet*» (p. 45, vv. 1054-1055).

53. «*Si autem eluitur haec fucatio, / Videbis aperte uultus incisiones*» (p. 45, vv. 1065-1066).

54. «*Diu quondam erant fortes Milesij*» (p. 45, v. 1076).

55. «*Vt constanter ô Iupiter rex, uetula / Tanquam ostreum adolescentulo inhaeret*» (p. 46, vv. 1096-1097).

Quevedo ante la tradición española e italiana

Las elecciones de Quevedo, y también sus descartes, parecen distinguirle respecto a algunos de los principales autores españoles o italianos del Renacimiento y el Barroco, que podrían haber optado más por la especialización en una o en ciertas vertientes del tópico, por lo general con unos antecedentes bastante claros, más que por una recreación de casi todas ellas y una fusión de fuentes de índole diversa. Un somero repaso a los poemas más destacados de su época muestra con claridad cómo Luis de Góngora —marcado por la genial recreación de Garcilaso de la Vega y su soneto «En tanto que de rosa y d'azucena», imitado por Francisco de la Torre en una parte de su oda «Mira, Filis furiosa» (vv. 26 y 31-35)— se volcó hacia lo que García Berrio denominó las «esencias básicas epicúreas» del tópico, como también lo hizo sor Juana Inés de la Cruz: ante la belleza presente de la dama, existe una exhortación hacia el futuro basada en la amenaza de vejez en el clásico «Mientras por competir con tu cabello» (25) o «Ilustre y hermosísima María» (35), como sucede en la letrilla desenfadada «Que se nos va la pascua, mozas». En el caso de Lope de Vega existe una mayor variedad de enfoques, con predominio del motivo de la rosa aplicado a la reflexión moral sobre la condición humana; pese a la común heterogeneidad, el resultado es muy diferente del de Quevedo: escribió poemas de exhortación y amenaza futura, como el soneto «Antes que el cierzo de la edad ligera»; otros sobre la constancia del amante en la vejez imaginada de la dama, en «Podrá ser que mirando en los cabellos»; algunos a modo de instrucción moral ante la mujer envejecida, mediatizada por los interlocutores Silvio o Leonardo pero no dirigida contra ella, en «Silvio, ¿para qué miras las rüinas» y «Flora, aunque viva, para el mundo muerta»; y diversos poemas de tono burlesco sobre los efectos del tiempo en la dama, o incluso exhortaciones apicaradas como «Muérome por llamar Juanilla a Juana», titulado «Desea afratelarse, y no le admiten», donde la advertencia señala: «Pues, Juana, agora que eres flor temprana / admite los requiebros primitivos; / porque no vienen bien diminutivos / después que una persona se avellana» (vv. 5-8). Los Argensola muestran una acusada tendencia a evidenciar el envejecimiento ya consumado y la reacción de la mujer ante los estragos del tiempo, en correspondencia con sus abundantes poemas concebidos para denostar a las viejas, insertos ya en el territorio de la sátira.

Entre los autores italianos más imitados por Quevedo, Tasso evidencia una significativa preferencia por poemas que preludian el futuro envejecimiento de la dama, aunque con un ánimo de consuelo alejado del tono de amenaza o venganza que prolifera en otros autores, como se aprecia en «Qvando hauran queste luci, e queste chiome» (*Rime,* 1592, 1, 119), donde pronuncia un compromiso de amor en la vejez y el rejuvenecimiento de la mujer que propiciarán sus versos; o en «Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa» (*Rime,* 1608, 1, p. 90), donde, como reza el epígrafe, 'Bajo la comparación de la rosa, describe la rara belleza de su

dama, y dice que, en la medida en que sea hermosa en su juventud, no lo será menos en la edad madura'[56]; hasta el punto de consolar a una mujer hermosa que comenzaba a encanecer en «Perche di verde etade il Verno imbianchi» (I, p. 129). De sus poemas consagrados al *carpe diem,* sólo expresa su deseo de que el tiempo le ayude a consumar su venganza en «Vedro' da gli anni, in mia vendetta, ancora» (*Rime,* 1592, 1, pp. 117-118). Destaca en su producción poética, por la relevancia de la figura del tiempo en Quevedo, el poema titulado «Donne voi, che superbe», donde 'introduce al tiempo, devorador de todo lo creado, para amonestar a la hermosa'[57]. En todos los casos, las formas verbales y los pronombres delatan la implicación amorosa de la voz poética respecto a la dama a quien se dirige la exhortación.

Groto, con una producción poética cuyo tono y estilo traspasan con frecuencia el ámbito amoroso para aproximarse al burlesco, escribió muchos poemas presagiando la desaparición de la belleza femenina, siempre bajo la perspectiva de una primera persona de amante que aspira a la venganza, lo cual no le impidió cantar la permanencia del amor, por ejemplo en «Donna, se in troppo fasto hoggi ti leui» (*Rime,* 2, p. 65). Aunque sus enfoques son variados —augura el arrepentimiento de ambos, advierte los estragos irreversibles del tiempo, promete mantener la hermosura de la dama en sus versos, introduce los elementos del espejo o la rosa…—, prefiere de modo claro la exhortación en presencia de la juventud, cuando aún es posible el cambio de actitud de la dama, y no la venganza cuando se ha consumado la pérdida de sus atributos. El único caso en que describe una mujer ya vieja, «Dicendo, che è vecchia, e brutta» (*Rime,* 2, p. 134), queda fuera de la esfera del *carpe diem* y posee un tono de invectiva burlesca.

Por el contrario, Marino, que no parece haberse interesado en demasía por el tópico, opta por un poema de venganza, a partir de la contemplación de su interlocutor, «Fatto d' Angel di luce, Angel d'Inferno», incapaz de reconocerse en el espejo[58]. En un tono marcado de advertencia moral, escribió también el poema «Bellezza caduca» (*Rime,* 2, pp. 84-88).

Quevedo ante Horacio

Como se ha comentado, los poemas quevedianos del *carpe diem* son ricos en reminiscencias clásicas. Entre las influencias posibles, descuellan la de Ausonio en la presencia de las flores y la naturaleza; la de las *Anacreónticas,* en exhortaciones de carácter epicúreo relacionadas con el vino y las rosas, también presentes en Horacio; la del epigrama griego en

56. «Sotto la comparatione della rosa descriue la rara beltà della Donna sua, & dice que quantunque fosse nella sua giouentù bella, nell'età più matura non è men bella».

57. «Introduce il tempo diuoratore d'ogni cosa creata, ad ammonire le belle, ma vane Donne, mostrando loro, come diuoti ogni lor bella parte, & ogni loro amorosa voglia» (*Rime,* 1608, 2, pp. 166-169).

58. En «Ha pur'il Tempo Ligurino alfine» (*Rime amorose,* 1602, I, p. 25, v. 11).

el motivo del espejo; o la de la elegía latina (Ovidio, Tibulo y Propercio) en la descripción de los efectos del tiempo o el ánimo de venganza del amante desdeñado. Pero entre las múltiples presencias de autores grecolatinos ha de destacarse la figura prominente de Horacio, ya no en expresiones o versos concretos, que se imitan con fidelidad en pocos casos, sino en ciertos rasgos generales que atañen más al conjunto de su producción poética relacionada con el tópico que a poemas particulares. De modo más concreto, pueden señalarse las siguientes coincidencias:

1. Aunque concentrados esencialmente en las odas y en composiciones de tema amoroso-moral, se han señalado en Horacio ecos del tópico en el conjunto de su producción literaria: «El *carpe diem* es a lo largo de su producción una constante, en la que se implica su filosofía moral y su cosmovisión. Del tópico tenemos ejemplos en los cuatro géneros cultivados por el poeta, pero es mayor su rendimiento en las *Odas*», señaló Cristóbal (1994, p. 176), quien adujo muestras también en sus épodos, sátiras y epístolas[59]. Como se ha señalado, aunque no pertenecen en rigor al tópico, las reflexiones y admoniciones sobre el paso del tiempo abundan en distintos subgéneros de la literatura quevediana. Con matices, podríamos suscribir como referidas a Quevedo las palabras de este crítico sobre Horacio y el tópico:

> el *carpe diem* es un pensamiento nuclear del discurso horaciano, especialmente de su discurso lírico; un contenido que ha cristalizado e impuesto una forma bastante regular […] y es, sin embargo, capaz de revestir variaciones ilimitadas, un motivo que, tomado de la tradición grecolatina, especialmente de los antiguos líricos, y revitalizado en su confluencia con el epicureísmo, halló consonancia en el propio sentir del poeta y fue potenciado por él en razón de dicha aquiescencia íntima (1994, p. 188).

2. En Horacio no parece existir una modalidad única de aproximación al tópico. Un repaso de sus odas permite encontrar los siguientes temas, que difícilmente son únicos en cada composición y que en buena medida se hallan presentes en Quevedo: en la 1, 9, se exhorta a un joven para que no desdeñe amores ni bailes mientras no llegue la torpeza de la vejez; en 1, 11, donde se delinea el ideal de vida ante la incertidumbre del mañana, se aconseja a una mujer que sea *sabia,* adjetivo tal vez equivalente al «discreta» quevediano[60]; en 1, 25, muy relacionada con el soneto «Ya, Laura, que descansa tu ventana» (13), la hermosa esquiva ha perdido su juventud y es despreciada por los mozos; en 2, 3 y 2, 11, se reflexiona sobre la fugacidad de la vida, la llegada de la vejez y el fin de la belleza, en un entorno de flores y vino; en 3, 15, se inserta una invectiva contra una vieja libidinosa, muy próxima al contenido de

59. Según este autor, serían los siguientes poemas: *Ep.*, 13; *Sat.*, II 6, 93-97; *Carm.*, I 4; I 9; I 11; II 3, 9-16; II 11; III 8, 25-28; III 29, 16-48; IV 7; IV 12; *Epist.*, I 4, 12-14; I 11, 22-25.

60. «*dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*» (vv. 6-8).

los épodos 8 y 12; en 4, 10, se advierte a Ligurino, soberbio, sobre lo efímero de la hermosura y su inminente arrepentimiento ante el espejo; y en 4, 13, la voz poética pronuncia una imprecación contra una amada bella y desdeñosa, ahora vieja y fea, incapaz de atraer posibles amantes con sus dientes amarillos, sus arrugas, sus canas, y objeto de desprecio por parte de los mozos, tal vez vinculada al soneto quevediano «Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura» (47).

Pese a la variedad señalada, no parecen existir en Horacio, como tampoco en Quevedo —si se exceptúa el caso de Fabio, en el idilio 1—, indicios de la vertiente del tópico que lo hace desembocar en una ponderación de la fidelidad y perdurabilidad del amor incluso en la vejez de la amada, aunque tal vez por razones diversas[61].

3. Ni los poemas del *carpe diem* de Horacio ni los de Quevedo están sostenidos por la presencia constante de la exhortación epicúrea genuina del tópico, que sólo salpica tal o cual pasaje a modo de evocación. Pese a las obvias diferencias entre ambos, tal vez sea posible vincular la «melancolía» y el «eclecticismo moral proveniente de las varias filosofías helenísticas» (Cristóbal, 1994, p. 183) del primero con la multiplicidad de influencias y el tono senequista, angustiado en ocasiones ante la perspectiva de la muerte, que tiñen las composiciones del segundo. La filosofía horaciana, un caso peculiar de síntesis de dos «doctrinas contrapuestas […] la famosa moral de renunciación y *aurea mediocritas*» y «un evidente epicureísmo»[62], dejó huellas evidentes en las traducciones y recreaciones de fray Luis de León, Herrera o Rioja. Y tal vez en las incursiones de Quevedo en el tópico, teñidas por un estoicismo más acusado como sucedió en otros autores del Siglo de Oro.

4. Así como en Horacio se producen «contaminaciones» de tono, estilo y contenido entre los géneros —un épodo puede dejar la usual expresión injuriosa para acercarse al tono panegírico de la oda, mientras alguna oda coincide con épodos, por ejemplo en su burla de la mujer envejecida—, ciertos versos de Erato muestran significativas co-

61. Cristóbal (1995, pp. 120-121) subrayó en este sentido, aunque a propósito del conjunto de la poesía amorosa horaciana, «la frontera que media entre el tema amoroso según se presenta en la lírica horaciana y según se presenta en la poesía elegíaca de Tibulo y Propercio. Porque el amor que estos poetizan tiende a ser exclusivo y de por vida, y a perdurar incluso más allá de la muerte […] Con razón Lyne ve en Horacio un poeta de la reacción anti-elegíaca: no porque Horacio responda de manera rotunda, con distancia y perspectiva suficiente, ante la totalidad de la obra escrita por los amantes de Licóride, Delia y Cintia […] sino porque su carácter y formación espiritual lo llevaban por caminos distintos y divergentes de aquella automanifestación sentimental y quejumbrosa —lo que podemos considerar como tono auténticamente elegíaco— que practicaban sus coetáneos Tibulo y Propercio». No obstante, tanto Horacio como Quevedo escribieron poemas no relacionados con el *carpe diem* sobre la fidelidad y la pervivencia del amor en circunstancias diversas; recuérdense, sólo como ejemplo, la oda 1, 22, vv. 17-24, dirigida a Lálage, y el soneto quevediano «Cerrar podrá mis ojos la postrera».

62. Así sintetizó Herrera Montero (1995, pp. 105-106) una idea crítica muy asentada a propósito de la obra de Horacio; remito a sus referencias bibliográficas de la p. 106, nota 39.

rrespondencias con los de Talía, la musa burlesca, en la invectiva contra la mujer envejecida. No obstante, cabe apuntar en este caso también una posible influencia del cancionero amoroso de Groto, en ocasiones grosero y burlón con la dama.

5. Frente a la generalizada implicación sentimental de la voz poética en los textos que recrean el tópico, Horacio y Quevedo marcan una deliberada distancia respecto a la mujer objeto de amonestación o burla, tal vez inducida por una mirada que es más la del satírico que la del amante, más la del observador desapasionado que la del hombre que se queja o clama venganza por los desdenes de la amada[63].

Recapitulación

A la vista de su producción en torno al *carpe diem,* parece posible postular que tal vez Quevedo se sintió en la necesidad de recurrir a la variedad y a la acumulación, con el objetivo de huir del anquilosamiento del tópico, gastado ya en una serie de imágenes y motivos preferentes (las repetidas metáforas descriptivas de la hermosa, la rosa, el espejo, la destrucción presentida de la belleza…). Y tal vez para ello hubo de volver a las fuentes grecolatinas, donde estaban en germen algunos de sus más productivos hallazgos: imitándolas, no pudo dejar de tener en cuenta las recreaciones de sus contemporáneos, pero parece haber intentado, y conseguido, alejarse un tanto de ellas. Ausonio, Bernardo Tasso, Garcilaso o Góngora, parecen evocados en pasajes que asocian lo efímero de la belleza de la flor y la hermosura de la mujer; Horacio, Bembo o Herrera, en el motivo de la soberbia femenina; los epigramas de la *Antología griega,* y sus innumerables recreaciones en la tradición italiana y española, en la ofrenda simbólica del espejo ya inútil para la mujer madura; ciertas odas de Horacio, y poemas de Propercio, Ovidio, Torquato Tasso, algunos autores italianos marinistas y Lope de Vega, en la amenaza de vejez futura o en la burla por los estragos de la edad en una bella desdeñosa ya envejecida.

La última posibilidad mencionada es la más habitual en la lírica amorosa quevediana: el afán de venganza contra una mujer que ya no puede aprovechar su perdida hermosura y la descripción de su des-

63. En esta misma línea se pronunció David West (1995, pp. 116-117) en su análisis del *carpe diem,* a propósito de la oda 1, 25 de Horacio: «Horace is not part of this amorous imbroglio. We are not told that he had ever loved Lydia or been refused by her or envied her lovers. He is rather adopting his accostumed role as Professor of Love, Praeceptor Amoris, and dispassionately observing the human comedy». Y a propósito del amor en la lírica horaciana, Vicente Cristóbal (1995, p. 112) señaló: «Lo que suele exponerse en una oda horaciana es una anécdota objetiva, entrevista en la distancia por el "yo" del poeta, juzgada sin apasionamiento, orlada de consideraciones de índole moral, salpicada a veces de ironía, encerrada en una forma concisa, estricta y bien delineada, dejando, en consecuencia, amplio espacio a la sugerencia y al eco interior. […] Es el amor de los otros más que el amor del poeta el que se toma en cuenta; es el amor en frío; el amor visto con ironía y sin romanticismo; el amor ocasional y no el amor eterno. Una visión, por tanto, más racional que sentimental».

moronamiento físico (apenas mitigados por ciertos pasajes de tono anacreóntico) parecen recrearse en el horror de una transformación que aún era sólo imaginada en los sonetos clásicos de Góngora sobre el tópico y que parece de cuño fundamentalmente horaciano. Las exhortaciones dirigidas a mujeres jóvenes y aún bellas eluden de modo deliberado (y sospechoso) el canónico detenimiento descriptivo en la celebración de su hermosura. Y el caso más sobresaliente de amonestación amable y no injuriosa entre los comentados, el idilio «¿Aguardas por ventura» (1), tal vez pueda ser explicado, atendiendo a su excepcionalidad, como imperativo del subgénero y la tradición literaria que representa: la bucólica, que arranca con los idilios de Teócrito y cuenta entre sus insignes cultivadores, ya dentro del molde de la «égloga», a Sannazaro en Italia y Garcilaso de la Vega en España.

La descripción quevediana de la dama, despectiva antaño por hermosa pero despreciada hoy por envejecida, se antoja más próxima a la tradición de la sátira *contra mulieres,* a los poemas satírico-burlescos quevedianos sobre viejas y el «*aquí fue Troya* de la hermosura» que a las imágenes habituales en un cancionero amoroso con reminiscencias petrarquistas. Aunque tal vez haya que pensar que la preocupación esencial del pensamiento quevediano en torno al paso del tiempo hubiese traspasado las fronteras genéricas y temáticas, transitando, con las preceptivas modificaciones elocutivas, por sus escritos morales, los satírico-burlescos, los amorosos o incluso las reflexiones del Quevedo humanista, lector, materializadas en subrayados y anotaciones marginales de los libros que poseyó.

Como el conjunto de la lírica amorosa quevediana, el grupo de poemas del *carpe diem* destaca por su amplitud y, sobre todo, por su variedad de enfoques, se podría decir que todos los posibles en la tradición literaria. Sus reflexiones sobre la caducidad de la hermosura y sus exhortaciones al disfrute de la misma son fruto de su tiempo, estrictamente contemporáneas, barrocas, y, a la vez, genuinamente quevedianas por cuanto intentan independizarse de otras manifestaciones de época volviendo la vista atrás, combinando modelos clásicos sobre el tópico con su peculiar tratamiento del lenguaje en la descripción de las injurias del tiempo sobre las hermosas.

Bibliografía

Alonso Veloso, M. J., «Quevedo, lector del *Anticlaudiano* de Alain de Lille. Noticia sobre nuevas anotaciones autógrafas», *La Perinola,* 14, 2010a, pp. 277-303.

Alonso Veloso, M. J., «Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», *Manuscrt. Cao,* 2010b, http://www.edobne.com/manuscrtcao/m-j-alonso-quevedo-en-sus-lecturas…/

Anacreónticas, ed. M. Brioso Sánchez, Madrid, csic, 1981.

Antología de poesía erótica griega, ed. J. L. Calvo Martínez, Madrid, Cátedra, 2009.

Antología palatina I (epigramas helenísticos), ed. M. Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, 1978.
Antología palatina II. La guirnalda de Filipo, ed. G. Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004.
Antología palatina, en *Anthologie grecque,* ed. P. Waltz, en Collection des Universités de France. Série Greque, Paris, Les Belles Lettres, 1928-, vols III y XI.
Arellano, I., y L. Schwartz, eds., F. de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.
Aristófanes, *Plutus,* en *Aristophanis comicorum principis, Comoediae undecim…,* Basilear, 1556[64].
Argensola, B. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Ausonio, *Ausonios in two volumes,* ed. G. P. Goold y tr. H. G. Evelyn White, Cambridge, Harvard University Press, 1985-1988, 2 vols.
Ausonio, *Obras,* II, ed. Antonio Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1990.
Blecua, J. M., ed., F. de Quevedo, *Obras completas I. Poesía original,* Barcelona, Planeta, 1971.
Catulo, *Poésies,* ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
Cristóbal, V., «Horacio y el *carpe diem*», en *Bimilenario de Horacio,* ed. R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 171-189
Cristóbal, V., «Sobre el amor en las Odas de Horacio», *Cuadernos de Edología Clásica. Estudios latinos,* 8, 1995, pp. 111-127.
Crosby, J. O., «Quevedo, la antología griega y Horacio», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 269-286.
García Berrio, A., «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el "Carpe Diem"», *Dispositio,* III, 9, 1978, pp. 243-293.
García Berrio, A., «Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro», en *Historia y crítica de la Literatura española. Siglos de Oro,* ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 736-741.
Góngora, L. de, *Obras completas I,* ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
González de Escandón, B., *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la «rosa» en la poesía española,* Barcelona, Universidad, 1938.
Groto, L., *Rime,* Venecia, a costa de Ambrosio Dei, 1610[65].
Herrera Montero, R., «Sobre el horacianismo de Francisco de Rioja», *Epos,* 11, 1995, pp. 85-116.
Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
Horacio, *Odas, Canto secular, Épodos,* ed. J. L. Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
Horacio, *Odes et Épodes,* ed. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
Horacio, *Satires,* ed. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
Jáuregui, J. de, *Poesía,* ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.
León, L. de, *Poesía completa,* ed. G. Serés, Madrid, Taurus, 1990.
Marino, G. B., *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti,* ed. G. Getto, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, 2 vols.
Marino, G. B., *Rime,* Venecia, a costa de Gio. Bat. Ciotti, 1602.

64. Ejemplar con signatura (1556), de la Biblioteca Menéndez Pelayo.
65. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura 3 / 48399.

Ovidio Nasón, P., *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris,* ed. E. J. Kenney, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1994.
Ovidio Nasón, P., *Pontiques,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
Ovidio Nasón, P., *Tristes,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
Ovidio Nasón, P., *Tristezas,* ed. E. Baeza Angulo, Madrid, CSIC, 2005
Petrarca, F., *Cancionero,* prel., tr. y notas de J. Cortines, texto italiano establecido por G. Contini, estudio introductorio de N. Mann, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
Petrarca, F.., *Triunfos,* ed. G. M. Cappelli y tr. J. Cortines y M. Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003.
Poetas líricos griegos, tr. F. Baráibar *et alii,* Madrid, Librería de Perlado, Páez y C[a]., 1911.
Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1989-
Propercio, *Élégies,* ed. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, salen ahora de la Librería de don Ioseph Antonio Gonzalez de Salas…,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas… sacadas de la Librería de Don Pedro Aldrete…,* Madrid, Imprenta Real, 1670.
Quevedo, F.. de, *Poesía amorosa (sección primera de Erato),* ed. A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.
Ripa, C., *Iconología,* tr. del italiano J. Barja y Y. Barja, tr. del latín y griego R. M. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.
Séneca, L. A., *Phedra,* ed. F.-R. Chaumartin, en *Tragédies,* Paris, Les Belles Lettres, 2002, vol. 1, pp. 198-253.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
Tasso, B., *Rime,* ed. D. Chiodo, Torino, Res, 1995.
Tasso, T., *Poesie,* ed. F. Flora, Milano-Roma, Rizzoli & C. Editori, 1934.
Tasso, T., *Delle Rime,* Brescia, a costa de Pietro Maria Marchetti, 1592-1593[66].
Tasso, T., *Rime,* Venecia, a costa de Euangelista Deuchino & Gio. Battista Pulciani, 1608[67].
Tibulo, *Elegías,* ed. H. F. Bauzá, Madrid, CSIC, 1990.
Torre, F. de la, *Poesía completa,* ed. M. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
Vega, G. de la, *Poesías castellanas completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 2003.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Virgilio Marón, P., *Geórgicas,* ed. J. Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Cardiff, University of Wales Press, 1985.
West, D., *Horace Odes I. Carpe diem,* Oxford, Clarendon Press, 1995.

66. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura 3 / 26542.
67. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura 5 / 3122.