

ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 20 (2024), pp. 105-123

<https://doi.org/10.33776/eti.v20.8525>. ISSN: 1698-689X.

Recibido: 11/11/2024. Aceptado: 25/11/2024

LA DEGRADACIÓN DEL GÉNERO BUCÓLICO: EL ROMANCE DE QUEVEDO «A LA ORILLA DE UN BRASERO»

The degradation of the bucolic genre: Quevedo's *romance* «A la orilla de un brasero»

Samuel Parada Juncal

Universidade de Santiago de Compostela

samuelparada.juncal@usc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0507-7467>

RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar la degradación satírico-burlesca que sufre la pastoral clásica durante el Barroco español. Para ello, se valorará en primer lugar la situación de la bucólica durante el siglo XVII, a partir de las ideas de diferentes autores del período, que insisten en sus limitaciones y agotamiento, así como en la excesiva reiteración de sus motivos más característicos. El detenido análisis del romance de Quevedo «A la orilla de un brasero» permitirá conocer, por medio de un ejemplo textual, una de las múltiples desviaciones que padece la modalidad pastoril durante esta centuria, en un momento en el que este género se encuentra en su ocaso y se contamina de otras posibilidades pertenecientes a distintas tradiciones poéticas.

PALABRAS CLAVE

Quevedo; género bucólico; pastoral burlesca; poesía barroca; romance; análisis literario.

ABSTRACT

This article aims to study the satirical-burlesque degradation suffered by the classical pastoral during the Spanish Baroque. To this end, we will first evaluate the situation of the pastoral during the seventeenth century, based on the ideas of different authors of the period, who insist on its limitations and exhaustion, as well as on the excessive reiteration of its most characteristic motifs. The detailed analysis of Quevedo's *romance* «A la orilla de un brasero» will allow us to understand, by means of a textual example, one of the multiple deviations that the pastoral modality undergoes during this century, at a time when this genre is in its decline and is contaminated by other possibilities belonging to different poetic traditions.

KEYWORDS

Quevedo; bucolic genre; burlesque pastoral; baroque poetry; *romance*; literary analysis.

El siglo XVII supone el punto final del género bucólico entendido desde un prisma clasicista;¹ esto es, que reivindica los valores literarios de la pastoral grecolatina, como bien había reproducido el Renacimiento.² Durante el Barroco, la modalidad pastoril padece un progresivo agotamiento en sus temas y formas por causas diversas (políticas, sociales, estéticas, etc.), que ahondan en el decaimiento de esta propuesta poética.³ La lírica bucólica se trata de un subgénero ameno, en el que conviven unos pastores idealizados y refinados en un marco natural agradable, donde apacientan su ganado, tañen rústicos instrumentos y cantan sus desamores.⁴ Todas estas particularidades parecen disonar con la decadente España del seiscientos; de ahí que sus preceptos no se asimilen igual de bien que en la centuria pasada. De acuerdo con estas cuestiones, Casaldueiro (1984, 31) apuntilla la modalidad bucólica durante el Barroco, afirmando la necesidad de «olvidar el mundo ideal», puesto que «el mundo del hombre es la sociedad, siempre mal hecha, pero siempre perfectible».⁵

En este contexto de crisis se difunde el romance de Quevedo «A la orilla de un brasero», publicado por vez primera en la antología colectiva *Maravillas del Parnaso*

¹ Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Velloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia para el año 2024, concedida al GI-1373 «O século de Quevedo: prosa e poesía lírica» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

² Para una periodización de esta modalidad, remito a Gifford (1999, 1-12) y Garrard (2004, 33-58), quienes distinguen tres estadios fundamentales en la literatura bucólica: *classical pastoral*, *Romantic pastoral* y *American pastoral*. Kegel-Brinkgreve (1990) estudia el género desde los *Idilios* de Teócrito hasta el siglo XVIII inglés. En el ámbito hispánico, Pérez-Abadín (2004, 9-45) ofrece un botón de muestra acerca de la pastoral durante el Renacimiento y explica su progresión hacia el Barroco.

³ El excelente trabajo de Ruiz Pérez (2002) acredita algunas de estas cuestiones, que vendría justificar con algunos aspectos históricos, como la inestable situación de la Corona española, la pérdida del poder adquisitivo procedente de América o los masivos éxodos rurales hacia las ciudades. Esta situación facilita el abandono del idealismo platónico de la centuria anterior y, en consecuencia, provoca la progresiva desaparición de los preceptos arcádicos hacia un realismo de corte aristotélico, bajo el que subyace el popular lema del *desengaño* barroco. Más información en Beverley (1990), Ruiz Pérez (1996 y 1998), Romero-Díaz (2001 y 2002), Osuna (2005), Chemris (2008, 21-50) y Holloway (2017, 1-29).

⁴ Para las características de la pastoral clásica y sus motivos principales, remito a Rosenmeyer (1973), Cristóbal López (1980) y Halperin (1983), entre otros.

⁵ Con similares palabras define Núñez Rivera (2016, 59) la pastoral cervantina, cuando declara que se trata de «una idealización fraudulenta».

(Lisboa, 1637), a cargo de Jorge Pinto de Morales, y que no aparece recogido en ninguna de las dos ediciones impresas de su lírica póstuma: ni en *El Parnaso español* (1648) ni en *Las tres musas últimas castellanas* (1670).⁶

El objetivo de este artículo será estudiar este romance desde una perspectiva pastoril o, más bien, justificar su participación en la degradación del género bucólico durante el Barroco. Quevedo, al igual que muchos escritores del Siglo de Oro, emplea la vertiente jocosa de la pastoral para mofarse de la preceptiva bucólica, así como para denigrar los tópicos y motivos más reiterados y consabidos de esta tradición literaria. El agotamiento del género y la autopercepción autorial facilitan este tipo de poesía en un momento de crisis, que parece encaminarse hacia la sátira de oficios y la burla metapoética de una *koiné* literaria repetida hasta la saciedad y bien conocida por los lectores.

ENTRE BURLAS Y VERAS: LA SÁTIRA DEL GÉNERO PASTORIL EN EL BARROCO

Junto a los móviles políticos y sociales, la literatura pastoril experimenta un profundo cambio con el advenimiento del nuevo siglo.⁷ Tras cien años de bucólica hispana, en los que Garcilaso de la Vega se había erigido como modelo absoluto con sus tres églogas, el género comienza a debilitarse debido a su sobreexplotación y al uso de fórmulas trilladas. Así, los propios escritores del período son conscientes de sus limitaciones, censurando sus particularidades más célebres. A modo de ejemplo, reproduzco las desengañadas palabras con que Berganza se refiere a esta modalidad en el *Coloquio de los perros*:

⁶ El nombre completo de la colección es *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte*, título que adelanta algunas posibilidades interpretativas a propósito del mencionado poema. Alonso Veloso (2008 y 2024) propone reubicarlo en la llamada *Musa décima*, un conjunto textual de poesías quevedescas integrado por aquellas composiciones difundidas al margen de las dos ediciones príncipe. Para un estudio de sus testimonios y variantes, véanse Blecua (1971, III, 150-151) y Suárez Díez (2015, 270-271). La versión más correcta parece ser la de *Maravillas*, editada por Rey y Alonso Veloso (2021, 1406-1407) en la *Poesía completa* de Quevedo, publicación que sigo para

citar los versos del autor madrileño en este trabajo.

⁷ Conviene señalar que el proceso de degeneración y subversión del código bucólico ya había comenzado en la vertiente narrativa durante la segunda mitad del siglo XVI, con las novelas pastoriles. Progresivamente, estas narraciones abandonan la estela utópica de *La Diana* e incorporan ciertos elementos realistas que desarticulan los patrones doctrinarios del idealismo renacentista. Más información en Bayo (1959, 235-267), Avalor-Arce (1974, 265-274), Arredondo (1987) y Castillo Martínez (2005). El agotamiento del género puede incluso apreciarse en algunos poemas interpolados al relato en prosa, como demuestra Santa-Aguilar (2021, 21-97) a propósito de *La Galatea*.

Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora; acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro (Cervantes, 2013, 554-555).

Esta autoconsciencia creadora a propósito del universo pastoril se ratifica tan solo un año después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, en la *Adjunta* en prosa al *Viaje del Parnaso* (1614). Resulta coherente que Cervantes, un escritor que se da a conocer con una narración bucólica, sea plenamente consciente de la realidad del género en el siglo XVII. De esta manera, se refiere en términos similares a este tipo de onomástica:

Ítem, que el más pobre poeta del mundo, como no sea de los Adanes y Matusalenes, pueda decir que es enamorado, aunque no lo esté, y poner el nombre a su dama como más le viniere a cuento: ora llamándola Amarili, ora Anarda, ora Clori, ora Filis, ora Fíldida, o ya Juana Téllez, o como más gustare, sin que desto se le pueda pedir ni pida razón alguna (Cervantes, 2016, 405).⁸

Con todo, el alcaína no fue el único autor barroco en reconocer esta situación. Lope de Vega cultivó el género de distintos modos: la narrativa pastoril con la *Arcadia* (1598), la bucólica sacra con los *Pastores de Belén* (1612) y el teatro con varias comedias de corte amoroso-pastoril: *Belardo el furioso* (1586-1595), *El verdadero amante* (1588-1595), *Los amores de Albania e Ismenio* (1590-1595), *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), *La Arcadia* (1615) y *La selva sin amor* (1627). Por lo tanto, fue consciente de los límites de la bucólica clásica a partir del siglo XVII y tampoco pierde la ocasión de zaherir un género en declive absoluto. En *La prudente venganza*, una de sus cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*, publicada en *La Cirve* (1624), se mofa de la modalidad bucólica, ironizando sobre sus convencionalismos: «Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —

⁸ El sarcasmo cervantino a propósito de esta modalidad ya lo había explorado unos años antes en la primera parte del *Quijote*, durante el famoso escrutinio de libros (I, 6). En la segunda parte, vuelve a insistir en estas ideas burlescas, cuando don Quijote cae derrotado ante el ca-

ballero de la Blanca Luna y, ante la imposibilidad de ejercer el oficio caballero, le propone a Sancho Panza abrazar la profesión de los pastores, mencionándole sus múltiples beneficios (II, 67). Más ejemplos en López Estrada (2005).

para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión—» (Lope de Vega, 2002, 241).

Incluso a sus 70 años, el Fénix se vuelve a acordar de este género en *La Dorotea* (1632), reivindicando su agotamiento temático en palabras de don Bela, quien se lamenta de algunos tópicos pastoriles: «esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver un día un pastor que esté asentado en banco, y no siempre en una peña o junto una fuente» (Lope de Vega, 2011, 140).⁹

Junto a Cervantes y Lope, Quevedo también satiriza sobre el género pastoril en distintas obras narrativas.¹⁰ En relación con este asunto, Jauralde (1991, 159) afirma que los jóvenes autores de comienzos de siglo no estaban interesados en la materia bucólica y señala que Quevedo «alude continuamente con sarcasmo al mundo pastoril en sus primeras obras festivas». No obstante, parece que las intenciones quevedescas van más allá: es cierto que el autor madrileño vituperó a los pastores en alguna obra de juventud, como el *Buscón*; sin embargo, también hace lo propio en otras narraciones que podrían considerarse de madurez, como *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, escrita hacia mediados de la década de 1630.

Además, esta posibilidad no resulta exclusiva para la materia bucólica, pues al igual que hace con la figura del zagal, Quevedo también se mofa de múltiples profesiones

⁹ Con todo, como bien indica Castillo Martínez (2005, 398), «ni Cervantes ni Lope de Vega se desdican en ningún momento de todo lo pastoril escrito con anterioridad», sino que sus críticas «más bien parecen responder a una actitud irónica ante una temática que consideran, en cierto modo, agotada». Entre *la Aradía lopesca* y *La Dorotea* han pasado unos treinta años, al igual que entre *La Galatea* y la segunda parte del *Quijote* o el *Viaje del Parnaso*, por lo que conviene valorar un posible cambio en los gustos del lector y los escritores, así como un progresivo desgaste en las fórmulas expresivas inherentes a la pastoral.

¹⁰ A propósito, véase el pasaje del *Buscón* en el que Pablos enuncia la *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, donde se burla del oficio bucólico: «Advirtiendo que después que dejaron de ser moros —aunque todavía conservan algunas reliquias— se han metido a pastores, por lo cual andan los ganados flacos de beber sus lágrimas, chamuscados con sus ánimas encendidas y tan embebecidos en su música que no pacen, mandamos que dejen el tal oficio, señalando ermitas a los amigos de la soledad. Y a

los demás, por ser oficio alegre y de pullas, que se acomoden en mozos de mulas» (Quevedo, 2007, 594-595) y el fragmento de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* relacionado con el tópico del mundo al revés, afín al recurso estilístico del *adynaton*, típico de la pastoral: «cuando el gremio de los pastores que con hondas ceñían los pellejos de las ovejas, que les eran más acusación que abrigo, dijeron que los oyesen luego y los primeros, porque se les habían rebelado las ovejas, diciendo que ellos las guardaban de los lobos que se las comían una a una para trasquillarlas, desollarlas, matarlas y venderlas todas juntas de una vez y que, pues los lobos, cuando mucho, se engullían una o dos o diez o veinte, pretendían que los lobos las guardasen de los pastores y no los pastores de los lobos y que juzgaban más piadosa la hambre de sus enemigos que la codicia de sus mayores y que tenían hecha información contra nosotros con los mastines de ganado. No quedó persona que no dijese, ya entendemos; no son bobas las ovejas si lo consiguen» (Quevedo, 2003, 803).

a lo largo de su obra satírico-festiva: médicos, boticarios, taberneros, pasteleros, barberos, alguaciles, jueces, letrados, escribanos y muchas otras más. En consonancia, puede apreciarse que sus invectivas burlescas afloran sobre un tablado paródico por el que transitan caricaturizados diversos personajes, no solo pastores.¹¹ Asimismo, es importante destacar que la mayoría de sus poemas bucólicos no son jocosos, sino serios. En ellos, prima un amor petrarquista teñido por un marco convencional afín a la literatura pastoril, siendo el componente burlesco prácticamente residual en su lírica bucólica.¹²

En lo que atañe a la diferencia de edad, caso más exagerado parece el de Baltasar Gracián, por citar algún ejemplo de un autor de comienzos del XVII. Numerosos son los pasajes de su *Criticón* en los que el aragonés utiliza el artificio bucólico para censurar algún aspecto de su propia visión del mundo.¹³

Por último, en la segunda mitad de la centuria el género presenta su acta de defunción, pues apenas aparece en contextos burlescos. Agustín de Salazar y Torres, un escritor menos conocido del siglo XVII, ofrece una buena prueba de ello en sus *Estaciones del día*, pertenecientes a su *Cítara de Apolo* (1681). Los versos jocosos de su *Discurso tercero. Estación tercera de la tarde* («Mas dejando a una parte digresiones») acreditan el ocaso de la pastoral clásica, con distintas referencias chistosas a Garcilaso, Lope o Sannazaro:

«Admitamo, Marica, el buen deseo,
pues no puedo pintar lo que no veo
demás de que me llaman los pastores,
cantando sus amores;
no como allá los pinta Garcilaso,
que los hace cantar a cada paso
mejor que ministriles.
Sus cabras conduciendo a los rediles
vienen, porque no dora
ya Febo la campaña,
pero de la cabaña
salía a recibirles la pastora,
y que no era ninfa certifico,

¹¹ Para el estudio de la poesía burlesca de Quevedo y los personajes que aparecen en ella, remito al trabajo de Arellano (2003, 79-103). Acerca de la prosa, véase la edición de García Valdés (2014).

¹² En este sentido, el ciclo homogéneo de los 23 sonetos pastoriles de la musa *Enterpe* representaría un buen ejemplo textual. Sobre estos poemas, véanse Candelas (2003) y Parada Juncal (2024a).

¹³ Consúltense los fragmentos II, 1 (p. 289), II, 5 (pp. 395-396) y II, 6 (p. 410) de la segunda parte del *Criticón*, en los que ataca la poca vigilancia de los maridos comparándola con la de los pastores, se jacta su ignorancia aludiendo al episodio mitológico de Apolo y Marsias y los utiliza como *exempla ex contrario* en boca de la alegórica Fortuna.

nieve el pecho y armiños el pellico,
 pues solo era su aliño
 de sayal un corpiño;
 y las manos, que no eran de manteca,
 los mechones pelaban de una rueca;
 de buriel el manteo y hecho andrajos,
 con dos dedos de costra en los zancajos.
 ¡Que sea tan desdichado que no tope
 los pastores de Lope
 en su Arcadia fingida!
 Bien sé los que describe Sannazaro,
 porque era en ellos el ingenio raro,
 pues decían concetos,
 componiendo sonetos
 y haciendo liras, rimas y canciones
 muchísimo mejor que requesones»
 (vv. 130-158).¹⁴

En definitiva, esta mínima aproximación textual justificaría la idea de que junto a la vertiente seria, la pastoral aurisecular puede dislocarse hacia un componente satírico-burlesco, en aras de ofrecer algunos retazos originales ante una tradición ya consabida.¹⁵

LA DEGRADACIÓN DEL GÉNERO BUCÓLICO: «A LA ORILLA DE UN BRASERO»

El romance de Quevedo «A la orilla de un brasero» cabría ubicarlo en este contexto de producción, pues en él se trasluce la materia pastoril desde una óptica burlesca o paródica. En este poema se critican todas las convenciones que caracterizan la modalidad bucólica: la onomástica, la relación ideal entre los amantes, el espacio o la temporalidad, así como ciertos tópicos muy relacionados con este subgénero literario, entre los que destacan el *locus amoenus* y la *descriptio puellae*. Su inicio recuerda a otros poemas quevedescos asociados a la vertiente jocosa y vinculados a un contenido bajo, como «A la orilla de un pellejo» o «A la orilla de un marqués», en los que también predomina el metro octosílabo y la forma romanceril.

¹⁴ Actualizo la cita en ortografía y puntuación.

¹⁵ Podrían citarse muchos más ejemplos, como varios romances de Góngora, redondillas y otros poemas octosílabos de los hermanos Argensola, algunos *Diálogos satíricos* del conde de Villamediana e incluso ciertas comedias burlescas de Calderón, como *Céfalo y Poeris*, en la que aflora la parodia mitológica. En su estudio sobre la soledad en la poesía española,

Vossler (2000, 88) enfatiza esta posibilidad: «después que la idea de soledad llegó a ser más o menos ociosa, los españoles la trataron como si fuera un juguete, con el cual lo mismo la inteligencia que el corazón podían divertirse. De aquí que las soledades arcádicas y preciosistas fueran unas veces tratadas en broma o con afecta devoción o de los dos modos a la vez».

La circulación de este texto, siempre al margen de las ediciones impresas de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*, pudo haber suscitado su ausencia en la edición de Arellano (2007) a propósito de los romances de Quevedo. Suárez Díez (2015, 96), pese a que no identifica la autoría quevedesca, sí incluye en su tesis sobre el nuevo romancero pastoril «un pequeño número de romances cuyo tema de reflexión es el propio romance pastoril», entre los que se encontraría «A la orilla de un brasero»; esto es, una composición artística autoconsciente a partir de la cual se censuran aspectos inherentes a esta moda literaria: «el romance [...] “metapastoril” critica el exceso retórico de los propios romances, su incapacidad para expresar directamente, con expresión llana, un sentimiento y que éste sea advertido y compartido por el lector».¹⁶ También Parada Juncal (2022, 541), en su delimitación del corpus pastoril de Quevedo, reconoce que este romance emplea «el bucolismo en clave paródica».

Desde un punto de vista estructural, «A la orilla de un brasero» no presenta grandes alardes métricos; sobre todo, relacionados con las novedades formales tan características del romancero nuevo (la posible aparición del romancillo, la polimetría en un mismo texto, la adición de un estribillo o la rima consonante en lugar de las asonancias).¹⁷ Con respecto a su *dispositio* interna, la composición se organiza en tres núcleos bien diferenciados: la intervención externa del protagonista masculino, en la que se burla de diferentes características propias del género pastoril, incidiendo en sus experiencias personales (vv. 1-16); la introducción en estilo directo de la voz poética, mediante un monólogo en el predomina una *descriptio puellae* jocosa, a través de metafóricas comparaciones entre el físico de Juana y su condición de hembra tomajona (vv. 17-53); y la respuesta final de la amada, quien rechaza los versos del pastor-poeta debido a su pobreza, oponiéndose de forma velada a los preceptos bucólicos enumerados en este romance metapastoril (vv. 54-60).¹⁸

La originalidad de este poema reside en la esfera argumental. Su inicio resulta paradigmático, puesto que el enunciador lírico se mofa de varios motivos ya mencionados

¹⁶ El papel del escritor ante la creación poética durante el Barroco parte de un trasfondo ideológico y estético que trasciende la idea de lo pastoril. Esta dialéctica entre *natura* y *ars*, en un momento en que la literatura se decanta por la segunda propuesta, fue bien estudiada por Ruiz Pérez (2002; 2005, 241-262; 2007 y 2009, 133-281) en distintos trabajos.

¹⁷ Acerca del romancero nuevo, son clásicos los trabajos de Menéndez Pidal (1949) y Mon-

tesinos (1953), así como los manuales y el diccionario de Rodríguez-Moñino (1970, 1973 y 1977-1978), corregido y aumentado por Askins e Infantes (1997). A partir del corpus de Frenk (2003), se puede plantear una impronta popular; especialmente, en lo relativo a los estribillos. Para estudios actuales sobre este asunto, remito a Mariano de la Campa (2011 y 2013), quien facilita copiosa bibliografía.

¹⁸ Para la sintaxis de estilo en este romance, véase Parada Juncal (2024b, 105-106).

mediante numerosos *exempla ex contraria*, sobre los que se cimienta el grueso de la composición:

A la orilla de un brasero
entre castañas y vino
—que es mejor que de un arroyo
entre adelfas y lentiscos—
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 1-4).

El comienzo ya parece revelador, pues desde el primer instante se evidencia una parodia del *locus amoenus*: en lugar de situar la escena pastoril en un espacio idílico, alrededor de una corriente de agua o a la sombra de unos árboles, la voz poética ubica la acción cerca de un asador.¹⁹ El chiste se enfatiza cuando se mencionan los productos gastronómicos, en detrimento de los vegetales que crecen en la contorna del arroyo: se ponderan las *castañas* y el *vino* por encima de las *adelfas* y *lentiscos*, mientras que se prefieren los fogones próximos al *brasero* antes que los márgenes del *arroyo*.

Acto seguido, se menciona la situación personal del zagal, que no semeja la más sana desde un punto de vista fisiológico, pues parece que se halla enfermo; de ahí que se encuentre envuelto en un tosco abrigo de lana:

envuelto en una cachera,
cargado de romadizo,
con un jamón por rabel
y una bota por pellico
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 5-8).

El ropaje rudimentario (*cachera*) y su resfriado (*romadizo*) humanizan a un personaje que ya no representa la idealizante tradición bucólica. Además, a su indumentaria cabría añadir el *rabel* (para el canto) y el *pellico* (para sus labores), atributos inherentes a su condición de pastor, ahora sustituidos de forma metonímica por el *jamón* (para comer) y la *bota* de vino (para beber), en otra burla culinaria.²⁰ Apréciase cómo en apenas unos versos se han degradado buena parte de los atributos bucólicos del mundo clásico y se han convertido en meros enseres paródicos dispuestos de acuerdo con la funcionalidad metapoética de la composición.

¹⁹ Carreira (1998, I, 247, en notas 1-4) relaciona este comienzo con el romance gongorino «En la pedregosa orilla», pues la burla inicial supone una sátira «de los comienzos tópicos en los romances pastoriles».

²⁰ El giro carnavalesco es uno de los rasgos propios de la parodia. Para la degradación metafórica en la obra de Quevedo y la mezcla de imágenes, remito a Schwartz (1984), Fernández Mosquera (1999) y, sobre todo, González Quintas (2006).

Tras los chistes en torno al espacio y al estado del protagonista, se introduce la mofa temporal. El invierno ha sustituido a la primavera y en este enclave yermo desaparecen las reminiscencias a una naturaleza agradable mediante sendos paralelismos trimembres:

yo, el primer poeta de invierno
que han conocido los siglos
sin fuente, arroyo ni juncos,
sin monte, flores ni río
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 9-12).

El zagal reivindica su oficio de poeta, pero reconoce ser el primero que canta durante la estación invernal, época antitética a los preceptos bucólicos y líricos, en la que no encuentra el beneplácito de los diferentes elementos que integrarían este paisaje ameno o *cronotopo idílico*.²¹

Antes de introducir el estilo directo, el pastor protagonista se presenta a sí mismo y a su compañera sentimental. Sin embargo —y como cabría esperar— la onomástica no responde al acervo grecolatino de origen bucólico, sino que Quevedo también utiliza una antroponimia vulgar para burlarse de esta modalidad:

así hablé a una mujer
(no hay aquí nombres fingidos
de Filis ni de Belardo,
que ella es Juana y yo Francisco)
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 13-16).

Al igual que había hecho Cervantes en el *Coloquio de los perros*, el *Viaje del Parnaso* y demás textos, la sublime alusión a *Filis* y *Belardo* como ejemplos prototípicos de nombres pastoriles es sustituida por una onomástica más arcaica y cercana: *Juana* y *Francisco*. Indirectamente, Quevedo estaría reprobando otro recurso bucólico que él parece no cultivar en su poesía: el disfraz pastoril, que ocultaría un trasunto biográfico existente en la vida real.²²

Después de la intervención externa del personaje principal, el enunciador lírico se introduce en primera persona en el poema y articula un diálogo en el que predomina

²¹ La terminología procede del teórico ruso Bajtín (2019, 413) y se relaciona con su teoría del cronotopo en la novela. En este caso, identifica «una relación especial del tiempo y el espacio en el idilio», a través de una temporalidad cíclica, constante e integrada en la naturaleza.

²² Sobre la antroponimia pastoril, pueden verse Iventosch (1975), Mateo Mateo (1993) y Parada Juncal (2024c). En ningún caso podría interpretarse al *Francisco* protagonista del poema como al autor de carne y hueso, ya que Quevedo parece renunciar a la técnica de la máscara bucólica en su lírica.

el tópico de la *descriptio puellae* bajo una apariencia burlesca. En este caso, se produce una metafórica comparación entre el físico de Juana y las monedas y piedras preciosas que ella tanto anhela. Como sucede en otros poemas jocosos de Quevedo, en este pasaje se infiere la figura de la dama tomajona, en contraposición a un personaje humilde caracterizado como un pastor-poeta que solo puede pagarle con versos y rimas:

díjale: «Son tus dos ojos
 más hermosos y más lindos
 que dos doblones de a cuatro,
 y tú más que un bolsón rico.
 »Más bellos que mil ducados
 son tus cabellos y rizos,
 y tu boca más preciosa
 que una joya de oro fino
 (Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 17-24).²³

En este caso, las reminiscencias a la mirada y la visualidad femenina son parodiadas a partir de la desautomatización de los tópicos bucólico-amorosos, afines a la estética petrarquista y neoplatónica.²⁴ Los ojos de la amada son equiparados a *dos doblones de a cuatro*, moneda de oro empleada en la época y que evidencia su condición de mujer interesada.²⁵ La chanza burlesca entronca con una agudeza retórica en base a un tropo de segundo grado: a la metáfora jocosa y la comparación hiperbólica se subordina una metonimia de continente (*bolsón*) por contenido (*doblones*) y, a su vez, una sinécdoque con el tipo específico de la moneda, en relación parte (*de a cuatro*)-todo (*doblones*). Similares son las metáforas posteriores, que también encierran una relación metonímica de continente por contenido, dado que apuntan a la misma idea: la melena es comparada con el dinero (*mil ducados*) y la boca con una alhaja de oro (*joya*).

La descripción de Juana continúa a partir de expresiones silogísticas que inciden en la misma idea burlesca de las cuartetos anteriores; es decir, la mofa hacia la pobreza de los poetas, representados por el pastor Francisco, y la condición de un personaje femenino aprovechado, que solo busca sacar rédito económico de su situación:

²³ Cacho Casal (2003, 93-103) estudia algunas imágenes jocosas de Quevedo relacionadas con la mu-*jer tomajona*, facilitando sus fuentes principales. Para la sátira del dinero en el Siglo de Oro, véase en general la monografía *Poderoso caballero. Il denaro nella letteratura spagnola dal Medioevo ai Secoli d'Oro* (Pisa, ETS, 2020); sobre todo, la aportación de Poggi (2020), en torno a los doblones y su función burlesca en Góngora y Quevedo.

²⁴ Más información acerca de estos postulados en Fernández Rodríguez (2019).

²⁵ Acerca de la figura femenina en la literatura satírico-burlesca de Quevedo, pueden verse Mas (1957), Riandière (1994) y Arellano (2003, 46-72 y 2012). Aunque no se nos revela abiertamente, en este caso podría identificarse la actuación de Juana como propia de una prostituta, en una caricatura degradada afín a la poesía quevedesca y típica de algunas jácaras, como acredita Alonso Veloso (2005, 75-157).

»Si no me pidieses nada
y me dieras lo que pido,
tuviera yo más dineros
y menos voces contigo.
»No sé cómo se dan agnus
ni cómo se dan vestidos,
que por mí, aunque andes en cueros,
no se me dará un comino
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 25-32).

La voz *agnus* establece un juego dilógico entre el relicario u objeto de devoción propio de la religión cristiana y la moneda de vellón con el mismo nombre, que a buen seguro más interesa a Juana. Las penurias económicas del protagonista implican que no tenga dinero ni para vestirse; de ahí que no le importe que su amada *ande en cueros*, ya que se trata de una tesisura habitual para él.

En los versos siguientes reaparecen los atributos femeninos en forma de metales codiciados, no obstante, conviene destacar que la artificiosidad estilística y las descripciones preciosistas no solo se utilizan para hiperbolizar la belleza de la amada; sino también para reseñar su condición de hembra tomajona, interesada por el dinero que puede extraer de los hombres:

»Si quieres dientes de perlas,
ojos de cielo y zafiros,
tu boca será medida,
porque en versos soy un indio.
»Si quieres manos de plata
y pies de diamantes finos,
un Fúcar soy en poesía:
darete de oro un abismo
(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 33-40).

A través de la acumulación de imágenes con respecto a la belleza de Juana y su avaricia, se intensifica el procedimiento elocutivo, pues en apenas ocho versos se superponen tres metáforas *in praesentia*, en las que se vinculan estos tropos con sus referentes reales (*dientes-perlas*, *manos-plata* y *pies-diamantes*). Asimismo, se identifican procedimientos de segundo grado que disparan el nivel retórico de las estrofas: una metonimia de continente (*ojos*) por contenido (*zafiros*, ‘color azul’) y una sinécdoque en relación parte (*ojos*)-todo (*cielo*). Las imágenes más complicadas engloban complejas relaciones metonímicas que parece oportuno desentrañar. La primera, *indio*, apunta al lugar de procedencia del codiciado metal, en evidente dilogía (‘natural de América’ pero también ‘indiano, persona rica procedente de las Indias’). El concepto se alcanza

gracias a otra silepsis, a juzgar por el significado prototípico del verbo *medir*: ‘expresar una medición’ y también en clave métrica: ‘número de sílabas de un verso’. El chiste se sostiene gracias al oficio y a la condición de Francisco, rico solo en lo relativo a la poesía (*en versos soy un indio*). Al igual que la anterior, *Fúcar* es otra metonimia, en este caso, de persona-cosa, que también guarda relación con el patrimonio económico: «El hombre rico, hacendado y que tiene grandes conveniencias. Tomose la voz de los condes Fúcares alemanes, que adquirieron mucho caudal» (*Diccionario de Autoridades*).

Por último, Francisco le ofrece a Juana todas las ventajas de aceptar el amor de un poeta. Más allá de las composiciones que le dedicará, el pastor incide en las múltiples galas y regalos que le ofrecerán los elementos naturales, en forma de vestidos, accesorios y joyas, que exceden en belleza al valor frívolo del dinero:

»Tendrás el tierno soneto
recién sacado del nido,
la redondilla sabrosa,
romances como brinquiños.

»Manteos con pasamanos
te dará el prado y el risco,
perlas y aljófar el alba,
esmeraldas los lentiscos.

»Tendrás tesoros de flores
que enriquezcan tu apetito,
porque el dinero no tiene
alegórico sentido»

(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 41-52).

En este contexto, no resulta intrascendente que se equiparen los *romances* con los *brinquiños*; esto es, una metafórica alhaja que el enunciador está dispuesto a brindar a su amada. De igual modo, y en otro motivo de raigambre bucólica, la naturaleza se alteraría por la belleza de la dama: el *prado* y el *risco* le consagrarían un simbólico *manteo* (‘saya o falda típica de las zagalas’) adornado con *pasamanos* (‘fleclos, trencillas o adornos de distintos materiales para engalanar las vestimentas’); el *alba*, a partir del rocío, le entregaría *perlas* y *aljófara*; y los *lentiscos*, por medio de una metonimia de continente por contenido, la obsequiarían con más metales codiciados: *esmeraldas*, según su color verde.

El término del poema consiste en la escueta respuesta de Juana, que rechaza el amor de Francisco a causa de su pobreza. El final es anticlimático, recordándole al personaje masculino su miseria y conminándole a que se caliente, debido al frío que debe de tener por sus andrajosos ropajes:

Mirome a lo interesable

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

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

(Quevedo, *Poesía completa*, 819, vv. 53-60).

Antes de su razonamiento, apréciese que el locutor poético persevera en la condición de la amada, a través de su mirada *interesada*. Además, se produce una caricaturización de sus atributos femeninos a partir del sentido del olfato y la animalización: su refinada nariz, otrora bella, se transforma en un *hocico*; posiblemente, de un perro rastreador que, como ella, se dedica a la búsqueda de sus intereses particulares. Por último, Juana responde al largo parlamento de Francisco de forma irónica, repudiando su amor, invitándolo a que se apoye en dios y recordándole su malograda situación personal.

En suma, la composición se orquesta mediante una ambivalencia general de tono humorístico. La pastoral se emplea como pretexto para alcanzar el artificio burlesco, a través de la degradación de sus atributos consustanciales (el oficio de los protagonistas, el espacio, el tiempo, los tópicos más fecundos...); de ahí que se insista en la posibilidad de interpretar «A la orilla de un brasero» como un romance *metapoético*. Asimismo, las descripciones preciosistas en torno a la zagala poseen un sentido anfibológico: Francisco compara su belleza con distintos metales codiciados (el oro, la plata, los zafiros, etc.), pero esta *descriptio puellae* posee una resonancia dual: a su hiperbólica hermosura, habría que sumar su condición de mujer tomajona, cuyo único interés estriba en obtener un rédito económico. El equívoco se alcanza a través de estos dos planos descriptivos, que descubren la idiosincrasia de la figura femenina; es decir, a partir del componente satírico, se aprecia una evolución simbólica desde la prosopografía hacia la etopeya de Juana.

CONCLUSIONES

El estudio del romance «A la orilla de un brasero» permite extraer ciertas conclusiones parangonables al estado del género bucólico durante el Barroco. A los móviles históricos, políticos y sociales que justifican el ocaso de la pastoral, cabría añadir el progresivo descrédito de la materia pastoril, el agotamiento estético de sus temas y formas y la subordinación de la *natura* ante el *ars* poética. En este sentido, pueden recuperarse las palabras del renacentista italiano Serafino el Aquilano: «Et per tal variar

natura è bella», bien reformuladas por Gracián (1969, 235) en el contexto aurisecular: «*si per tropo variar natura é bella*, mucho más el Arte» (*Agudeza y arte de ingenio* II, Discurso LX).

El idealizante universo arcádico permanece totalmente deformado en el poema quevedesco, que representa un contraste satírico-burlesco de la modalidad pastoril, característica típica de la bucólica barroca. Las desviaciones con respecto a la tradición clásica y renacentista se documentan en todos los aspectos: la degradación de la ambientación espacial mediante burlas gastronómicas, la sustitución de la temporalidad primaveral por el frío invierno, la harapienta indumentaria del pastor-poeta, su condición de amante no correspondido o Juana como mujer tomajona. Asimismo, también se dislocan dos de los tópicos más importantes desde una perspectiva descriptiva: el *locus amoenus* se transfigura en un lugar estéril y desapacible, más cercano al contrapunto espacial del *locus eremus* u *horridus*; y la *descriptio puellae* de la dama adquiere tintes jocosos, pues la hiperbólica equiparación de sus atributos femeninos con diferentes piedras y metales preciosos enfatiza su naturaleza interesada. En definitiva, la supeditación de los numerosos elementos pastoriles a las intenciones satírico-burlescas del autor acarrea un cierto grado de originalidad; sobre todo, en el plano del contenido, que permitiría etiquetar esta composición bajo el marbete de *bucólica-burlesca*.

Por último, conviene profundizar en la propuesta temática de Suárez Díez (2015, 93-94), catalogándola como un romance *metapastoril*, dado que critica la moda en que se ha convertido esta modalidad desde la propia literatura. Las intenciones de Quevedo en «A la orilla de un brasero» apuntan hacia la sátira de oficios y la burla metapoética de los diferentes tópicos y motivos cercanos al género pastoril, caducos ya en el Barroco. El lector moderno debe considerar estos postulados, así como la distancia temporal y los valores ideológicos del período para interpretar correctamente sus versos en un momento de producción determinado.²⁶ La heterogeneidad de este romance solo puede entenderse en el contexto barroco, cuando se disuelven las fronteras genéricas y la literatura se metamorfosea en una especie de *hidra bocal*—en alegre terminología de Egido (1990, 9-55)—. La contaminación de la bucólica en esta centuria conllevará la progresiva disolución de la pastoral, por lo que resulta oportuno aproximarnos a estas circunstancias no desde nuestra perspectiva actual; sino desde los ojos de un autor del XVII que escribe al amparo de una tradición marchita en una época convulsa, mientras se tambalean los cimientos del mundo exterior.

²⁶ Rey (2014) propone aproximarse con cautela al pensamiento crítico de Quevedo,

puesto que sus creencias y valores de época condicionan una lectura actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, María José (2005): *Tradicción e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Alonso Veloso, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.
- Alonso Veloso, María José (2024): «La poesía de Quevedo al margen del *Parناسo*: hacia una edición crítica y anotada de la “musa décima”», *Neophilologus*, 108, 4, pp. 573-591.
- Arellano, Ignacio (2003): *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- Arellano, Ignacio (ed.) (2007): Francisco de Quevedo, *Poesía burlesca, I. Romances*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b0\(17/10/2024\)](https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b0(17/10/2024)).
- Arellano, Ignacio (2012): «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 47-63.
- Arredondo, María Soledad (1987): «La crítica a los libros de pastores: de la ironía a la parodia», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 349-358.
- Askins, Arthur L-F. y Víctor Infantes (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- Bajtín, Mijaíl M. (2019): «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *La novela como género literario*, ed. Luis Beltrán Almería, trad. Carlos Ginés Orta, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 287-443.
- Bayo, Marcial José (1959): *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1580-1550)*, Madrid, Gredos.
- Beverley, John (1990): «La economía política del *locus amoenus* en la poesía del Siglo de Oro», en Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverley (eds.): *Texto y sociedad. Problemas de historia literaria*, Amsterdam, Rodopi, pp. 61-74.
- Blecua, José Manuel (ed.) (1971): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. 3.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la (2011): «El *Romancero nuevo*: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», *Acta Poética*, 32, 2, pp. 75-114.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la (2013): «Los estudios y ediciones sobre el *Romancero nuevo* en los últimos cuarenta años (1973-2012)», *Edad de Oro*, 32, pp. 79-101.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2003): «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en Inmaculada Báez y María Rosa Pérez (eds.): *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 287-304.

- Carreira, Antonio (ed.) (1998): Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols.
- Casalduero, Joaquín. 1984. «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco. Por qué Cervantes rechaza la Pastoril y no acepta la picaresca», *Edad de Oro*, 3, pp. 29-31.
- Castillo Martínez, Cristina (2005): «Críticas a los libros de pastores en la literatura del Siglo de Oro», en Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti (eds.): *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, Pamplona, EUNSA, vol. 1, pp. 393-404.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de (2013): *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE.
- Cervantes, Miguel de (2016): *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- Chemris, Chrystal (2008): *Góngora's «Soledades» and the Problem of Modernity*, Woodbridge, Tamesis.
- Cristóbal López, Vicente (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Diccionario de Autoridades* (Real Academia Española). <https://webfrl.rae.es/DA.html> (17/10/2024).
- Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- Fernández Mosquera, Santiago (1999): *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisí»*, Madrid, Gredos.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visibilidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica siglos XV a XVII*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- García Valdés, Celsa Carmen (ed.) (2014): Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra.
- Garrard, Gregg (2004): *Ecocriticism*, London, Routledge.
- Gifford, Terry (1999): *Pastoral*, London, Routledge.
- González Quintas, Elena (2006): *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, EUNSA.
- Gracián, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.
- Gracián, Baltasar (1996): *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra.
- Halperin, David M. (1983): *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University.
- Holloway, Anne (2017): *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis.
- Iventosch, Herman (1975): *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia.
- Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (ed.): *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 157-180.
- Kegel-Brinkgreve, Elze (1990): *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, J. C. Gieben.
- López Estrada, Francisco (2005): «Pastores en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 37, pp. 15-32.

- Mas, Amédée (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas.
- Mateo Mateo, Ramón (1993): «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *RILCE*, 9, pp. 20-43.
- Menéndez Pidal, Ramón (1949): *El romancero nuevo*, Madrid, Blass.
- Montesinos, José F. (1953): «Algunos problemas del romancero nuevo», *Romance Philology*, 6, 4, pp. 231-247.
- Núñez Rivera, Valentín (2016): «La poética pastoril de don Quijote (y de Cervantes): una latencia interrumpida», *Edad de Oro*, 35, pp. 57-72.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada (2005): «Las ciudades y sus “Parnasos”: poetas y “Varones ilustres en letras” en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.): *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 233-283.
- Parada Juncal, Samuel (2022): «El corpus pastoril de Quevedo», en María José Alonso Veloso (ed.): *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 531-549.
- Parada Juncal, Samuel (2024a): «Los sonetos pastoriles de Quevedo: delimitación y análisis», *Estudios humanísticos. Filología*, 46, pp. 231-269.
- Parada Juncal, Samuel (2024b): «La *compositio* en la poesía pastoril de Quevedo», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 24, 1, pp. 101-133.
- Parada Juncal, Samuel (2024c): «La antroponimia en la poesía bucólica de Quevedo», *Orillas. Revista d'ispanística*, 13, pp. 195-218.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2004): *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Quevedo, Francisco de (2003): *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral*, ed. Lía Schwartz, en Alfonso Rey Álvarez (dir.): *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. 1, tomo 2, pp. 561-810.
- Quevedo, Francisco de (2007): *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, ed. Pablo Jauralde Pou, en Alfonso Rey Álvarez (dir.): *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. 2, tomo 2, pp. 527-666.
- Quevedo, Francisco de (2021): *Poesía completa*, eds. Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2 vols.
- Rey Álvarez, Alfonso (2014): «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique*, 112, 2, pp. 633-669.
- Riandière, Josette (1994): «Images contrastées de la femme chez Quevedo», en Agustín Redondo (ed.): *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 167-182.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1970): *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1973): *Manual bibliográfico de cancioneros y romances. Impresos durante el siglo XVI*, coord. Arthur L-F. Askins, Madrid, Castalia, 2 vols.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1977-1978): *Manual bibliográfico de cancioneros y romances. Impresos durante el siglo XVII*, coord. Arthur L-F. Askins, Madrid, Castalia, 2 vols.

- Romero-Díaz, Nieves (2001): «Conflicto nobiliario en torno a la opulenta Sevilla del seiscientos», en Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner (eds.): *Vida, memoria y escritura en torno a 1600. II Coloquio Internacional sobre la Cultura en Andalucía*, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, pp. 379-397.
- Romero-Díaz, Nieves (2002): *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Rosenmeyer, Thomas G. (1973): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley, University of California.
- Ruiz Pérez, Pedro (1996): *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang.
- Ruiz Pérez, Pedro (1998): «La corte como espacio discursivo», *Edad de Oro*, 17, pp. 195-212.
- Ruiz Pérez, Pedro (2002): «Égloga, silva, soledad», en Begoña López Bueno (ed.): *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 387-429.
- Ruiz Pérez, Pedro (2005): «La *boscarecha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en Salvador Montesa (ed.): *A zaga de tu buella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Málaga, vol. 1, pp. 231-262.
- Ruiz Pérez, Pedro (2007): *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estructura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009): *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Salazar y Torres, Agustín (1681): *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*, Madrid, Francisco Sanz.
- Santa-Aguilar, Sara (2021): *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Schwartz, Lía (1984): *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- Suárez Díez, José María (2015): *El romance nuevo pastoril. Estudio y edición crítica. (1589-1688)*, tesis doctoral dirigida por Mariano de la Campa Gutiérrez, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Schwartz, Lía (1984): *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- Vega, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*. ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Vega, Lope de (2011): *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, RAE.
- Vossler, Karl (2000): *La soledad en la poesía española*, trad. José Miguel Sacristán, Madrid, Visor Libros.