Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora

Antonio Carreño
Brown University, Providence

Extensas fueron las lecturas de Gracián y extenso su conocimiento de los autores clásicos (Plutarco, Plinio, Marcial, Séneca) y contemporáneos: de Manuel de Salinas y Jorge de Montemayor a don Antonio Hurtado de Mendoza. Tales lecturas quedan brillantemente documentadas en la erudita edición de *El Criticón*, llevada a cabo hace años por Romera Navarro (1938); en el profuso estudio de Evaristo Correa Calderón (1970); en la amistad que Gracián sustuvo con don Vicencio Juan de Lastanosa – cuya biblioteca usó con frecuencia (Selig 1960) – y en las numerosas veces que trae a colación a sus coetáneos; especialmente a Lope, Quevedo, Góngora, Cervantes y hermanos Argensola (Romera Navarro 1934: 248-273). Pero sobresalen las numerosas referencias que entresaca de la obra de don Luis de Góngora. Lo que prueba una asidua lectura de la lírica del cordobés, destacándola como excelente modelo de variadas modalidades retóricas. Un buen número de pasajes pasan a ser estimables ejemplos del buen decir conceptual y agudo. Tratamos, pues, de mostrar, y si es posible, de establecer qué tipo de lectura llevó a cabo Gracián en la obra de Góngora, y qué pasajes entresacó más a menudo y por qué. Trazaremos a su vez, a modo de conclusión, la trayectoria de una estimativa crítica, vista a través de dos autores insignes: del gran poeta (el leído) al insigne preceptista (el lector).

Obviamente, la agudeza del buen decir, como reza el título del libro de Gracián (*Agudeza y Arte de ingenio*)[1], es la cualidad que el preceptista pretende destacar, dentro de una concreta tradición retórica, y de acuerdo principalmente con los preceptistas greco-latinos: Aristóteles, Horacio, Quintiliano. Pero las aguas pronto se deslindan y a la vez se confunden. Si "tropos" (retórica) y "cultamente" (vocablos) indican cierta inclinación hacia la poesía tildada de culterana, los términos "agudeza" y "concepto" desmienten la misma ladera, presentando Gracián en breves líneas una posición ecléctica, en un afán de fundir tendencias aparentemente desajustadas. Pues esta inicial simbiosis de "culteranismo" y "conceptismo", afirma Correa Calderón, es tan sólo aparente. Así, comentando un soneto de Juan Rufo, escribe Gracián: "Está tan lleno de conceptos, que él sólo contiene más que ciento de aquéllos cuya felicidad para en follaje inútil de palabras, sin fruto de agudeza" (I, 174). La afirmación es contradictoria: el exceso de conceptos va asociado con el exceso de palabras ("follaje inútil de palabras"), carentes éstas de "agudeza". En el mismo sentido lo expresa Gracián al aludir a los poetas del *Cancionero General*: "Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas; que aquéllas todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así, no tienen

tanto fruto de agudeza" (I, 253-254). El concepto, apurando más la definición de Gracián, es el alma de la composición poética. Por el contrario, la encadenada relación de referentes o significantes (vocablos) viene a ser mera "hojarasca"; más aún, "follaje".

Agudeza, pues, y concepto frente a "cultismo" (la técnica del vocablo rebuscado) son las cualidades que Gracián trata de realzar en el discurso poético. Pero los términos "agudeza", "concepto", "sutileza", equivalentes a profundidad de pensamiento frente a "furor de palabras", tampoco se definen claramente. En el "Prólogo" que dirige al lector indica Gracián: "Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento" (I, 45). Su defensa del "arte" como propio aditamento al fácil decir de la expresión natural (II, 242-253) marca un claro desvío de la estética renacentista al contraponer "arte" frente a "naturaleza". La defensa es ahora, tal vez teniendo en mente a don Luis de Góngora, de lo artificioso, enmarañado y hasta confuso. Al principio de este discurso (LXII) declara Gracián: "y nótese, con toda advertencia, que hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sóla la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza, usando de encontrados y partidos; conceptos de alforja, los apodaba Bartolomé Leonardo, porque lo mismo exprime el que va delante, como el que viene detrás. Esta es una enfadosa, vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada" (II, 243).

Góngora es en lectura de Gracián una aguda contradicción. Es en muchos casos el máximo ejemplo de lo que con frecuencia ataca; por otra parte, un virtuoso modelo de la expresión que define como llana y directa. Pero es la función del doble estilo – de la univocidad a la dialogía – lo que admira Gracián en Góngora; sin perder de vista, sin embargo, a sus malos "imitadores", de quienes afirma: "Algunos le han querido seguir, como Icaro a Dédalo; cógenle algunas palabras de las más sonoras, y aún frases de las más sobresalientes (como el que imitó el efecto de torcer la boca del rey de Nápoles), incúlcanlas muchas veces de modo que a cuatro o seis voces reducen su cultura" (II, 251). El mármol gravado con noble inscripción (los versos de Góngora) sirven de material para rústicas tabernas y mesones, calificando así Gracián a los imitadores de Góngora – toma como exégesis unos versos de Argensola – de insensibles degradadores.

El Góngora de los sonetos y letrillas, pero sobre todo el de los romances, es la lectura preferida de Gracián. Apenas menciona las *Soledades* y el *Polifemo*; aunque más extensamente la comedia de Góngora *Las firmezas de Isabela*. Admira del mismo modo al Quevedo jovial; y la facilidad (si bien aparente) de Garcilaso frente a lo "artificioso" de Herrera. En el citado discurso (LXII) expresa: "En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte, ha de ser huir del arte y afectación" (II, 245). Y en líneas previas indica: "Es el estilo natural, como el pan, que nunca enfada: gústase más dél que del violento, por lo verdadero y claro, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias; por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español" (II, 244). Y al igual que Góngora, Lope es recordado con vivos elogios, lo mismo que un buen número de

poetas que figuran en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, y que Gracián celebra por su estilo natural. Admira, por otra parte, los dichos agudos de Juan Rufo presentes en *Los seiscientos apotegmas*; los epigramas de Baltasar del Alcázar, convirtiéndose así *Agudeza y Arte de ingenio* en una variada antología de la expresión natural y del estilo ingenioso. De este modo, el título socaba la forma de su contenido. Pues no tan sólo contiene "agudeza" e "ingenio" sino un tratado poético que alterna ecléctica mente doctrinas que se acomodan a estilos y géneros diversos y dispares: el "natural" y el "artificioso"; el "romance" y el "soneto"; el poeta culto (Plutarco, Valerio Máximo) frente al jovial y chistoso: Quevedo, Baltasar del Alcázar.

Tan sólo un total de veinte y seis romances de Góngora van a dar al *Romancero general* de 1600. Habían sido éstos previamente refundidos entre 1589 y 1597, conociendo en el curso de este período varias reediciones, bien porque figurasen en varias "partes" de *Ramilletes* y *Flor de romances*; o bien porque una misma "Parte" fuera reeditada varias veces. Por ejemplo, los incluidos en los "romancerillos" valencianos dejan de serlo en el *Romancero general*. En la edición de 1604, que sale de las prensas de Valladolid un año después de la estancia de Góngora en la entonces capital del Reino, se incluye en la "Docena parte" once poesías de Góngora. Pero será la de este *Romancero* "Primera parte" de las *Flores de poetas ilustres de España* la que le consagre definitivamente. Treinta y siete composiciones son incluidas en esta primera selección antológica. Es a partir de este momento (Góngora es tan sólo conocido por unos cuantos romances, sonetos y letrillas) cuando ya se comienza a hablar de Góngora como del mejor poeta español, tanto lírico como satírico.

Entre 1580 y 1610 escribe Góngora la mitad de su romancero, y deja establecido sus temas más sobresalientes.[2] Representa así, y a la par con Lope, la continuidad del género, si bien situándose, en la mayoría de los casos, en una posición extrema y crítica. Por otra parte, los romances escritos en la última época, sobre todo a partir de 1620, exhiben las "preciosidades" estilísticas de Góngora en su máximo furor. Abundan alusiones mitológicas, escondidas bajo logradas perífrasis, presentando conjuntos de imágenes intrincadas y de evocaciones sutiles, con frecuencia (bien lo sabemos) difíciles de descifrar. A partir de 1620, sobresalen los romances amorosos, si bien limpios de anécdotas y referencias concretas (núms. 90 y 91).[3] La alteración gramatical rompe la fluidez evocativa del primer verso en "Lágrimas salgan mudos / afectos ..." (núm. 86).[4] A estas alturas los críticos coinciden en alabar unánimente al Góngora de los romances. Así lo hace, por ejemplo, Pedro de Valencia en su *Censura* (1613) quien le critica el "huir i alejarse mucho del antiguo estilo claro, liso i gracioso, de que v.m. solía usar con excelencia en las materias menores" (Góngora 1921: 261). El mismo juicio lo repite, un siglo más tarde, Luzán al indicar: "en las letrillas, romances y poesías satíricas y burlescas, en versos cortos, apartándose de aquella sublimidad efectada, y acercándose más a la naturalidad, escribió con particularidad gracia y viveza" (1789: I, 31).[5]

Gracián se adelanta, sin embargo, al resto anotando con harta profusión series de estrofas tomadas del romancero de Góngora. Entresaca un total de veintidós ejemplos, entre una veintena de romances, para ilustrar una extensa serie de recursos retóricos: de la translación (hipérbaton) a la antítesis, paradoja, oximoron y variadas

formas lingüísticas: agudeza, ingenio, concepto. Citando el breve fragmento "Junto a mi casa vivía, / Porque yo cerca muriese, / una moza de linaje / de los bravos Melioneses", del romance "Entre los sueltos caballos", apunta Gracián a los varios conceptos en juego. El vivir cerca ("junto a mi casa") se contrapone, por correspondencia, al morir cerca ("... yo cerca muriese"); y el "vivir" se realza al mismo tiempo frente al antitético "morir". Por otra parte, el "yo" (próximo) se contrasta frente al "tú" (distante), realzándose en el proceso el poder de la transformación o doble "conversión".[6] Paralelismo, pues, enfático, de proximidad física y espacial ("junto", "cerca"); antítesis absoluta ("vivía", "muriese"); temporalidad ("pasado" frente a acción futura), coincidencia y continua transmutación causal, es la acertada lectura que Gracián, adelantándose a los críticos de hoy, inteligentemente destacó: del valor de la comparación (*comparatio*) al ágil juego del contraste (I.61).

Realza también Gracián los versos "Las venas con poca sangre, / los ojos con mucha noche" del conocido romance "En un pastoral albergue" (núm. 48, vv. 13-14) que siglos más tarde parafraseará Dámaso Alonso, explicando el sentido del segundo verso: "con la sombra de la muerte asomándose a ellos". Destaca Gracián el sutil manejo de lo que él denomina "sutileza"; de la asociación que, si bien paralelística, se torna en complementaria (se describe el desfallecimineto de Medoro), y a la vez antitética. El todo ("cuerpo") se define como carencia ("poca sangre"); por el contrario, la parte ("ojos") denota abundancia ("mucha noche"). Lo que supone un contrasentido, ya que "mucha noche" viene a ser la correspondencia lumínica de "poca vida". Extensamente cita Gracián este romance. Frente a la correspondencia personificada de "un mal vivo" opone "y una ciega", relacionando respectivamente el sintagma "un mal vivo con dos almas, / y una ciega con dos soles" (vv. 67-68). La unidad de la pareja ("ella", "él") estructura la continua oposición del sujeto referente: del "vivo con dos almas" frente a la "ciega con dos soles". Pero la máxima concentración del *dictum* poético, comenta Gracián (I, 79), se presenta en la expresión "Muchos siglos de Hermosura, / en pocos años de edad". Al mismo sentido de ponderación alude la estrofa del romance "En dos lucientes estrellas" (núm. 51)[7]:

> Pero no son tan piadosos,
> Aunque sí lo son, pues vemos
> Que visten rayos de luto
> Por cuantas vidas han muerto.

Sin embargo, no es tan sólo la mutación, la ponderación o hipérbole, sino la *contradictio* al oponer el "no" frente al "sí"; y la continua anulación que implica la sombra ("luto") frente a la luz ("rayos"): el vestir de los ojos (equivalente al "mirar") frente al morir del objeto mirado. El viejo *topos* de la mirada como peligroso rayo que causa la muerte en el amor, del amante, se transforma en terminología funeraria, contrastando la expléndida vida del uno frente a la despiadada muerte del otro. Todo para describir en breve romance (vv. 17-20) los ojos de la bella dama. Realza también Gracián la sutileza del contraste; la fuerza expresiva que implica la oposición: el "tú en ser dura" frente al "yo" en ser firme, del romance "Aquí, entre la verde juncia" (I, 117); el tono

satírico implícito en "Pensó rendir la mozuela ..." (I, 112). Paridad denomina Gracián la semejanza entre dos sujetos correspondientes (I, 124), pero resalta el acto de contrastar dos objetos antitéticos: "aguas muertas" frente a "llamas vivas" (I, 126); "espuelas de honor" frente a "freno de amor", al igual que las acciones contradictorias: "picar" frente a "parar" (frenar) del romance "Servía en Orán al Rey" (I, 130). Frente a la antítesis opone la semejanza, los términos comparativos y, sobre todo, la similitud. Pero no menos, una modalidad contraria: la disemia.

Es el símil (*comparatio*) el término retórico que Gracián más insistentemente comenta en el romancero de Góngora. Se presenta bajo el término de "semejanza" en contraste a "oposición". En el romance titulado "Del Palacio de la Primavera" (Gracián 1969: I, 128) la flor es la manida metáfora barroca que plásticamente fija el tránsito del "hoy" al "ayer" (vv. 93-96).[8] Y en el romance que a modo de apóstrofe dirige al Castillo de San Servando, "Castillo de San Cervantes" (núm. 34), anota la semejanza entre la silueta del castillo que derruido se refleja sobre las aguas, y la altivez del río que le da curso.[9] El paso de los días es el gran "verdugo de murallas / y de bellezas del tiempo" (vv. 67-68). La relación entre orejas y ojos es la misma que hay entre "oír" y "ver"; y entre sus connotaciones negativas; entre "ceguera" y "sordera". Varios son los grados de la comparación, anota Gracián. Escribe así de la "comparación conceptuosa" (I, 154); de la que se establece al proponer una "correspondencia con el nombre", y de la que sobrepasa el uso de la ponderación a base de una corrección y opinión estimativa, como "Aunque dice quien las ve" del romance "Las tres Auroras que el Tajo ..." (I, 165). Escribe también de la ponderación graduada y de la "transferencia" (I, 184) que con frecuencia rompe toda ilación con el término inicial.

El énfasis se fija en la "transposición" (I, 198) que Lope consideraba como uno de los puntos más criticables de los poetas cultos. "Todo el fundamento de este artificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjetivos de los sustantivos ..." indica en "Respuesta a un papel ...", incluida en *La Filomena* (Lope de Vega 1969: 88).[10] Pero no menos recae la atención sobre la hipérbole tal como se muestra en el siguiente ejemplo: "Al pie de una corriente, / Lloraba Galatea, / De sus divinos ojos, / Por lágrimas estrellas". Se forma también la hipérbole, indica Gracián, a base de "una agradable correspondencia" (I, 242), como en los versos "que tenéis de acero el pecho, / y no habéis menester almas" (vv. 39-40), del romance "Servía en Orán al Rey" (núm. 23).[11] En otros casos da lugar a una paradoja: "Que el sol en su mayor fuerza / No pudo ofender al sol" (I, 249). La desproporción entre los opuestos se señala en el romance "Minguilla la siempre bella"[12] (núm. 84), calificando Gracián la "antítesis" como "la hermosura del decir" (I, 278). Pero no tan sólo las figuras de pensamiento (antítesis, paradojas, oximoron, catacresis, metáfora) sino también las de dicción. Alude al retruécano, al intercambio de vocablos o disociación, en por ejemplo "nieve/neblí" (II, 46); a los recursos de la aliteración, a la función del equívoco (II, 59) y del exordio, realzando sobre todo la "agudeza lingüística" que define como el arte de "barajar la sílaba de nombre a verbo (II, 48), ofreciendo como ejemplo la relación paranomásica entre "vendado" y "vendido", "Marre" y "Mito"; o la paradójica "niño mayor de edad", presente en el romance "En el baile del exido" (núm. 60).[13] Insiste a su vez Gracián en el valor del equívoco (II, 60); en el "concepto

por ficción (II, 71), aludiendo a la "disparidad" como consecuencia de un "argumento conceptuoso" (II, 85), presente en el romance "Las flores del romero" (núm. 58). Extiende el término a la suspensión, dubitación y hasta reflexión. Tales figuras matizan, alteran, varían y aumentan los niveles que implica la "ponderación". Definiendo la entrañable inclinación que siente Píramo hacia Tisbe, en el romance "De Tisbe y Píramo quiero" (II, 132)[14], anota los siguientes versos: "La alegría eran sus ojos, / si no eran la esperanza / que viste la primavera / el día de mayor gala" (núm. 55, vv. 17-20). Finalmente, es la transición "*in crescendo*" (II, 161) la figura que interesa a Gracián destacar en el romance "Ave de plumaje negro" (núm. 91).

Podemos, pues, considerar la *Agudeza y Arte de ingenio* de Gracián una excelente lectura (la primera *in extenso*) del romancero de Luis de Góngora. Analiza en detalle sus rasgos retóricos más sobresalientes. Pero sorprende a la vez que un género poético como el romance le sirva de modelo para mostrar y examinar una amplia variedad de figuras retóricas, constituyéndolo en prototipo del buen decir en la lírica del Barroco. Sorprende aún más que sea este género, marcado por el fácil correr del octosílabo, y no los grandes poemas de Góngora (*Polifemo, Soledades*), la lectura favorita de Gracián. Lo que prueba cómo el romancero de don Luis bien nos puede servir, a modo de paradigma ejemplar (se escribe entre 1580 y 1620), para mostrar la densa cultura poética del período: de la expresión alambicada y culta al lenguaje llano; del concepto sutil a la agudeza brillante; de la expresión archiculta a la paródica y vulgar. Se rompen nuevas fronteras expresivas y se confrontan, y a la vez se sintetizan, discursos poéticos en aparente oposición, llegando a parodiarse los cánones poéticos más establecidos. Grande era, pues, el aprecio que Gracián sentía hacia el poeta cordobés. Lo califica en una ocasión del "cisne en los concentos" y de "águila de los conceptos" (I, 79), considerándolo (entre los poetas cordobeses) la "última corona de su patria" (II, 242). El culteranismo de Góngora, se ha dicho muchas veces, tiene una profunda base conceptual.[15] Pero esto ya lo había visto sagazmente Gracián, cuyas lecturas en el romancero de Góngora aún tienen, sorprendentemente, vigencia.

NOTAS

1 Gracián (1969). Las referencias a esta edición las incluimos en el texto, anotando volumen y página.

2 Góngora (1985). Incluimos en el texto el número del romance.

3 El primer romance "La cítara que pendiente / muchos días guardó un sauce" se escribe en 1622; y en el mismo año el siguiente, "Ave de plumaje negro" (Góngora 1985: 464-65; 466-67).

4 Góngora (1985: 454-455)

5 Véase la edición reciente de Isabel M. Sid de Sirgado (1974: 78-79). El mismo criterio lo repite Marcelino Menéndez Pelayo (1947: 235). *Vid.*, Makowiecka (1973: 102-106).

6 A estos versos le dedica un artículo Pring-Mill (1984: 369-378) para mostrar, en contra de la opinión de Alexander A. Parker, cómo un complejo sistema conceptual estructura el breve romancillo. *Vid.*, Parker (1982: 28-30).

7 Se escribe este romance en 1603, y lo incluye tanto Vicuña (1927) como el Ms. Chacón (Góngora Ms Res/45). Publica anteriormente el romance el licenciado Pedro Arias Pérez (1621); y se difundió cantado con música de Juan Arañas, quien lo incluye en *Libro Segundo de Tonos y Villancicos* ... (Roma, 1624). Vid., *Cancionero musical de Góngora* (1975: 74).

8 *Vid.*, Góngora (1985: 326-330). Dámaso Alonso (1967: 56) define el romance como "una serie de imágenes cuyos planos irreales se van juntando o soldando en uno solo: un palacio con su soberana. Sus caballeros galanes, sus damas de honor, etc.; pero el poeta menciona siempre los elementos del plano real (un jardín con sus flores; la rosa, el clavel, el narciso, etc.)". El romance tuvo muchos imitadores; en Soto de Rojas (1950: 412 y ss.). *Vid.*, Solís (1692: 192) y sobre todo Herrero García (1930: 189-192).

9 Se escribe este romance en 1591. La enunciación es formulaica y parodia el tan conocido romance fronterizo de "Alora, la bien cercada, / tú que estás en par del río", procedente de un pliego suelto del siglo XVI. Lo incluyen F.J. Wolf y C. Hofmann (1856: núm. 79); Menéndez Pelayo (1944: 109-110). *Vid.*, Menéndez Pidal, (1953: I, 11, 3).

10 Sobre la transposición como figura retórica véase Lida de Malkiel (1950: 374-375).

11 Este romance se difunde, de acuerdo con Rita Goldberg (1970: 56-95), en forma de baile. Lo edita Dámaso Alonso (1967: II, 30-32), y anota algunas variantes Rodríguez-Moñino (1976: 15-28) de acuerdo con un ms. que data de 1587.

12 La pronta aparición de este romance en *Primavera* (Arias Pérez, 1621: fols. 112r-115r) indica la popularidad de que disfrutó. Explica a la vez la cantidad de variantes con que se presenta. *Vid.*, Durán (1849-51) quien lo incluye entre los romances eróticos o amatorios. Viene a ser a modo de versión rústica del mito de "Píramo y Tisbe". El amor se logra, no a causa de oposición de la familia sino por los rumores que cunden en el pueblo sobre los dos amantes. Figura en el *Cancionero antequerano* y en el de la Universidad de Zaragoza. *Vid.*, Turner (1974: 88-200; en particular 93).

13 Robert Jammes (1963: 3-17) edita el romance y establece los varios textos precedentes. Es adaptado a lo divino por Lope de Vega (1612) e incluido en una escena rústica, en una comedia del mismo (1617).

14 Chacón clasifica este romance de burlesco, indicando al respecto: "No pasó adelante en este romance. Y pidiéndole después, el año de [1] 618, algunos amigos que le continuase, gustó más de hacer lo que sigue". *Vid.*, Góngora (1985: 308).

15 *Vid.*, Lázaro Carreter (1956); Menéndez Pidal (1945).

BIBLIOGRAFIA

Alonso, Dámaso
1967 *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid.

Arañas, Juan
1624 *Libro Segundo de Tonos y Villancicos*. Roma.

Arias Pérez, Pedro
1621 *Primavera y flor de los mejores romances*. Ed. José F. Montesinos. Valencia, 1954.

Blecua, José Manuel (ed.)
1945 *Cancionero de 1628*. Madrid.

Correa Calderón, Evaristo
1970 *Baltasar Gracián: su vida y su obra*. Madrid.

Coster, Adolphe
1947 *Baltasar Gracián.* Trad., prólogo y notas de Ricardo del Arco y Garay. Zaragoza.

Durán, Agustín
1849-51 *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII.* Madrid.

Goldberg, Rita
1970 "Un modo de subsistencia del Romancero nuevo. Romances de Góngora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro". En *Bulletin Hispanique,* 72: 56-95, Burdeos.

Góngora, Luis de
Res/45 *Obras de don Luis de Góngora.* Ms. Chacón. Biblioteca Nacional de Madrid.
1921 *Obras poéticas de don Luis de Góngora.* 3 vols., ed. Raymond Foulché-Delbosc.
1627 *Obra en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña.* Edición facsímil con prólogo e índices de Dámaso Alonso. Madrid.
1985 *Romances.* Ed. Antonio Carreño (2ª ed.), Madrid.

Gracián, Baltasar
1969 *Agudeza y Arte de ingenio.* Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid.
1938 *El Criticón.* Ed. M. Romera-Navarro. Philadelphia.

Herrero García, Miguel
1930 *Estimaciones literarias del siglo XVII.* Madrid.

Jammes, Robert
1963 "Essai de critique textuelle: le romance 'En el baile del ejido' de Góngora". En *Les Languages Néo-latines,* 164: 3-17, París.

Lázaro Carreter, Fernando
1956 "Sobre la dificultad conceptista". En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* VI: 355-386. Madrid.

Lida de Malkiel, María Rosa
1950 *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento.* México.

Luzán, Ignacio
1789 *La Poética.* Madrid.
1974 *La Poética.* Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid.

Makowiecka, Gabriela
1973 *Luzán y su poética.* Barcelona.

Menéndez Pelayo, Marcelino
1944 *Antología de poetas líricos castellanos.* Vol. 7, Santander.
1947 *Ideas Estéticas.* Vol. 3, Santander.

Menéndez Pidal, Ramón
1945 "Sobre la dificultad conceptista". En *Castilla. La tradición. El Idioma.* Buenos Aires.
1953 *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia.* Madrid.

Parker, Alexander A.
1982 "Concept and Conceit: An Aspect of Comparative Literary History". En *Modern Languages Review,* 77: 28-31, Cambridge.

Pring-Mill, R.D.F.
1984 "'Porque yo cerca muriese': An Occasional Meditation on a conceptista Theme". En *Bulletin of Hispanic Studies,* 61: 369-378, Liverpool.

Querol Gavaldá, Miguel (ed.)
1975 *Cancionero musical de Góngora.* Barcelona.

Rodríguez-Moñino, Antonio
1976 "El romance de Góngora 'Servía en Orán al rey ...' (Textos y notas para un estudio)". En Edward M. Wilson (ed.): *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro,* Barcelona.

Romera-Navarro, Manuel
1934 "Góngora, Quevedo y algunos literatos más en *El Criticón*". En *Revista de Filología Española,* 21: 248-273, Madrid.

Selig, Karl-Ludwig
1955 "Lastanosa and the Brothers Argensola". En *Modern Languages Notes,* 70: 429-431, Baltimore.
1960 *The Library of Vicencio Juan de Lastanosa.* Ginebra.

Solis, Antonio de
1692 *Poesías sagradas y profanas.* Madrid.

Soto de Rojas
1950 *Paraíso cerrado para muchos* ... En *Obras.* Ed. A. Gallego-Morell. Madrid.

Turner, John H.
1974 "Góngora y un mito clásico". En *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 23: 88-100, México.

Vega, Lope de
1612 *Pastores de Belén.* Ed. *Obras sueltas*, vol. 16, Madrid.
1617 *Los Ponces de Barcelona.* Ed. Real Academia Española. Nueva edición, Madrid.
1969 *Obra Poética.* Ed. José Manuel Blecua, Barcelona.

Wolf, F.K. y C. Hofmann (eds.)
1856 *Primavera y flor de romances.* Berlín.