HISPANISTA – Vol XVI – nº 62 – Julio – Agosto – Septiembre de 2015
Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil – Fundada en abril de 2000 ISSN 1676 – 9058 (español) ISSN 1676 – 904X (portugués)

REVISITANDO GÓNGORA

Ester Abreu Vieira de Oliveira

O nome de Luís de Góngora y Argote (1561-1627), criticado em sua época, pela afetação do estilo, que gerou o "gongorismo", e admirado pela aristocracia e latinistas, no século XX, alcançou expressiva ressonância em todo o mundo. Desde os escritores espanhóis da Geração de 27, com os estudos aprofundados de Damaso Alonso, e à consagração que dele fizeram os simbolistas Verlaine e Mallarmé, ele se tornou um mito (ou um ícone) do gongórico.

Gongora

Góngora, senhor de dois estilos, um claro, simples, popular e outro culto, retorcido, obscuro, oriundo da nobreza de Córdoba (Espanha), iniciou os seus estudos aos quinze anos na Universidade de Salamanca; matriculou-se em Cânones e estudou Direito, Humanidades e Matemáticas. Em 1580 foram impressos os seus primeiros versos e começou, pouco depois, a tornar-se famoso. Embora tenha recebido ordens maiores, nos seus costumes, Góngora não parecia um clérigo, pois se relacionava com pessoas do teatro; era homem de paixões, amante do jogo e dos touros. Quando já tinha adquirido renome na poesia, ordenou-se padre (aos 56 anos de idade - 1617) e se tornou o capelão do rei Felipe III e cônego da Catedral de Córdoba. No final de sua vida ele se desligou completamente da rotina palaciana.

Há duas obras primas de Góngora consideradas essencialmente barrocas: *Soledades (*1613), poema concebido para louvar a natureza e que causou um grande escândalo na época pelo seu atrevimento, e a *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), onde narra os amores do pastor Ácis e da ninfa Galatea e a vingança de Polifemo.

Guillemot - Acis and Galatea, 1827

Também Luis de Góngora escreveu sonetos, mais de 200, de grande beleza pictórica, canções, odes, composições leves e romances e soube ser simples em seus versos sentimentais ou maliciosos. No seu estilo artístico-popular, ou tradicional, predominam as formas de metro curto, trovas, endechas, romances, letras para cantar em redondilha.

Góngora, como muitos poetas de sua época, não editou a sua obra. Depois de sua morte, em dezembro de 1627, Juan López de Vicuña, amigo seu, publicou um volume de sua lírica, com os dizeres; *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña.* Depois desta publicação, muitas outras apareceram e muitas delas foram comentadas.

Dámaso Alonso, poeta y crítico espanhol do século XX, fez um estudo da obra de Góngora e apontou as inovações de ordem sintática; os hipérbatos, próprios da sintaxe latina, destacando a beleza e o valor de cada palavra, os acusativos gregos e os ablativos absolutos, destacando as figuras e estruturas que oferecem uma obscuridade que se contrapõe com a claridade do tema. E Federico García Lorca enfatiza o emprego das metáforas desse poeta cordobês, que transcende a linguagem, declarando, na conferência "A imagem poética de Góngora" (GARCÍA LORCA, 1980, p. 1038), por ocasião das comemorações do tricentenário pela morte desse poeta, que:

> La originalidad de don Luis de Góngora, aparte de la puramente gramatical, está en su método de *cazar* las imágenes, que estudió utilizando sus dramáticos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da el mito, estudia las bellas concepciones de los pueblos clásicos y, huyendo de las montañas y de sus visiones lumínicas, se sienta a las orillas del mar, donde el viento le corre en lecho azul de aguas marinas/ terqueadas cortinas.

Góngora é o poeta castelhano que melhor consegue a criação de uma linguagem poética, enriquecendo o léxico com palavras latinas e gregas. Ele soube unir a imaginação e a inspiração como poucos. Confere aos epítetos um singular valor de evocar a emoção pura e possui um sentido sonoro da palavra que aumenta a sua eficácia ornamental. A *Fábula de Polifemo y Galatea,* de gosto plenamente "culterano", com predomínio do exagero, do contraste e do dinamismo, escrita em 63 oitavas reais, desenvolve o tema clássico dos amores do ciclope Polifemo e da ninfa Galateia, numa uma atualização de uma fábula mitológica das *Metamorfoses* de Ovídio. É o poema de Góngora que melhor apresenta o "culteranismo" desse poeta cordobês, com base no uso frequente do mais violento hipérbato, descrições exuberantes da natureza, alusões mitológicas, riqueza metafórica e estranhos neologismos. Porém, muitos sonetos desse poeta são maneiristas e apresentam, no desenvolvimento temático, segundo Orozco (1970, p. 186), uma complexidade ou enlace de

temas, semelhantemente ao que acontece nas pinturas. São sonetos amorosos que trazem como subtemas, com alusão e ou comparação, a natureza ou o mitos, com traços intensos descritivos em luzes e cores, repercussões sensoriais, e no último terceto se encontra a expressão do sentimento amoroso objeto ou intenção do soneto, que fazem dele um poeta não barroco, mas maneirista. Não é muito fácil chegar-se a uma clara delimitação do que é Maneirismo e do que é Barroco, tendências ou estilos de épocas diferentes. O Maneirismo, produção de um momento prévio do barroco.

Procurarei, nesse pequeno espaço, relembrar as características poéticas barrocas e maneiristas, apresentando-as por meio das artes plásticas, primeiro por ter havido sempre um diálogo entre a poesia e as artes, também, formas poéticas, valor já apontado por Aristóteles, quando igualava as artes plásticas —pintura e escultura—, a música e a dança, às formas poéticas da tragédia e da épica. Depois por sentir que um diálogo entre linguagens sendo uma plástica, visual, pode ser um auxiliar para despertar no leitor o poder de crítica, para que se desenvolva nele as suas competências e habilidades de leitura e para que ele tenha uma contextualização de significados, que nos auxiliaria na interpretação dos poemas aqui propostos para análise.

BARROCO

O Barroco foi um movimento que atingiu a vida social, o pensamento e as artes. Os autores renascentistas já haviam distorcido o belo, exercitando-se em caricaturas, rompendo com a ideia de só retratar o belo e o sublime e interessando-se em descrever o avesso do belo, numa sensível ruptura com o Classicismo. Ruptura que ocorrerá também no romantismo e na arte de vanguarda. Mas é o Barroco um momento de metamorfose do centro, deformações de jogos visuais e afastamento de perspectivas.

Na pintura barroca pode-se ver a preocupação pelo mundo interior, distância infinita, efeitos de sombra e movimento. Nos espaços infinitos há inter-relação de todo o ser. A obra torna-se símbolo do Universo. Para dar profundidade espacial o método barroco usava o primeiro plano maior do que o tamanho natural, e figuras relevadas, que se aproximariam do observador e, depois, de uma súbita redução de proporções nos motivos do fundo (HAUSER, 1972, p. 558).

Diego Velázquez em *Las Meninas o La Familia de Felipe* oferece uma pluralidade temática, mas retrata o ambiente real buscando uma confusão

espacial sobrepondo o representado com o espectador. A cena principal se encontra refletida no espelho. Este é um recurso recorrente na pintura barroca, que se torna uma denúncia da passagem do tempo. A visão da realidade é realista unida a âmbitos espaciais e responde à concepção barroca da vida, que, como a arte, espetacular, os reis e os seus acompanhantes e familiares ostentam na corte a magnificência do poder terrestre, metáfora do ouro, do sol. Há nessa pintura uma visão integrada de todos os elementos como visto em conjunto. Essa visão globalizante de uma situação pode, também, ser observada no quadro *Coroação de Cristo* de Van Dyck (1620).

Walllek, em um pós-escrito de 1962 (WALLLEK, 1961, p. 107), aceita que o termo "barroco" seja uma antiga derivação da palavra portuguesa *barroco*, "como termo de joalheria para a pérola de forma estranha e irregular". A difusão do barroco ocorreu em épocas diferentes e em vários países europeus, chegando à América. A palavra barroco para a literatura aparece no final do século XIX e se considera o poeta dessa estética aquele que sempre diz algo consciente de que não poderia dizer e, também, coloca ênfase e imagens sublimes. Há um *"trompe l'oeil"*, um engano, uma mentira, um embuste ou um *"déguisement",* um disfarce e uma máscara no que ele quer manifestar em sua obra. René Wallek (WALLLEK, 1961, p. 72) aponta como primeiro a utilizar o termo barroco para a literatura o suíço Wölfflin, em 1988, em *Renaissance und Barock*, diferenciando Renascença e Barroco entre a obra de Tasso e Ariosto e observando que no primeiro havia uma maior ênfase, "uma luta por grandes concepções" que não se encontrava no segundo. Mas só a partir da primeira guerra mundial, 1914, é que o termo aparecerá em ensaios literários. Foi a Alemanha o ponto de irradiação, principalmente nos anos de 1921-22, com uma publicação de uma antologia de poesia barroca alemã, em 1921, por Rudolf Von Delius, e outra de um livro sobre o teatro barroco de Viena, em 1922, por Josef Gregor. Essas publicações provocaram um interesse pelo século XVII alemão e, também, de uma literatura impregnada do termo barroco. Na Espanha, as produções literárias de Guevara, em princípios do XVI, e a de Calderón, em fins do século XVII, foram denominadas barrocas. Mas os **Estudos** sobre o Barroco literário e sobre a estrutura barroca aconteceram com Dámaso Alonso em seus **Estudos** sobre Góngora e no primeiro terço do século XX, como referimos acima.

Dámaso, quando fala das metáforas de Góngora, afirma que "erguem uma parede irreal entre significado e objeto". Quando em 1927, nas comemorações ao tricentenário da morte do poeta cordobês, foi organizada uma antologia por Gerardo Diego, em honra a esse poeta, surge a designação "poeta barroco". No mesmo ano, Damaso Alonso, em uma edição das *Soledades*, fala sobre "barroquismo". A poesia de Góngora é mais simbolista que subjetiva. Outros escritores mais falam, igualmente, sobre a estética barroca na Espanha (Ortega y Gasset y Américo Castro, por exemplo).

Na Espanha, o Barroco, como estilo único, abarcou os nomes de gongorismo, culteranismo e conceptismo. Mas o conceito de "barroco" não obedece a uma classe lógica. Assim nem todas as obras do período que se diz barroco estão agrupadas dentro dele, pois como diz Wellek (WALLLEK, 1961, p. 88):

> [...] uma vez que a obra de arte não é um exemplo de uma classe, mas é em si mesma parte do conceito de um período que se ajusta a outras obras. Modifica assim o conceito do todo. Nunca deveremos definir Romantismo ou Barroquismo ou qualquer outro desses termos exaustivamente, porque um período é uma seção de tempo dominada por algum sistema de normas literárias. O período é assim apenas um conceito normativo e não uma essência metafísica que deva ser intuída, nem, naturalmente, uma etiqueta linguística puramente arbitrária.

Entre as características mais significativas do barroco literário espanhol, relevante é a contraposição de duas tendências denominadas "conceptismo" e "culteranismo". Os primeiros se preocupavam principalmente com a compreensão do pensamento mediante contrastes, elipses e outras figuras literárias. Enquanto que os segundos buscavam agradar uma minoria culta por meio do recurso de metáforas, hipérboles, modificação das estruturas fraseológicas, procurando um maior requintamento.

Em resumo, as características marcantes do barroco na literatura são: contraposição entre realismo e idealismo, pessimismo e desengano. Assim, só tem importância conseguir a salvação eterna, há preocupação pela transitoriedade e há perda de confiança nos ideais renascentistas. Para manifestar-se o escritor ou canta velhas glórias do passado ou apresenta um mundo ideal. Além disso, ele pode satirizar a realidade com estoicismo ou pode se queixar da fugacidade da beleza, da vida e da fama ou, ainda, pode apresentar um aspecto moralizador e criticar os defeitos ou vícios propondo modelos de conduta.

Explica Hauser (HAUSER, 1972, p. 569) que lá para o final do Século XVI surge um maneirismo frio, complicado e intelectualista que cede lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível — o barroco, "[...] reação de uma concepção de arte, em parte intrinsecamente popular, em parte, apoiada pela classe cultural dirigente, mas com consideração pelas massas, contra o exclusivismo intelectual do período precedente".

MANEIRISMO

O Maneirismo foi uma importante estética da arte. Devido à sua ambivalência e contradição, representou uma abertura para a diversidade depois das delimitações estéticas do Renascimento e um momento de universalismo, depois do Gótico.

O Maneirismo deixou um grande acervo de boas realizações. E é considerado como a primeira escola de arte moderna, por sua valorização das visões individuais num mundo regido por valores dirigidos por ditames políticos e religiosos e pelas convenções genéricas da sociedade. Foi julgado como a fase final e decadente do Renascimento, mas hoje é reconhecido como um estilo autônomo e com valor próprio. Como significação de contorção, de tragicidade, de angústia, beleza e sofisticação pode encontrar-se o Maneirismo na escultura de Giambologna, *O rapto da Sabina*, 1582.

Na "Santa ceia" de Tintoreto pode-se observar a complexidade temática, o deslocamento do assunto principal e o destaque a elementos e figuras secundárias.

Em El Greco (1577–15790, exemplo é o quadro *A Ascensão da Virgem*, as figuras adquirem proporções alongadas e em posições dinâmicas e contorcidas, colocadas em grupos cheios de movimento e tensão e desprovidas de realidade. Daí o caráter do maneirismo ser considerado artificialista e intelectualista.

Há, nessa estética, uma tendência a uma aversão ao vazio, que cerca a cena principal com uma profusão de elementos decorativos que adquirem grande importância por si mesma. Também, há uma tendência a fazer uso de muitas referências literárias e a construir citações visuais de outros autores, o que tornava as obras de difícil compreensão pelo espectador inculto. Parece faltar um sentido de estrutura e de organização. Há uma aparente composição fragmentada e pluritemática na estética maneirista.

Na literatura, o Maneirismo se caracteriza como nas artes visuais, principalmente pela perda da unidade clássica. É comum na produção dessa época manifestar sentimentos de dúvida, de fracasso, de ambiguidade, de duplicidade e de ironia. Há uma procura de manifestar uma fuga dos tumultos da realidade concreta. No poema, os versos se fragmentam e se fazem corresponder com outros versos de estrutura paralela com uma equivalência ideológica. Explica Orozco (OROZCO, 1970, p. 186) que

> […] la estructura de un cuadro o de un poema manierista es en ese sentido compositivo algo mucho más rígido en su complejidad que cualquier cuadro o poema clásico renacentista o barroco. El sentido de unidad y claridad del poema clásico renacentista, como las agitaciones y complicaciones de la obra barroca, suponen siempre una estructura más libre, aunque a veces la agitación formal sea mucho mayor en la obra barroca que en la manierista. Porque se trata de dinamismo, agitación, ímpetu; pero no con el carácter de lo impuesto, forzado y retorcido de la visión y concepción manierista.

O Maneirismo (OROZCO, 1970, p. 181) foi uma arte de protesto e de oposição à autoridade clássica e às estruturas sociais coletivas de atribuição de valor. E, tanto nos quadros como nas estruturas de seus poemas, o autor procurava acomodar, em situação complicada, seus elementos dentro do

conjunto compositivo. Buscava, ainda, alterar a lógica natural valorizando esses elementos e desenvolvendo os introduzidos como secundários até se impor quantitativamente à nossa primeira visão ou leitura como se fossem os principais objetos ou assuntos do poema ou quadro. Mais tarde, o conceito foi modificado e maneirismo passa a significar artificialidade e virtuosismo excessivo, o que iria repercutir negativamente em todos os estudos posteriores até o século XX, quando o estilo começou a ser revisto e revalorizado, principalmente depois da contribuição de Arnold Hauser.

O artista da Renascença tinha a natureza como fonte de inspiração. Ela fornecia os padrões que o artista deveria buscar imitar. O seu sucesso se media na proporção em que essa imitação era fiel e sua representação verossímil. O Maneirismo, em contraste, rejeita a cópia servil da natureza e a ela equipara a arte como a *fonte* da criação e dos padrões. Uma diferença essencial entre a literatura clássica e a maneirista está na elaboração de personagens com caracteres claramente definidos, eram bons ou maus, eram ladrões ou heróis, e possuíam um comportamento até certo ponto previsível. Mas, no Maneirismo, podiam-se incorporar os opostos em si e todos os estados intermédios em um único personagem e a própria forma e a estrutura da narrativa tinham a faculdade de se modificar. Um exemplo é o *Quixote* que está cheio de cortes abruptos, desfechos imprevistos, uso de linguagem cotidiana ao lado de alusões eruditas, numa falta de uniformidade.

ANÁLISE DOS POEMAS

Depois da abordagem desses temas passo para a análise dos poemas: "La dulce boca que a gustar convida" (SAINZ DE ROBLES, 1964. p. 724) e "Ya besando unas manos cristalinas..." (SAINZ DE ROBLES, 1964. p. 725).

La dulce boca que a gustar convida…
un humor entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

¡manzanas son de Tántalo, y no

rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno!

O soneto **"**La dulce boca que a gustar convida" possui entre os versos 1 e 2; 3 e 4 do primeiro quarteto, entre os versos 6 e 7, do segundo; e entre os versos 9 e 10; 11 e 12; 12 e 13 dos tercetos, *enjambaments* que lembram alongadas colunas adornadas e adquirem um caráter de uma estrutura imposta e não natural que se direciona para o final onde se encontra a chave temática.

O soneto se apresenta com pluritemas e com imprevistas associações temáticas, repetições de elementos de equivalência visual, repercussões sensoriais (visuais de brilho e cores (pérolas, rosas, maçãs); olfativas e gustativas. O tema principal o do amor frustrado, que se encontra no último verso, o verso 14, está cercado de variedades de elementos decorativos, referências míticas e bíblicas. Todos os versos, porém, têm estrutura paralela e se associam com a idéia central, ainda que haja deslocamento da intenção, colocada no último verso. Este inicia com o tema da boca bonita que atrai o beijo, o Amor, que, a pesar de sua doçura, de sua ambrosia, rejeita o amado, fato este demonstrado no último verso.

Há, no soneto, um conselho ao apaixonado para abandonar sua paixão – feridas e enganos do amor. No poema, por comparação, o mito ilustra a imagem. O prazer (a doçura) que a boca oferece e sua capacidade de atrair são descritos nos versos 1 e 2. O mel, guardado entre os brancos dentes, é comparado ao néctar, servido aos deuses por Gamimedes, "el garzón de Ida", isto é, o príncipe troiano que foi raptado por Zeus, transformado em uma águia, e que se tornou o amante do deus e copeiro no Olimpio. Nos versos do segundo quarteto, 5 a 8, o eu poético aconselha sobre o perigo do beijo (da boca) que o Amor (Eros) com a sua seta, como a serpente escondida entre as flores está. No primeiro terceto, continua o conselho de o apaixonado não se enganar pelo lábio colorido (rosado) que a Aurora (a juventude) oferece como as rosas molhadas de orvalho, pérolas perfumadas, "se le cayeron del purpúreo seno", porque são semelhantes ao suplicio de Tântalo, que foi castigado pelos deuses a não comer nem beber. A boca é um desengano. O beijo é a causa do engano. A boca é por onde fica o amante preso. São os lábios tentação "manzanas de Tântalo" e nos remete às maçãs que Eva oferece a Adão no Paraíso.

No soneto "Ya besando unas manos cristalinas", o subtítulo resume toda a temática: AL SOL PORQUE SALIÓ ESTANDO CON UNA DAMA Y LE FUE FORZOSO DEJARLA.

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello

5	que Amor sacó entre el oro de sus minas; ya quebrando en aquellas perlas finas palabras dulces mil sin merecello, ya cogiendo de cada labio bello purpúreas rosas sin temor de espinas,
10	estaba, oh claro Sol invidioso, cuando tu luz, hiriéndome los ojos, mató mi gloria y acabó mi suerte. Si el cielo ya no es menos poderoso, porque no den los tuyos más enojos, rayo, como a tu hijo, te den muerte.

O tema amoroso se complica com a primazia dos temas dos mitos: o do Amor, o de Faetonte (este, filho de Helio e Climene, que recebeu do pai as rédeas do carro do Sol, mas não soube conduzi-lo e foi fulminado pelo raio de Zeus), o do mito da caverna e o da natureza (sol, rosas sem espinho, céu). A anáfora YA dos quartetos, acompanhada de verbos no gerúndio, cria uma imagem de presença, de imediatismo e auxilia à descrição do momento.

Nos dois quartetos há dois temas que, aparentemente, parecem não terem relação um com o outro. No primeiro, existe a presença física da **amada** e, no segundo, a conversa que tem com ela. No primeiro quarteto predomina o sentido da visão, com a descrição da beleza da **amada**, na aproximação do eu poético com a **amada** "besando unas manos cristalinas". Há profusão se cores e luz, de partes belas visíveis da **amada**: mãos CRISTALINAS, pescoço LISO e BRANCO, coberto por cabelo AMARELO ("oro", retirado das minas do Amor). No segundo, a descrição da beleza da mulher continua, mas há o domínio do sentido da audição e a narrativa do prazer que proporcionava ouvir a amada. Esta dialoga "en aquellas perlas finas/ palabras dulces mil" e de seus lábios saiam palavras prazerosas que ele colhia: "cada labio bello/ purpúreas rosas sin temor de espinas", contudo não conseguia beijá-la, v.6, "sin merecello".

No primeiro terceto, no verso 9, há uma mudança de estado do prazer para o desprazer. As ações expressadas no gerúndio, anteriores a este verso, estão imediatamente precedendo à ação principal mostrada com o verbo **estar** no imperfeito do indicativo ("estaba"). Com essa troca temporal, a narração poética passa a indicar uma frustração pela mudança do tempo da noite para o dia: "cuando tu luz, hiriéndome los ojos,/ mató mi gloria y acabó mi suerte". Também surge o tema da inveja. Quando o sol sai (aparece, amanhece) o amado foi obrigado a deixar a dama (v. 10 e 11). A presença do sol lembra o mito da caverna, de Platão. Ferido pela luz teve o eu poético dificuldade de captar o que a luz do sol revelava; luz = conhecimento. Na prosopopéia o poeta se dirige ao sol como tratamento íntimo "tu", invejoso de minha felicidade, ó sol.

Na última estrofe, v.12, iniciada pela condicional **SI**, há um deslocamento qualificativo do poder dos deuses e a sugestão de que o sol morra (v. 13 e 140): "Si el cielo no es ahora menos poderoso". O desejo dessa morte, que te matem, sol, expresso na frase "te den muerte", nos leva à narrativa mítica da antiguidade clássica. Há alusão a Faetón, o filho do Sol. Por essa razão, Zeus o derrubou com um raio. Devido a essa nefasta ação o eu poético solicita a Zeus que mate, nessa hora do amanhecer, o seu filho, para que os raios de luz não ocasionem aborrecimentos ("enojos"), pois não quer que a alvorada o force a deixar a sua amada.

Assim, por esses dois sonetos aqui exemplificados, é uma amostra da grandiosidade de Góngora, que soube manifestar sua veia poética nas mais variadas formas (sonetos, trovas, canções, odes, composições leves, oitavas, e romances) e em variados estilos desde o artístico-popular, às formas eruditas: a barroca, —a que o tornou mais conhecido—, e a maneirista.

Referência

García LORCA, Federico. O*bras completas.* Recopilación, cronologia y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Aguilar, 1980, 1 v.

HAUSE, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.Tomo 1.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de Oliveira. O barroquismo de la "Soledad" de Góngora. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo,* 63*.* Vitória: IHGES, 2009 p. 185-198.

OROZCO DIAS, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1979.

ROUSSELT, Jean. *La littérature de l`Age Baroque en France. Circé et la Paon*. 6. reimp. Paris: Librairie José Corte, 1954.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Historia y antología de la poesía española* (en lengua castellana) del siglo X al XX. Edición ilustrada con prólogos, notas, vocabulario e índice. Madrid: Aguilar, 1964.

WALLEK, René. *Conceito de Barroco na cultura literária. Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultura, 1961.