Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2013)
Heft: 22

Artikel: Autorreferencialidad del texto poético y conciencia estructural del autor
Autor: Güntert, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047248

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Autorreferencialidad del texto poético y conciencia estructural del autor

Georges Güntert *Universität Zürich*

1. ¿Qué entendemos por tendencias autorreferenciales?

Cuando tratamos de comprender un poema lírico, no basta con resumir su contenido anecdótico. Aunque es importante conocer la situación desde la cual nos habla el yo-poético, sabemos —por las propiedades del género— que el significado del discurso lírico no se reduce a su núcleo narrativo. Si nos conformamos con un resumen del contenido, dejamos a un lado las aportaciones del *metro*, del *ritmo*, del *timbre*, del *sonido* y de la *sintaxis*, así como de otros procedimientos retórico-formales que influyen en la sensibilidad del lector y modifican su experiencia estética del texto. Dicho de otro modo, quien explora el *plano del contenido* debe tener en cuenta las modificaciones del significado originadas en el *plano de la expresión*, cuyo mensaje no es de tipo semántico-conceptual, sino de tipo semántico-emotivo[1]. Pienso, por ejemplo, en el efecto que genera el cambio entre continuidad y discontinuidad en el orden rítmico, en la tensión que crea el arte de variar los acentos métricos o incluso en las emociones que suscitan las alternancias del timbre. El juego complejo entre identidad y diferencia en el plano de la expresión supone, en lo que atañe al receptor, la presencia de un *sujeto emotivo* capaz de advertir estas variaciones y de sufrir sus

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 22 (otoño 2013): 131-150.

[1] Para la terminología, consúltese Greimas, Algirdas J./ Courtés, José: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982. Véanse en especial las entradas *expresión*, *contenido*, *significante* y *figura*.

efectos, que, por su parte, no tardan en influir sobre él, modificando su estado de percepción y, con ello, su comprensión del poema.

En la labor interpretativa, después de analizar separadamente los distintos planos, conviene relacionarlos entre sí, ya que es de especial importancia la identificación de los momentos que, según Hjelmslev, *configuran* un aspecto presente en el otro plano: en estos momentos o lugares textuales, la expresión remite al contenido y viceversa. Los elementos sobre los que se fundamenta la analogía entre ambos planos se sitúan en un nivel más abstracto, porque, si las palabras del contenido encierran significados *figurativos*, imágenes, quien produce los valores en el plano de la expresión es el lenguaje como significante, que, según hemos visto, transmite sugerencias mentales y emocionales.

Voy a ejemplificarlo con un caso de interacción que se puede observar en el «Soneto XXXV» del *Canzoniere* de Petrarca: en el nivel del contenido de este poema, vemos al yo-poético solo y pensativo que camina en la soledad, huyendo de la gente por miedo a revelar su pasión y pasando, por tanto, del espacio social al espacio natural, aunque sin encontrar alivio en la naturaleza; en el nivel de la expresión, en cambio, advertimos una sucesión homogénea de pies métricos, de yambos, sobre todo en el segundo hemistiquio de cada verso, lo que evoca, en términos musicales, un *andante*, cuya regular cadencia *configura* los pasos del yo: "Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti" (vv. 1-2). Los lentos pasos del amante de Laura repercuten, por así decirlo, en el isocronismo métrico-rítmico, y el gerundio "mesurando", que alude al dios de los melancólicos y de la agrimensura, Saturno, remite a la calidad métrica de la composición[2]. El poeta de las *Soledades* se acordará de esta analogía en su «Dedicatoria al duque de Béjar», donde dice: "*Pasos* de un peregrino son errante / cuantos me dictó *versos* dulce musa"[3]. Lo que en la obra de Góngora es una deliberada reflexión autorreferencial (los "pasos" son "versos" en la "soledad", que es también el espacio del poema), en el *Canzoniere* de Petrarca permanece como correspondencia medio ocul-

[2] Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, ed. de M. Santagata. Milano: Mondadori, 1996, p. 186. Sobre la relación entre Saturno y la agrimensura, véase Keller, Luzius: «'Solo e pensoso', 'Seul et pensif', 'Solitaire et pensif', mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste», en: *idem* (ed.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*. Stuttgart: Metzler, 1974, p. 92.

[3] Góngora, Luis de: *Soledades*, ed. de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994, p. 183.

ta: pero también aquí la interacción entre los planos relaciona la imagen del caminante con los componentes del lenguaje a través de un procedimiento que crea significados ulteriores, metapoéticos.

Ahora bien, las correspondencias recíprocas que median entre los planos son *señales* de la *reflexión intrínseca*: inducen al lector a prestar atención al modo en que se expresa lo expresado, esto es, al lenguaje en tanto que medio de comunicación, *enunciación* de un *enunciado*. Un momento privilegiado de la reflexión intrínseca es, según la afortunada expresión de Gide, la *mise en abyme*, que, en un fragmento situado las más veces en un lugar estratégico del texto, simboliza o resume el *enunciado* y aun la *enunciación* del poema entero[4]. Huelga insistir en que este fenómeno se ofrece como clave de lectura, pues sintetiza el proceso de significación inherente al discurso.

Se me podrá objetar que me acerco a los textos del pasado con una mentalidad crítica de hoy y que el enfoque semiológico resulta poco adecuado para la comprensión de la poesía más antigua. Es cierto que la terminología de los autores de la Edad Media no es idéntica a la nuestra; no obstante, también ellos conocían la diferencia entre significante y significado. Isidoro de Sevilla distingue entre la *compositio verborum* y la *sententia veritatis*, y Hugo de San Víctor sostiene que las *litterae* contienen *sensus* (el primer significado) y *sententia* (el significado profundo, que requiere un acto de interpretación)[5]. En sus consideraciones sobre la retórica, Dante se remonta a Horacio, distinguiendo entre la *inventio materiae* y la *elocutio*, pero cuando, en el *De vulgari eloquentia*, trata de la poesía en lengua vernácula, sigue las poéticas medievales: utiliza, con respecto a la *compositio*, expresiones como "soni modulatione" o "melos" por la melodía, "rhitimus" por la rima, "versus", "pedes", etc. y, para designar el aspecto semántico, dice, como sus contemporáneos, "sensus", "significatio" y "sententia"[6]. Era de uso común en su época la concepción alegórica de la poesía, que bajo el "velo" ocultaba la "verdad". Todavía Petrarca sostiene, en una de sus *Seniles* (XII, 2), que "el oficio [del poeta] consiste en fingir, esto es, en disponer y adornar las cosas humanas, naturales y de

---

[4] Es de fundamental importancia el estudio de Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1991 (ed. española del mismo año: *El relato especular*. Madrid: Visor).

[5] Cfr. Bosco, Umberto (dir.): *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, IV, la voz *poesia*, y V, las voces *senso* y *sentenza*.

[6] Alighieri, Dante: *De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione commentato e tradotto*, ed. de A. Marigo. Firenze: Le Monnier, 1957, II, viii, 5; II, ix, 4; y II, x, 4-13.

cualquier otro tipo con colores artificiosos, y cubrirlas agradablemente con el velo de la ficción, cuya remoción permite que la verdad resplandezca de modo tanto más satisfactorio cuanto más dificultoso ha sido su descubrimiento"[7]. Asimismo, las definiciones de poesía se asemejan: si Dante habla de la poesía como *fictio* alegórica, elaborada en verso según las reglas del arte retórico y musical[8], el marqués de Santillana declara que "la poesía [no es] syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas y veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida" ["cuento", aquí, ha de entenderse como número][9]. Se observaba comúnmente, por tanto, la diferencia entre la composición y el sentido, y también se conocía la exigencia de "armonizar" la composición de acuerdo con el sentido, pero no se teorizaba sobre una posible interacción entre los dos planos, como voy proponiendo. Los poetas, con todo, conscientes de que la poesía se dirigía a la persona en su conjunto, iban ya entonces en búsqueda de las correspondencias entre expresión y contenido. Cuando el Dante personaje, después de poner pie en el hemisferio meridional, contempla el cielo matutino que se tiñe de su primer delicado azul, el Dante poeta exclama: "Dolce color d'orïental zafiro / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro insino al primo giro"[10]. Hablando así, crea una trama de sonidos tan agradables al oído y un ritmo tan plácido para el espíritu que llega a hacer sentir los efectos *eufóricos* atribuidos tradicionalmente al adjetivo "dulce", y a volver partícipe de esta armonía al hombre entero. El nuevo humanismo se anuncia en este tono, con una poesía que habla a la mente y a los sentidos, y algo semejante sucederá dos siglos después en España, cuando Garcilaso haya logrado asimilar la lección del petrarquismo.

---

[7] El texto original reza: "Officium eius [del poeta] est fingere, id est componere atque ornare et veritatem rerum vel mortalium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus et velo amene fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gratior inventu quo difficilior sit quesitu" (Petrarca, Francesco: *Rerum senilium libri/ Le senili*, texto crítico de E. Nota, trad. de U. Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2007, ep. XII, 2, II, 1534).

[8] Bosco, Umberto (dir.) (1984), *op. cit.*, IV, entrada *poesia*.

[9] López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana: «Proemio», en: Gómez Moreno, Ángel/ Kerkhof, Maximilian P. A. M. (eds.): *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 439.

[10] Alighieri, Dante: *La divina commedia*, ed. de P. Cataldi/ R. Luperini. Firenze: Le Monniert, 1989, «Purgatorio» I, vv. 13-15.

2. De Petrarca a Boscán: signos autorreferenciales y significado metapoético

Quien trata de acercarse al sentido de un poema a través de sus signos autorreferenciales no debe perder de vista la estructura global del texto. Estos signos se refieren en ocasiones sólo a una parte del discurso, pudiendo ser sustituidos, más adelante, por otros. Es necesario, por tanto, identificar los signos en todas las secuencias principales y compararlos entre sí, porque sólo juntos nos informan sobre la reflexión implícita en el texto. Para ejemplificarlo, quiero volver sobre el «Soneto XXXV» de Petrarca, uno de los más imitados del *Canzoniere*. En la España del siglo XVI, cuanto menos cuatro poetas se inspiraron en él: Juan Boscán, Francisco de la Torre, Jerónimo de Lomas Cantoral y Fernando de Herrera. Naturalmente, también Petrarca imitaba a otros poetas, a Dante, por ejemplo, de quien proviene la expresión "andar pensoso", y a los autores de la Antigüedad: a Propercio, probablemente, cuyo amante infeliz busca los "deserta loca", donde la naturaleza es testigo de sus quejas, para "ocultos proferre impune dolores"[11], y ciertamente a Cicerón, cuyo comentario sobre la "aegritudo" de Belerofonte conocía; en el *Secretum* cita, en latín, dos versos de Homero que caracterizan la tristeza de este personaje: "Qui miser in campis merens errabat alienis [Aleis] / ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans"[12]. El «Soneto XXXV» de Petrarca está lleno de reminiscencias literarias; no obstante, son precisamente las señales autorreferenciales las que revelan su novedad y la elevada conciencia artística de su autor.

Petrarca RVF, XXXV	*Boscán*, libro II, soneto XXXV
Solo et pensoso i più deserti campi	Solo y pensoso en páramos desiertos
vo mesurando a passi tardi et lenti,	mis pasos doy, cuidosos y cansados,
et gli occhi porto per fuggire intenti	y entrambos ojos traigo levantados
ove vestigio human l'arena stampi.	a ver no vea alguien mis desconciertos.
Altro schermo non trovo che mi scampi	Mis tormentos allí vienen tan ciertos,
dal manifesto accorger de le genti,	y van mis sentimientos tan cargados,

[11] Propertius, Sextus: *Elegien. Lateinisch und deutsch*, ed., introd. y trad. de D. Flach. Darmstadt: WBG, 2011, I, 18, vv. 1-4 y 19-20, pp. 63-65.

[12] Cicero, Marcus Tullius: *Tusculanae disputationes. Gespräche in Tusculum. Lat./ Deutsch*, ed. y trad. de E. A. Kirfel. Stuttgart: Reclam, 2005, III, 26, 63, p. 276. Los versos de Homero proceden de la *Ilíada*, VI, 201-202. En el *Secretum*, se recuerda a Belerofonte en el lib. III, 157 (Petrarca, Francesco: *Secretum*, ed. de E. Fenzi. Milano: Mursia, 1992, p. 226).

perché ne gli atti d'allegrezza spenti	que aun los campos me suelen ser pesados
di fuor si legge com'io dentro avampi:	porque todos no 'stán secos y muertos.
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge	Si oyo balar acaso algún ganado,
et fiumi et selve sappian di che tempre	y la boz del pastor da en mis oídos,
sia la mia vita, ch'è celata altrui.	allí se me rebuelve mi cuidado;
Ma pur sì aspre vie né sì selvagge	y quedan espantados mis sentidos,
cercar non so, ch'Amor non venga sempre	¿cómo ha sido no haver desesperado
ragionando con meco, et io co llui.[13]	después de tantos llantos doloridos?[14]

El soneto de Petrarca se desarrolla en dos macro-secuencias, formadas, la primera, por los cuartetos, y la segunda, por los tercetos. En A, el yo-poético, deseoso de ocultar el estigma de su pasión, trata de evitar a los hombres y espera encontrar un refugio en la naturaleza; en B, la esperanza se le revela vana porque comprende que Amor continúa persiguiéndole en la soledad. El fuerte componente acústico, sobre el que hemos insistido, se combina con un componente visual. El comportamiento extraño del yo presupone la presencia de observadores cuyo punto de vista, sin embargo, no coincide con el del lector. Y es que el verso octavo ("di fuor si legge, com'io dentro avampi") se refiere, en primer lugar, a la gente, sin poder configurar la postura del lector, quien recibe sus informaciones también desde dentro, desde la interioridad del yo y desde las entrañas del texto.

La necesidad de distinguir dos macro-secuencias queda confirmada en el nivel de la expresión: las rimas abrazadas de los cuartetos (ABBA) contrastan con las rimas repetidas de los tercetos (CDE / CDE). Pero la cesura entre cuartetos y tercetos se impone también por otras razones: el isocronismo de los segundos hemistiquios —esto es, la regularidad de los acentos en sexta, octava y décima sílaba— es una característica exclusiva, o casi, de la macro-secuencia A. Hugo Friedrich decía que este soneto era "un único andante", pero no es así: el "andante" cesa después de la segunda estrofa y no reaparece sino esporádicamente en los tercetos[15]. Aquí predominan los encabalgamientos —hay dos en cada estrofa—, que crean arcos de perio-

[13] Petrarca (1996), *op. cit.*, p. 189.

[14] Boscán, Juan: *Obra completa*, ed. de C. Clavería. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 125-126.

[15] Friedrich, Hugo: *Dalle origini al Quattrocento*, en: *Epoche della lirica italiana*, trad. de L. Banfi y G. Cacchi Bruscaglioni. Milano: Mursia, 1974, vol. I, p. 216.

dos extensos, si no simétricos, al menos equilibrados, ya que la segunda oración consecutiva, en cuanto al tono, está construida al revés que la primera. Me refiero al orden de las partes ascendente y descendente, llamadas, con términos procedentes de la métrica clásica y de la música, *arsis*, elevación, la parte que lleva el tono, y *tesis*, deposición: en los vv. 9-11 el *arsis* abarca dos versos y medio, mientras que la *tesis* es muy breve; en los vv. 12-14, el acento principal se desplaza sobre la segunda parte del periodo, y es más breve la primera parte. Se obtiene, así, una especie de quiasmo sintáctico-rítmico: *arsis, tesis, tesis, arsis*. Además, en B ya no se habla de los "pasos", sino de los razonamientos del yo: esto es, del incesante diálogo que mantiene con Amor, no sólo mentalmente, suponemos, sino también como poeta. El soneto culmina en la mención de ese obsesivo diálogo, representado, a nivel de la expresión, por el *quiasmo* "Amor" — "con meco", "io" — "co llui", que, adviértase, es figura retórica de tipo *circular*.

Ahora bien, mientras que el primer signo autorreferencial, propio de A, insiste en el movimiento *continuo* del caminante, un movimiento errante pero, en lo que tiene de fuga, a la vez progresivo, el segundo signo, el de B, indica la existencia de un orden *circular*: "ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io co llui" (vv. 13-14). El «Soneto XXXV» semeja, primeramente, un *andante*, pero acaba cerrándose de modo cíclico. En consecuencia, el texto poético se presenta bien como un discurso actualizado en el *tiempo*, bien como un discurso que se inscribe en un *espacio* cerrado sobre sí mismo. Mientras la fuga del protagonista desemboca en el laberíntico circuito amoroso-existencial, el movimiento del poema encuentra su acabada forma, su conclusión, que de algún modo compensa el desequilibrio moral del contenido. Es prueba de esta tendencia equilibrante en el plano expresivo la distribución de las rimas: el doble *quiasmo* de los cuartetos (las rimas abrazadas ABBA) se opone asimismo al *principio de sucesión* que reina en los tercetos (CDE), pero esta vez la ley compensatoria del arte hace que se atribuya el orden cíclico a A y el sucesivo a B.

Fijémonos ahora en el soneto de Boscán. No es necesario leerlo dos veces para darse cuenta de que no alcanza la complejidad semántica de su modelo. Boscán centra el sentido de su composición en el tema psicológico de la pena de amor, que aflige al yo tanto entre los hombres como en la soledad (habla de "desconciertos", "tormentos", "sentimientos" en A, de "cuidado" y "llantos doloridos" en B). Retoma literalmente los dos adjetivos iniciales de Petrarca, incluso el italianismo "pensoso", ostentando así su intención de imitar; reproduce asimismo la

pareja de adjetivos del v. 2, "pasos [...] cuidosos y cansados", semejantes a los "passi tardi et lenti" del original; y hace incluso que su soneto venga a ocupar el lugar trigesimoquinto de su «Libro segundo», esto es, del libro que va precedido de la «Carta a la duquesa de Soma», con su declaración en favor de los metros italianos. Es curiosa, en el soneto del barcelonés, la incongruencia entre "los páramos desiertos" de A y el *topos* arcádico de B, introducido con un giro sintáctico algo forzado, artificioso, que trata de justificar el brusco cambio de escenario: "[Q]ue aun los campos me suelen ser pesados / porque todos no están secos y muertos" (vv. 7-8). El paisaje bucólico es tradicionalmente ameno, poblado de pastores y rebaños, pero aquí no devuelve la serenidad al yo. Todo lo contrario, Arcadia se convierte en el escenario de la introspección, que hace comprender al yo la gravedad de su conflicto: ha corrido el peligro de "desesperarse", palabra con que se alude, en el contexto pastoril, al suicidio. Boscán, es cierto, hace literatura, se ejercita en el arte del soneto, combina Petrarca con Sannazaro: el marco bucólico le sirve para terminar con un *crescendo*, evidentemente *disfórico*, ya que la conciencia de la pasión se agudiza cerca del final.

Si es lícito hablar de reflexión meta-poética en este soneto, podríamos señalar la poco original imitación del ritmo de los pasos, perceptible a partir del v. 2, y la calidad vocálica de las rimas, que, por su insistencia, subrayan tanto la permanencia del conflicto como su exasperación final. Se trata, con todo, de la mera técnica del *refuerzo*, frecuente en el petrarquismo del siglo XVI. Concretamente, en el soneto de Boscán, la rima en –ADO, recurrente en todas las estrofas, extiende su vocalismo a numerosos significantes, creando así una continuidad tonal: "páramos", "pasos", "campos", "balar acaso", "la voz del pastor", "tantos llantos", etc.; pero hacia el final el timbre grave de –ADO llega a contrastar con el timbre agudo de –IDO ("sentidos"–"desesperado"–"llantos doloridos"), que es el predominante en el último terceto.

3. Garcilaso o los lugares idóneos para la reflexión autorreferencial

Hasta ahora hemos analizado dos sonetos, cuyo discurso tiende a cuajar en el final epigramático, momento privilegiado para acoger la reflexión autorreferencial. Cabe preguntarse cómo estas señales se distribuyen en los poemas de mayor extensión, por ejemplo en églogas, canciones u odas. A primera

vista, se diría que pueden manifestarse en cualquier lugar del texto, pero, después de analizar un cierto número de poemas, he llegado a la conclusión de que, respecto a la ubicación de estos signos, los textos líricos no se distinguen de los textos narrativos, ya que en ambos aparecen preferentemente en tres momentos, a saber: al *principio*, donde encontramos las prefiguraciones, cerca de los *cambios de secuencia* y hacia el *final*.

Como ejemplo en que abundan estos signos se me ofrece la «Égloga primera» de Garcilaso, un poema lírico-narrativo del periodo de madurez del toledano. No queda tiempo para proceder a una interpretación detallada de esta obra, pero, como la analicé en otro lugar, me permito partir de las conclusiones de aquel estudio[16]. Afirmaba yo entonces que la principal reflexión inherente al poema era, en mi opinión, su tendencia a transformar el tiempo existencial en tiempo musical, esto es, en *durée*, y que al autor de esta égloga le importaba mostrar cómo el tiempo de la existencia, fugitivo, inestable, se inscribe en el espacio del poema, dotado, a su vez, de un tiempo.

Creo necesario recordar que la égloga está compuesta como un díptico, con dos pastores a quienes individualiza su diferente manera de ejemplificar la idea de *mudanza*, a saber, la pérdida de un amor o la muerte de la amada. Salicio, quien canta bajo el sol *ascendente* (se diría que se encuentra aún en la juventud de su vida), se queja acusando a Galatea de haberle abandonado, y decide dejar para siempre el escenario de sus amores. Nemoroso llora la muerte irreparable de su amada Elisa bajo el sol *descendente* y no encuentra consolación alguna en esta vida, aun cuando le queden algunos gratos recuerdos del pasado. (No me voy a ocupar de la controvertida interpretación autobiográfica de estos personajes, porque para mi argumentación este aspecto es irrelevante).

En cuanto a la *dispositio*, hay que tener presente que las treinta estrofas de la «Égloga primera» se reparten entre el prólogo (A) y el poema propiamente dicho (B): a las tres estancias del prólogo, articuladas en *propositio* y *dedicatoria*, les siguen una estancia de introducción del narrador-poeta, doce para desarrollar la queja de Salicio, una de transición en la que pasamos del drama de Salicio al de Nemoroso, doce reservadas a Nemoroso, y una, la última, que sirve de conclusión. Es preciso distinguir tres niveles de comunicación: el de los dos pastores, que mientras se dirigen a sus amadas ausentes son escuchados por "sus ovejas"; el del narrador-poeta, que se dirige al virrey de Nápo-

[16] Güntert, Georges: *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, cap. 2, pp. 31-42.

les, don Pedro de Toledo, un hombre político, un guerrero; y el del poema, que se ofrece a la sensibilidad e inteligencia del lector.

Comencemos por los seis versos de la *propositio*, que constituyen la secuencia A1: contienen un resumen del asunto, una reflexión sobre el *código* ("El *dulce* lamentar de dos pastores") y una indicación respecto a la jerarquía de los niveles comunicativos. El poeta, cantando para el virrey, *imita* las quejas de los pastores: la queja pide sensibilidad, compasión; el canto se dirige a un destinatario culto. Es llamativo el enunciado final de la *propositio*: "[L]os amores, / de pacer olvidadas, escuchando". El inciso, además de mostrar la cambiante actitud de las ovejas que habitualmente pacen y ahora, durante un breve lapso de tiempo, "escuchan", prefigura la situación del *destinatario*, a quien se invita a trasladarse desde la esfera de la vida activa a la de la vida contemplativa, propia del ensueño pastoril. Ambas secuencias, A1 y A2, terminan con una referencia al acto de "escuchar": a la última palabra de la *propositio*, "escuchando" (v. 6), hacen eco los versos finales de la *dedicatio*: "[Y] *en cuanto* esto se canta, / *escucha* tú el cantar de mis pastores" (vv. 41-42).

1.
El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando; — *A1 – propositio* (vv. 1-6)
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores, 5
de pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado 10
al ínclito gobierno del estado
albano, *agora* vuelto a la otra parte, — *A2 – dedicatio* (vv. 7-42)
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

2.
agora, de cuidados enojosos 15
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente ginete que *apresura*
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando: 20

espera, que en tornando
a ser restitüido
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma 25
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

3.
En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qu' es deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria),
el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores;
y *en cuanto* esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.[17]

En la *dedicatoria* (vv. 7-42) se comienza a insistir en la existencia de diferentes aspectos de la temporalidad. Tanto la vida del poeta como la de su destinatario se definen con relación a la categoría del tiempo existencial. No obstante, ambos tienen acceso a la "fama", que representa una promesa cierta para el virrey, cuyo nombre dará lustre al poeta: la "hiedra", se dice, crece a la sombra del "laurel" (vv. 35-38). Pero otras formas temporales ocupan el lugar del tiempo fugitivo de la existencia, a saber: el *tiempo alternado* (presente en el sintagma "agora"–"agora", que contribuye a organizar las estrofas primera y segunda) y la *simultaneidad* (en la construcción sintáctica "en tanto que"–"en cuanto", que rige la estrofa tercera). Estos nuevos modos de concebir el tiempo transforman la mera sucesión temporal en un tiempo-espacio, proceso que podemos observar no

[17] Garcilaso de la Vega: «Égloga I», en: *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia, 1969, pp. 119-120. El subrayado (de las palabras que tienen que ver con el tiempo) es nuestro.

sólo en el prólogo, sino también en el poema propiamente dicho.

Pasando ahora al poema propiamente dicho, no nos extraña encontrar las primeras señales autorreferenciales en la estrofa de introducción con la que se abre la secuencia B1, dominada por la figura de Salicio. Este pastor interesa ante todo en la medida en que se opone a Nemoroso. Las palabras del narrador muestran a las claras que Salicio no accede a la contemplación del vivir ni al tiempo-espacio del recuerdo. Es significativo que se nos aparezca cerca del agua corriente y bajo el sol de la mañana. Así como su canto fluye sobre el murmullo de un río, también su pensamiento se inscribe en la dimensión de la vida transitoria.

(B1): introducción al canto de Salicio

4.

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, *con canto acordado*
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y así como presente,
razonando con ella, le decía:[18]

Sigamos en nuestra lectura panorámica. Un primer momento culminante, situado poco después de la mitad del poema, al comenzar la secuencia B2, coincide con la entrada en escena de Nemoroso y su elegíaca evocación de las "[C]orrientes aguas puras, cristalinas", que recuerdan las "[C]hiare fresche e dolci acque" de la «Canción CXXVI» de Petrarca. Llama la atención que las aguas de Nemoroso empiecen siendo invocadas como "corrientes", antes de aplacarse en un fluir más lento, favorable al espejismo del recuerdo. El proceso transformador con que el tiempo fugitivo se muda en tiempo-espacio

[18] *Ibid.*, p. 121. El subrayado de las señales autorreferenciales es nuestro.

está resumido en la *fronte* de la estrofa dieciocho. Nos las vemos aquí, por primera vez en este poema, con una *mise en abyme* del movimiento poético procedente de la *enunciación*, que dirige ese doble proceso de espacialización del tiempo y de temporalización del espacio (lo primero ocurre cuando el agua corriente se transforma en una cristalina superficie de reflejos; lo segundo, cuando la hiedra, emblema de lo pastoril, "camina[s] / torciendo el paso" por el follaje de los árboles).

(B2) canta Nemoroso

18.

Corrientes aguas, puras, cristalinas;	*movimiento, transparencia, horizontalidad*
árboles que *os estáis mirando en ellas,*	*verticalidad, reflejo, contemplación*
verde prado de fresca sombra lleno,	*espacio-refugio*
aves que aquí sembráis vuestras querellas	*canto repetido en el espacio, ¿eco?*
hiedra que por los árboles caminas,	*movimiento lento, tiempo acompasado*
torciendo el paso por su verde seno;	*en el espacio*
yo me vi tan ajeno	
del grave mal que siento	
que de puro contento	
con vuestra soledad me recreaba [...][19]	

Pero el verdadero momento culminante, referido asimismo a Nemoroso, se sitúa en la penúltima estancia del poema, la 29, donde el pastor expresa su deseo de cambiar su dolorosa experiencia de la vida terrenal por otro estado: espera unirse pronto a Elisa en el cielo de Venus, donde, según la tradición, permanecen las almas de los amantes. Ello implica que Nemoroso muera, y es lo que más desea. La égloga termina con esta desesperada invocación que, sin embargo, no puede decirse sólo trágica. Para entenderla en toda su complejidad, hay que considerar la función autorreferencial que desempeña en el texto. En esta estrofa, de hecho, la "divina Elisa", de quien se dice que "ahora el cielo / con *inmortales pies* pisa[s] y mide[s] / y su mudanza ve[s], estando queda", llega a convertirse en metáfora de la poesía, dado que los términos "pie", "pisar", "medir" pueden interpretarse como alusiones a la configuración métrica del poema. Estar con Elisa significa, *mutatis mutandis*, pasar de la condición temporal a otra dimensión donde es posible permanecer en el espacio y contemplar el tiempo, y donde quietud y movimiento, permanencia y cambio, eternidad

[19] *Ibid.*, p. 128. El subrayado de las señales autorreferenciales es nuestro.

y tiempo ya no se excluyen dolorosamente. Este lugar, que en el lenguaje del pastor se identifica con el más allá, se corresponde con el espacio del poema. Nemoroso aspira a la condición privilegiada de quienes contemplan las *mudanzas* con ánimo partícipe, sin realmente sufrirlas, privilegio del que goza, no cabe duda, el lector. Recuérdese que, en el prólogo, el poeta invita al *destinatario* de su canto a dejar sus negocios y a pasar de la vida activa a la vida contemplativa, y lo que se concede al *destinatario* inscrito en el poema tanto más vale para el lector. Leamos ahora la estancia 29:

29.
Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa el cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y *siempre* pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?[20]

4. ¿Reflexión intrínseca en el texto o conciencia estructural del autor?

Una última pregunta, por ingenua que pueda parecer, se impone. ¿Quién detenta el saber sobre el texto: la mente del crítico, que pretende haber entendido el poema, o la mente del autor? ¿Era consciente Garcilaso de las técnicas autorreferenciales que hemos identificado en su «Égloga primera»? Podríamos responder de modo categórico sosteniendo que, como no hay manera de acceder a los pensamientos del autor, lo único que nos queda para establecer los criterios de la interpretación son sus textos. Por otro lado, sabemos que los poetas del Renacimiento no improvisaban sus composiciones, que tenían una conciencia lúcida de las leyes del género y que les importaba la

[20] *Ibid.*, p. 133. El subrayado es nuestro.

proporción entre las partes. Lo demuestran las estructuras numéricas tanto de la «Égloga primera» como de la «Égloga tercera», que representa, de algún modo, su continuación. En ciertos casos, por tanto, es posible acceder a las ideas que tiene el autor acerca de la estructura poemática. No me refiero a la posibilidad de recurrir a documentos personales tales como cartas, diarios o declaraciones en entrevistas, con que los estudiosos de la literatura moderna suelen corroborar sus interpretaciones. Existen, empero, constelaciones de poemas que nos autorizan a formular conjeturas sobre cómo el autor concebía su obra, a saber: cuando el autor construye varios textos de manera análoga, observando en ellos cierto idéntico modo de proceder, o cuando los dispone de modo complementario, como propuesta y respuesta a una misma cuestión poética.

En lo que respecta al primer caso, valgan como ejemplos tres odas de fray Luis de León que tienen en común no sólo su forma métrica, la lira, sino también su extensión, pues constan las tres de cuarenta versos: «A Don Pedro Portocarrero», «Al licenciado Juan de Grial» y «De la vida del cielo». Sabido es que fray Luis mostraba una clara preferencia por la medida quinaria de la lira, compuesta de dos endecasílabos y tres heptasílabos, según el modelo propuesto por Garcilaso. En la gran mayoría de sus odas recurre a este tipo de estrofa, variando solamente el número, pues tiene poemas de cinco, seis, ocho, diez, trece, catorce y hasta de treinta y dos estrofas. No es del todo casual su predilección por el número 5, si se considera que entre sus odas más famosas, desde «A Francisco de Salinas» hasta «Noche serena», se encuentran magníficos ejemplos de poesía cósmica. Y es que el número 5, como he mostrado en mi estudio sobre fray Luis y Juan de la Cruz[21], tiene un particular significado en la concepción neoplatónica del cosmos, según afirma Marsilio Ficino en su compendio del *Timeo*. El filósofo toscano, después de afirmar que la división "pentámera" condice con la del "Alma del mundo", justifica así el valor de este número:

> Consideramos, ante todo, que el número cinco condice con la composición y división del Alma, y ello por tres razones. La primera consiste en que, de la misma forma que el número cinco resulta de la suma del primer número par y del primer número impar, el Alma, igualmente, consta de naturaleza divisible y de naturaleza indivisible. Y es que, como sabéis, los números pares se consideran divisibles y los impares indivisibles, puesto que no pueden fraccionarse en partes iguales.

[21] Güntert (2012), *op. cit.*, cap. 6, pp. 81-108.

> La segunda razón consiste en que las categorías mediante las cuales Dios construye todas las cosas son exactamente cinco: Esencia, Identidad, Diferencia, Inmovilidad y Movimiento. Así, el alma se considera la medida de todo, en cuanto que contiene las cinco cualidades de todas las cosas. La tercera razón consiste en que, dado que el Alma es la medida del universo, asume naturalmente el número cinco, la media del número universal. Y es que el cinco es la mitad perfecta de diez, puesto que, si dividimos correctamente diez de cinco formas [9 + 1, 8 + 2, 7 + 3, 6 + 4, 5 + 5], la media ponderada de cada división es cinco.[22]

Fray Luis, que en las proporciones cósmicas ve una muestra de la belleza divina, compone varios de sus poemas de modo simétrico, prestando la máxima atención a las correspondencias internas y al equilibrio entre las partes; otros están construidos en torno a un centro tanto temático como formal, y así ocurre en dos de las tres odas que vamos a comparar.

En «Alma región luciente», una invocación dirigida al cielo, el poeta, después de introducir una escena paradisíaca con el Buen Pastor que apacienta sus ovejas, representa a Cristo como músico semejante a Orfeo: le imagina rodeado de su hato mientras tañe su rabel, especie de laúd, en lo alto de las esferas. El poema tiene una parte *ascendente* y otra *descendente*. En las dos últimas estrofas, el yo-poético anhela la unión con lo divino, aun sabiendo que, en su actual estado, este encuentro no puede cumplirse. Dicho en términos estructurales: en la primera mitad del poema (vv. 1-20) se evoca la vida del cielo a través de la figura del Buen Pastor; en la segunda mitad (vv. 21-40) se describe la reacción que el "inmortal dulzor" de la música celestial produce en un indeterminado "santo oído" y, también, en el alma del "yo". Ahora bien, en la quinta estrofa, situada inmediatamente después de la mitad del texto, de modo que se corresponde con su *centro temático*, el poeta coloca con perfecta simetría, en la exacta mitad de la estrofa y del verso 23 (¡2+3 = 5!), el pronombre "él", referido a Cristo. La expresión "él sesteando" procede del *Cantar de los cantares* ("donde sesteas al mediodía", se dice allí del Esposo) e indica la divina quietud de Cristo mientras toca la *lyra orphica* desde el centro del universo

[22] Marsilius Ficinus: *Compendium in Timaeum*, cap. 28. *De compositione animae et quod per quinarium in ea componenda opportune proceditur* (cfr. con Chastel, André: *Marsile Ficin et l'art*. Genève: Droz, 1954, p. 100). La versión española de Francisco Javier Álvarez Amo se basa en el texto inglés de Farndell, Arthur: *All Things Natural. Ficino on Plato's "Timaeus"*. London: Shepheard/ Walwyn, 2010, pp. 47-51. Adviértase que el cap. 28 de la edición florentina, utilizada por Farndell, se corresponde con el cap. 27 de la edición de Basilea: H. Petri, 1561.

(*magnum carmen creatoris et moderatoris*, en palabras de san Agustín)[23]. Veamos, pues, la quinta estrofa, que es concéntrica como el poema entero:

«De la vida del cielo», vv. 21-25

Y de su esfera cuando
la cumbre toca, altísimo subido,
el sol, *él* sesteando,
de su hato ceñido,
con dulce son deleita el santo oído.[24]

Veamos ahora también los otros ejemplos. Los poemas «Al licenciado Juan de Grial» y «A don Pedro Portocarrero» tratan ambos sobre la aspiración a la virtud; se dirigen a amigos humanistas del poeta, como lo eran Arias Montano y el Brocense: la élite cultural de la época. Juan de Grial era secretario del obispo Pedro Portocarrero en Galicia; llegó a ser canónigo, mientras que su amo, después de haber sido tres veces rector de la Universidad de Salamanca, fue obispo de Córdoba, de Calahorra y de Cuenca e incluso Inquisidor General. Fray Luis le dedica su obra *Los nombres de Cristo* y sus poesías, en tres de las cuales se refiere de modo explícito a él.

La oda dedicada a Juan de Grial enlaza con la tradición humanística y, en particular, con un epigrama de Poliziano sobre el inicio de los estudios en el otoño. Empieza con una descripción de este melancólico momento del año, en tres estrofas, de las que voy a leer la primera: "Recoge ya en el seno / el campo su hermosura, el cielo aoja / con luz triste el ameno / verdor, y hoja a hoja / las cimas de los árboles despoja"[25]. Sigue una exhortación a los estudios, también de tres estrofas, que comienza: "El tiempo nos convida / a los estudios nobles, y la fama, / Grïal, a *la subida / del sacro monte* llama, / do no podrá subir la postrer llama" (vv. 16-20). La "postrer llama" es el fuego de la pira funeraria, metonimia de la muerte como destrucción, opuesta, en consecuencia, a la fama inmortal que conquistan los que suben al "sacro monte" del Parnaso. Las dos últimas estrofas tratan de la actividad poética (Grial había compuesto poesía latina) y, también, de la imposibilidad del poeta, o sea de fray Luis, de acompañarle en esta empresa, ya que se

[23] Acerca de este concepto véase Spitzer, Leo: *L'armonia del mondo*. Bologna: Il Mulino, 2006, 2ª ed. en especial pp. 31-36, donde habla de san Agustín.

[24] León, Fray Luis de: *Poesías*, ed. de J. Alcina. Madrid: Cátedra, 1997, 8ª ed., p. 143.

[25] *Ibid.*, p. 132.

ve "de un torbellino / traidor acometido y derrocado / del medio del camino / al hondo, el plectro amado / y del vuelo las alas he quebrado" (vv. 36-40). Algunos estudiosos interpretan estos versos como alusión al encarcelamiento de fray Luis, pero no conocemos la fecha exacta de la composición. Volvamos, pues, a la quinta estrofa, que representa el momento culminante del poema, gracias, también, a la presencia de importantes signos autorreferenciales:

«Al licenciado Juan Grial», vv. 21-25	«A don Pedro Portocarrero», vv. 21-25
Alarga el bien guiado	Del vulgo se descuesta,
paso y la cuesta vence y solo gana	hollando sobre el oro; firme aspira
la cumbre del collado	*a lo alto de la cuesta;*
y, do más pura mana	ni violencia de ira,
la fuente, satisfaz tu ardiente gana;	ni blando y dulce engaño le retira.

Poliziano, en su oda *Ad iuventutem,* había tratado un asunto similar, aunque con un desenlace menos pesimista (ya es otoño, exhorta Poliziano a su "docilis turba"; ya ha venido el momento de volver a los estudios: venid conmigo y subid con rápido paso al monte Parnaso, adonde nos llama la gloria, que desconoce la vejez y la muerte, y yo os haré de guía, etc.)[26]. Fray Luis se distingue también formalmente de Poliziano: construye su poema de modo simétrico, ascendente y descendente, con una "cumbre" que es la síntesis temática del discurso y el punto más elevado de su estructura. El Parnaso tiene dos cimas, Cirra y Helicona ("per iuga biverticis Parnassi" en palabras de Poliziano), y la aliteración de fray Luis, "la cumbre del collado", a mi modo de ver representa de modo icónico esta idea ("collado" es lo mismo que, en latín, *iugum*). Así, la imagen gráfica del monte de Apolo y de las musas viene a situarse precisamente en la cumbre de este poema dirigido a un joven poeta.

De modo similar, aunque no idéntico, procede el poeta en la oda «A don Pedro Portocarrero», que se inspira en el «Himno de la virtud» de Aristóteles, publicado en latín por Henri Estienne en 1570[27]. Se trata de un elogio de la virtud, cuya búsqueda es comparable a una ascensión moral y a la aspiración a la luz: "Virtud, hija del cielo, / la más ilustre empresa de la vida, / en el escuro suelo / luz tarde conocida, / senda que guía al bien, poco seguida; / tú dende la hoguera / al cielo

[26] Poliziano, Angelo (et al.): *Poesie latine,* ed. de F. Arnaldo y L. Gualdo Rosa. Torino: Einaudi, 1976, vol. I, p. 114.

[27] Debo esta información a Juan Alcina; cfr. su edición de los poemas de fray Luis de León (1997), *op. cit.*, p. 75.

levantaste al fuerte Alcides, / tú en la más alta esfera / con las estrellas mides / al Cid, clara victoria de mil lides" (vv. 1-10). La isotopía, esta vez, es doble: verticalidad y luz. Ahora bien, sólo el primer concepto aparece en el centro temático del poema, donde se lee, en el medio de la quinta estrofa: "firme aspira / *a lo alto de la cuesta*" (v. 23). La oda, contrariamente a las que hemos examinado hasta ahora, carece de una parte descendente: su línea temática continúa *in crescendo* hasta el final. Del obispo Portocarrero se dice, en la penúltima estrofa, que induce sus nobles costumbres "en pueblo inculto y duro", los gallegos, y donde "se muestra escuro / el cielo, *enciende lumbre*, / valiente a ilustrar *la más alta cumbre*" (vv. 30-35). Aquí, finalmente, convergen las dos isotopías. La oda termina con la evocación de la "alta sierra de Eume", que "desprecia" —es latinismo, en el sentido de: que "mira desde lo alto"— la tierra de quienes "el mar monstruoso cierra". Una imagen, se diría, no sólo topográfica, sino también moral (los Portocarrero eran de origen gallego).

Gracias a estos ejemplos, no cabe duda, estamos en condiciones de comprender cómo el autor concebía sus poemas: identificamos sus reflexiones estructurales cuando se manifiestan análogas en contextos diversos. En «Alma región luciente» y «Al licenciado Juan Grial», el procedimiento resulta aún más evidente que en «A don Pedro Portocarrero», porque en aquellos dos poemas el centro contiene una doble *mise en abyme*, relativa tanto al *enunciado* como a la *enunciación* ("él" = Cristo-Orfeo es el centro del universo, pero también del poema; "la cumbre del collado" es la cumbre del Parnaso y, a la vez, la de la composición). En «A don Pedro Portocarrero», en cambio, lo "alto de la cuesta" del v. 23 no es sino una de las dos metáforas del concepto central, la virtud, a la que se representa también como luz. El poeta persigue un doble metaforismo y las isotopías, que aparecen separadamente en las primeras estrofas, no convergen sino en los versos finales. En consecuencia, la estructura de este poema no resulta simétrica, sino dinámica y orientada hacia el desenlace.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante: *De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione commentato e tradotto*, ed. de A. Marigo. Firenze: Le Monnier, 1957.

— *La divina commedia*, ed. de P. Cataldi/ R. Luperini. Firenze: Le Monniert, 1989.

Boscán, Juan: *Obra completa*, ed. de C. Clavería. Madrid: Cátedra, 1999.

Bosco, Umberto (dir.): *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1984.

Cicero, Marcus Tullius: *Tusculanae disputationes. Gespräche in Tusculum. Lat./ Deutsch*, ed. y trad. de E. A. Kirfel. Stuttgart: Reclam, 2005.

Chastel, André: *Marsile Ficin et l'art*. Genève: Droz, 1954.

Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1991 (ed. española del mismo año: *El relato especular*. Madrid: Visor).

Farndell, Arthur: *All Things Natural. Ficino on Plato's "Timaeus"*. London: Shepheard/ Walwyn, 2010.

Friedrich, Hugo: *Dalle origini al Quattrocento*, en: *Epoche della lirica italiana*, trad. de L. Banfi y G. Cacchi Bruscaglioni. Milano: Mursia, 1974, vol. I.

Garcilaso de la Vega: «Égloga I», en: *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia, 1969, pp. 119-135.

Góngora, Luis de: *Soledades*, ed. de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.

Greimas, Algirdas J./ Courtés, José: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.

Güntert, Georges: *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Keller, Luzius: «'Solo e pensoso', 'Seul et pensif', 'Solitaire et pensif', mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste», en: *idem* (ed.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*. Stuttgart: Metzler, 1974, pp. 89-103.

León, Fray Luis de: *Poesías*, ed. de J. Alcina. Madrid: Cátedra, 1997, 8ª ed.

López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana: «Proemio», en: Gómez Moreno, Ángel/ Kerkhof, Maximilian P. A. M. (eds.): *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1988, pp. 437-454.

Petrarca, Francesco: *Rerum senilium libri/ Le senili*, texto crítico de E. Nota, trad. de U. Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2007.

— *Canzoniere*, ed. de M. Santagata. Milano: Mondadori, 1996.

— *Secretum*. Ed. de E. Fenzi. Milano: Mursia, 1992.

Poliziano, Angelo (et al.): *Poesie latine*, ed. de F. Arnaldo y L. Gualdo Rosa. Torino: Einaudi, 1976, vol. I.

Propertius, Sextus: *Elegien. Lateinisch und deutsch*, ed., introd. y trad. de D. Flach. Darmstadt: WBG, 2011.

Spitzer, Leo: *L'armonia del mondo*. Bologna: Il Mulino, 2006, 2ª ed.