

# Sobre el Perú

Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo



## Capítulo 28



*Pontificia Universidad Católica del Perú*

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

FONDO EDITORIAL 2002

*Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*

Editores:

Margarita Guerra Martinière

Oswaldo Holguín Callo

César Gutiérrez Muñoz

Diseño de carátula: Iván Larco Degregori

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima

Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra completa: ISBN 9972-42-472-3

Tomo I: ISBN 9972-42-479-0

Hecho el Depósito Legal: 1501052002-2418

Primera edición: mayo de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

# Insistiendo sobre el barroco

Luis Jaime Cisneros

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

Cuando Vossler analiza algunas formas líricas de prosa y poesía y encara el barroco, explica que con dicho movimiento alcanzan un especial retoque renacentista "las formaciones y deformaciones alegóricas, artísticas o semiartísticas" (Vossler 1951: 79). De tal apreciación vossleriana no me atrae ahora sino lo concerniente a las deformaciones, que cae en el lugar común de todo cuanto se relaciona con "lo extravagante, incoherente y arbitrario" que suele decirse del barroco cada vez que se intenta una definición o cuando se nos propone la etimología de la voz. Tratándose de Vossler, me interesa el adjetivo *alegórico*. Y me voy a situar –por gracia de mi formación cercana a los jesuitas– en la ladera de quienes entienden por *barroco* todo cuanto se halla vinculado con el arte y el mundo de la Contrarreforma. Me sitúo, por lo tanto, en la perspectiva de ese príncipe del estilo barroco que fue Giambattista Marini (1569-1625), en cuyo soneto *Il poeta e la meraviglia* podemos leer:

*É del poeta il fin la meraviglia  
chi non sa far stupir, vada alla striglia*

Maravillarse y provocar la estupefacción en las gentes para que así participaran de la maravilla fue, por lo visto, consciente programa de la estética barroca.

Todo poeta admirador del lenguaje de Lope y de Cervantes advertía como signo de afectación estilística el zeugma, frecuente recurso que, movido a veces por la ironía (o a veces sólo por el descuido), permitía convertir a la ambigüedad en un riesgo provechoso del estilo. No se ha logrado aún un estudio exhaustivo sobre el zeugma como expresión del "tácito acuerdo entre los autores y su público", insinuado en alguna ocasión por el propio Vossler.<sup>1</sup> Cómo podría originarse

---

<sup>1</sup> Cf. Vossler (1941: 33). Sobre el zeugma son valiosos los estudios de Beregovkaja (1985: 59-67); Barrenechea (1972) y Halmay (1986)

tan pronto entendimiento entre poetas y público, cuando todavía hoy el zeugma es motivo de acaloradas discusiones académicas, es asunto atrayente para la filosofía. Hemos ciertamente progresado en el campo de la erudición, pero tal vez sea verdad, como apuntaba Vossler que "hemos perdido la espontaneidad y fluidez del acuerdo con las vibraciones y vuelcos del espíritu barroco" (Vossler 1941: 34).

Si el gran teatro del mundo asegura el marco a la vida, y ésta —como postula Calderón— no es sino sueño, resulta natural que el estilo se haya ido afinando cada vez más hacia lo fantástico, lo mágico y ciertamente lo especulativo. Pero de la extravagancia a la utopía suele haber solamente un corto trecho. Acá viene a cuento el conocido pasaje de don Francisco de Portugal en su *Arte de galantería* (1670). Al llegar un caballero a su casa, halla a la familia sumida en desesperado llanto. Inquieta, preocupado, si acaso había muerto algún familiar. Y ante la respuesta negativa, pero siempre llorosa, pregunta un tanto exasperado: "¡Pues, por qué lloráis!". Y oyó esta compungida respuesta: "¡Señor, hase muerte Amadís!". Si la fantasía de la literatura de caballerías podía causar esta clase de reacciones y extravagancias, recibió Juan de Valdés, que (con expresa excepción del *Amadís*) calificaba a tales libros de "mentirosos" y tipificaba al estilo de tan "desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer". Libros indigestos, diríamos hoy.<sup>2</sup>

## I. Dificultad y oscuridad

Oscuridad y dificultad fueron términos que Menéndez Pidal enseñó a valorar a propósito de culteranos y conceptistas. Calificada de *abominable* por el Pontífice aquel nuevo modo de erudición poética (1605), la oscuridad era el deseo más censurado en Góngora por don Pedro de Valencia, su primer crítico: "apenas yo le alcanzo a entender en muchas partes". Pero no era ajena esta supuesta oscuridad a los reclamos de todo sentimiento bien ordenado capaz de descubrir en ella atisbos de sensibilidad artística; y el propio Lope se dejó seducir hasta el extremo de admitir que, frente a la estética nueva, su papel sería "tomar de él lo que entendiera, con humildad, y admirar lo que no

---

<sup>2</sup> Juan de Valdés. *Diálogo de la lengua* (VII), cit. por Cristina Barbolani (1967: 96).

entendiera, con veneración" (*Respuesta a un papel en razón de la nueva poesía*). Lope resultó ser, así, más sensible ciertamente que Jáuregui.

De "grave" calificó Menéndez Pidal la respuesta de Góngora al anónimo que le hicieron llegar a propósito de sus *Soledades*, y en el que se había llegado a calificar abiertamente de jerigonza el lenguaje utilizado.<sup>3</sup> Tras alabar la oscuridad y el intrincado estilo de Ovidio en sus *Transformaciones*, arguye que tal oscuridad fuerza al entendimiento a trabajar hasta alcanzar "lo que así, en la lectura superficial de sus versos, no pudo entender". De donde Góngora deduce que la oscuridad muestra su utilidad al avivar el ingenio. Y agrega todavía:

Eso mismo halará Vm en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren.

Honrado se siente Góngora, porque el ser entendido por los doctos le asegura autoridad "siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a perfección y alteza de la latina". Seguidamente explica cuánto lo halaga:

hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda.

Es decir, la oscuridad encierra un valor estético y "actúa como incitante sugestivo". El barroco no se conforma con la existencia de un autor que nos introduce en la oscuridad. Reclama un lector inteligente y dinámico capaz de abrirse paso entre las sombras: no puede el lector ser un espectador inocente y pasivo sino que tiene que asumir su función creadora y cooperar con el poeta "escrutando entre las sombras ocultas posibilidades de hermosura". El barroco no quiere ser claro, no quiere contentar a los ojos superficiales y fisiológicos, expertos en las apariencias que engañan. Para mostrarse exige *perspicuitas*, clarividencia, ojos mentales que sepan leer y ver por dentro de los repliegues de las sombras furtivos hilos de luz. El barroco quiere ojos que miren para comprender lo que es digno de admirarse.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> La carta, aproximadamente de 1613, puede leerse en las *Sales españolas* de Paz y Meliá, tomada de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid; a ella aludió Alfonso Reyes en su reseña de estudios gongorinos. *RFE*, 1918, V, pp. 333-335.

<sup>4</sup> "L'oggette della rappresentazione sembra sorpreso nell'atto di sorprendersi della visione improvvisa dell'artista". Angelini *et al.* (1994: 146).

Ante tal planteamiento, será bueno preguntarse qué significa ser claro. Es –para decirlo con Menéndez Pidal– “un ágil rehuir la expresión directa, un encubrir aquello que quiere representar velándolo detrás de toda clase de significados traslaticios y de complicaciones verbales” (*Ibidem*: 228). El lector debe estar prevenido, porque en cualquier momento puede verse sorprendido por una emboscada. Debe estar alerta, ser perspicaz: la oscuridad es un obstáculo que pone a prueba su ingenio, su agudeza, su inteligente luz interior. Estamos en la otra cara de la adivinación popular.

Enemigos abiertos de la claridad fueron Góngora y Gracián “La verdad –dice Gracián en el Discurso VII de su *Agudeza y arte de ingenio*– cuanto más dificultosa es más agradable”. La lucha por descifrar el significado siempre es deleitable y provechosa; por eso Gracián muestra la cara de la dificultad y nos previene: “aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza”. Y admite que toda noticia que cuesta es más gustosa y que todo misterio implica verdad recóndita.<sup>5</sup> La verdad no debe mostrarse a flor de piel:

Preñado ha de ser el verbo, no hinchado: que signifique, no que resuene: verbos con fondo, donde se engolfa la atención, donde tenga su fin cebarse la comprensión.<sup>6</sup>

El lector es acá el convocado: ha de calar hondo; si no profundiza la lectura no llegará a la interpretación. La verdad se halla en lo profundo.

Por cierto, la oscuridad a que aludimos nada tiene que ver con los alcances modernos de la voz. La oscuridad a que se enfrentan los contemporáneos de Góngora no es la nuestra. El que uno no se deje entender de todos nos hace oscuros, según piensa Jáuregui:

[...] no es ni debe llamarse obscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y que a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspi-

---

<sup>5</sup> “No se contenta el ingenio con sólo la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”. *Agudeza*, Discurso II, t. I: 54; “quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y costosa”. *Agudeza*, Discurso VI, t. I: 88; “Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estado el concepto despiértese con el reparo la atención solicitase la curiosidad, luego exquisito de la solición desempeña sazónadamente el misterio”. *Ibidem*: 86.

<sup>6</sup> *Agudeza*, Discurso LX, cit. por la edición de Correa Calderón. II: 234.

cuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a primera vista, a esto llamo perspicuo y a lo otro claro.<sup>7</sup>

Que exista dificultad para la comprensión conceptual es algo asimismo loable. El lector debe "saber ver". Por algo Gracián calificaba a la vista como el más noble de los sentidos, empeñado en que los españoles aprendieran a "ver" a través de la lectura.<sup>8</sup>

## II. El barroco hispánico

Cuando hablamos del mundo y el lenguaje del XVII español, estamos mirando al extenso campo que en Europa y América está servido por la lengua española. Me refiero, así, a un barroco en contexto hispánico. Ante todo mundo y lenguaje comportan en esta época un nuevo modo (nuevo y distinto) de mirar las cosas, el paisaje, las costumbres y hasta los textos. Esto último implica una manera nueva de leer impuesta tras el evidente desconcierto ante lo inesperado en el plano léxico, lo bruscamente distinto en el engarzamiento sintáctico, lo inevitable en la modulación de la frase. De pronto el lector se siente desubicado en la sincronía lingüística: o bien la lengua es otra, o quienes la manejan son extranjeros, al margen de la tradición y la norma corriente. La lengua —que hasta entonces había servido para las coincidencias— comienza a aparecer como un macizo muro de lamentaciones. Lo que antes ofrecía su sentido a simple vista ahora lo traía encubierto y exigía un raro esfuerzo, una nueva manera de mirar porque si no se leía en profundidad (ya no por afuera sino hacia adentro) no había posibilidad de descodificación. No era que habíamos cambiado nosotros. Tampoco había cambiado la lengua; *amor* y *pasión* eran las mismas palabras de siempre; sólo que el amor y la pasión

---

<sup>7</sup>Juan de Jáuregui. *Discurso poético* (1624), cap. VI. Cit. por la edición de Jordán de Urríes (1899: 252).

<sup>8</sup> "¡O fruición del entendimiento! ¡O tesoro de la memoria, realce de la voluntad, satisfacción del alma, paraíso de la vida! Gusten unos de jardines, hagan otros banquetes, sigan éstos la caza, cévense aquellos en el juego, rozen galas, traten de amores, atesoren riquezas, con todo género de gustos y de pasatiempos; que para mí no ai gusto como el leer, ni centro como una selecta librería". *El Criticón*. Segunda Parte, Crisis IV. Cit. por la edición de Romera-Navarro, p. 165.

debían ser entendidos en su origen y en su proyección interior, desde nosotros mismos. Las palabras no eran las mismas que la escuela nos había inculcado a través de los libros, sino las que nuestra vida (nuestra rica vida cultural) había comenzado a seleccionar para que nos ayudaran ahora a penetrar en los textos.

El lenguaje no solamente estaba hecho para que los ojos se regocijaran en su contemplación y en la lectura sino que exigía también que ese ejercicio se viese acompañado por el oído; ahora era importante que el oído reprodujera los sonidos (las variaciones de intensidad melódica, la aguda presión del grito). Ahora era necesaria la participación de la emoción entera de los sentidos. La lectura, el lenguaje, podían crisparnos y escarapelar el cuerpo, y el lector debía entender que ese escarapelamiento era parte del mensaje. Hasta entonces el lenguaje había sido silencioso mensaje para la vista callada. Ahora exigía algarabía interior. Esa era su dinámica. Era un modo de confirmar que el lenguaje participaba de la naturaleza humana. *Ver* y *oír* eran requisitos indispensables para comprender un texto. Los mensajes lingüísticos, orales o escritos, no se ofrecían para el halago de la vista y el oído del "otro" sino que estaban destinados al hombre total (al *homo humanus*) que era el otro. Ser un receptor era, así, ser vidente, un oyente actuante y creador; exigía hallarse con todos los sentidos en alerta comunicativa. Para eso había que estar en disposición de aceptar lo extraño, lo desconocido, lo sorpresivo, la maravilla. Si hasta entonces el lenguaje había producido información y deleite, ahora era necesario saber que podía también producir *espanto* deleitable (ese *espanto* que a Cervantes le suscitaba la poesía de Fray Luis). Se trataba de un riesgo de la *parole* que lentamente iría asentándose como la norma de lo que vamos aprendiendo a reconocer como el barroco. Los griegos ya lo habían previsto: ser es *ver*, y lo que puede ver es *verdadero*.

### III. Pensamiento, voz, imagen

Tal vez sea cierto, y el *Orfeo* que Monteverdi estrena en Mantua en 1607 sirve como "preludio musical" a cierta retórica de la estética barroca (Buci-Glucksmann 1986: 27). El éxito de la ópera de Monteverdi representa el triunfo de la música, y sus voces constituyen como un puente que comunica el mundo visible con el invisible. *Brama en música* decían las aclamaciones; las veces de solistas y del coro hacían

*ver* (=daban a entender) lo que la música iba revelando. La voz resultaba la revelación de lo cifrado en la partitura. La partitura representaba para el lector desprevenido el mundo de lo indescifrable. Ver era comprender lo superficialmente accesible juntamente con lo invisible profundo, lo dicho simultáneamente con lo oculto e indecible. La óptica ontológica del barroco tiene alcances epistemológicos y estéticos. El ojo del que mira se sacia con el paisaje, con el entorno, con el mundo en que se sitúa lo mirado. Sino que la visión ofrecida a la mirada es amplia, integral, pero el lenguaje es ciertamente temporal y sucesivo y debe ceñirse a la estrechez, que obliga al lector a ser perspicuo para recoger y gozar con una mirada profunda la visión totalizadora. Gracián nos lo dice sin ambages:

Reconocí luego quebrantada mi penosa cárcel, y fue tan indecible mi contento, que al punto comencé a desenterrarme, para nacer de nuevo a todo un mundo en una bien patente ventana que señoreava todo aquel espacioso y alegrissimo emisferio. Fuy acercándome dudosamente a ellas vio sentando mis deseos, pero ya asegurado, llegué a asomarme del todo a aquel rasgado balcón del ver y del vivir, tendí la visto aquella vez primera por este gran teatro de tierra y cielo: toda el alma con estrato ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ejes, dexando como destituydos los demás miembros, de suerte que estuve casi un día insensible, inmoble y como muerto, quando más vivo.<sup>9</sup>

Cien ojos y otras tantas manos solicitaba Gracián para satisfacer la curiosidad de su alma, y sabe que de nada le servirían. Pero así como el ojo se entrena para admirar lo maravilloso, se halla preparado para no engañarse y sabe ver y discriminar adónde se esconden el engaño y la desilusión. Y así como se maravilla se desengaña y puede hoy celebrar con entusiasmo lo que mañana llorará por haberlo perdido:

Le voir baroque ne s'épuisera pas dans la simple donnée phénoménale, dans l'assomptien jubilatoire des apparences, dans le plaisir naïf, au premier degré, du spectacle et du trompe-d'oeil, comme en le croit un peu trop vite (Buci-Glucksmann 1986: 31).

---

<sup>9</sup> *El Criticón*. Primera Parte, Crisis II, vol. I: 118-119.

Si el Renacimiento ha dado importancia grande al *ver*, el barroco ha enfatizado la profundidad de la *mirada*, que no se deja engañar. Por eso el eje barroco repara en los detalles –como que en verdad son los pilares de esa nueva realidad– y busca en los recovecos y en los meandros, que al par que adornan, definen y señalan caminos a la interpretación hasta convertirla en el adecuado camino de la verdad. No cree en las soluciones de continuidad. No observa con el ojo prejuicioso de la Edad Media, que todo lo observa con “ese ojo moral y espiritual” que Pierre de Limoges exigía con vehemencia en su *De oculi morali et spirituali*. La perspectiva no se halla en las preocupaciones del ojo barroco; a este ojo más lo atrae la biopsia, prefiere calar, llegar a la médula.

No cabe, por lo tanto, asombrarse porque este nuevo modo de ver nos ofrezca una imagen nueva y diversa de la realidad, sino que debemos aceptar que nos presenta *otra* realidad. O mejor, dicho de modo más objetivo: nos presenta la realidad misma vista con “otros” ojos. Wa Wolflin nos había puesto en aptitud de apreciarlo en el campo del arte. Este nuevo modo de ver conduce a un nuevo tipo de *saber* respaldado por cierta experiencia vivida por los ojos, que al mezclar lo deleitable y lo útil con lo maravilloso despierta admiración en las mentes. Vale recordar la afirmación del francés Nicéron que, en 1638, en su libro sobre la magia, nos habla de los efectos maravillosos y nos propone llamar *magia artificial* a “aquella que nos produce los más bellos y admirables efecto a los que el arte y la industria humana pueden llegar”.

Ciertamente, todo esto comporta una revolución estética y adquiere resonancia viva en el plano lingüístico. A partir de ahora, simetría y asimetría pueden caminar juntas; y juntas también, la luz y la sombra, la enfermedad y la salud, el amor y el olvido, la vida y la muerte. El procedimiento –en materia de lenguaje– es tan importante como los elementos: agudeza y arte de ingenio han de imponerse y reclamarse. La *maquette* ya no anuncia cómo va a ser el edificio sino que es, bien miradas las cosas, el edificio en profundidad, su pura esencia, la verdadera estructura, lo que sustenta su asiento efectivo. El vacío sin imágenes patrocinado por la estética medieval se verá reemplazado, así, por un vacío plagado de imágenes de formas esperables y a la vez inesperadas, un abismo para que la vista pueda apreciar, por la sobrecarga de objetos, la ancha concavidad del vacío, como esa hermosa cueva que Góngora había reservado para Polifemo:

[...] ese pues formidable de la tierra  
 bostezo, el melancólico vacío  
 a Polifemo, horror de aquella sierra,  
 bárbara choza es, albergue umbrío,  
 45 y redil espacioso donde encierra  
 cuanto las cumbres ásperas cabrío  
 de los montes esconde [...]<sup>10</sup>

Y esta es la fundamental diferencia. El lenguaje renacentista frecuentaba la imagen idealizada facilitando así que pudiéramos perdernos en la abstracción y en las imágenes mentales. Las *Églogas* de Garcilaso, para no hablar de ese hermoso texto de *Ausencia y soledad de amor*, constituyen modelo ejemplar. El lenguaje barroco nos saca de la abstracción y nos pone ante los ojos la evidencia de lo contrastante. Visualiza y corporiza imágenes y pensamientos, vivifica la ilusión con los mismos recursos de la calidad y nos obliga a ver y a comprobar tales asertos con la razón de los ojos. Basta oír a Gracián en este singular pasaje donde califica como “gran obra del discurso” a ese poder “de la desemejanza sacar al contrario la conformidad y la semejanza”. Y cita seguidamente el fragmento siguiente de Diego López de Andrada, tomado del panegírico de San Marcos:

Que el llamarle la Escritura León entre los Evangelistas, y pintarlo con león, fue para desmentir la opinión de cobardía, que algunos le prohijaron y para significar el panal del Evangelio, que el Sansón de la Iglesia, Pedro, había de sacar de su boca. Transforma con agradable artificio, en semejanza de león, la oposición y disimilitud que otros le atribuyeron.<sup>11</sup>

Si atendemos a la etimología, supone la unión de “otras cosas” y “hablar”. A través de la alegoría mencionamos otras cosas para aludir a que muchas y determinadas de ellas evocan su representación visual en la interioridad o en la exterioridad de nuestro mundo íntimo. A prueba de sensibilidad y a prueba de ingenio, lo alegórico tiene que ver ciertamente con el placer en materia de estética y tiene que ver, sobre todo, con el asombro, en materia de inteligencia, de donde puede un día zozobrar en el campo de lo erótico, como puede en

<sup>10</sup> *Fábula de Polifemo y Galatea*, VI, vs. 41-47.

<sup>11</sup> *Agudeza*, Discurso XIII, cit. por la edición de Correa Calderón. I: 150.

ocasiones distintas, internarse en los suburbios del campo intelectual. Lascivia y moralidad pueden congeniar, por tanto, en un texto barroco en lo referido al material léxico cuanto en lo concerniente al insoportable mundo de la pintura. Pero una y otra pincelada (ya lingüística i ya al óleo) representan modos profanos de asentar una nueva actitud espiritual. La alegoría es, lingüísticamente hablando, el procedimiento de expresión más frecuente en la época barroca. Donde más y mejor se discutió sobre el uso correcto y elegante de la lengua fue en el XVII francés. ¿Quiénes estaban en condiciones de ofrecer el modelo apetecible de la *bonne langue*? No hubo acuerdo. No podía ser la corte, porque había ahí gente oriunda de provincia que no hablaba precisamente un modelo de lengua envidiable. ¿Acaso podían los escritores ofrecer el modelo? Pero a ellos no se debe la lengua, porque no es verdad una lengua literaria sino que apenas representa el modelo de lengua de una buena sociedad. ¿Será quizás, el uso? ¿Pero, qué es el uso? ¿El lenguaje hablado por la gente vulgar, el bajo pueblo? ¿Acaso no era cosa archisabida que lo ideal era no juntarse con la gente vulgar precisamente porque había que procurar no hablar como "le bas peuple"? ¿Sería apetecible el lenguaje de los científicos? ¡Pero si se aconsejaba huir del lenguaje de toda ciencia y de todo oficio! En suma, no era fácil advertir que lo difícil de imitarse (y, en rigor, lo especial del anhelado modelo) "es la lengua en uso entre las personas que carecen de profesión y únicamente llevan la vida de la alta sociedad".

## Bibliografía

ANGELINI F. *et al.*

1994 *Il valore del falso*. Roma: Bulzoni.

BAJARLIA, Juan Jacobo

1950 *Notas sobre el barroco*. Buenos Aires: Rueda.

BARRENECHEA, Ana M.

1972 "A propósito de la elipsis en la coordinación": En *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa*. Madrid: Gredos, II: 105-122.

BEREGOVKAJA, E.M.

1985 *Voprosy Jazikosnanija*. 5: 59-67.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine

1986 *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. París: Galilée.

CARILLA, Emilio

1993 *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.

CROCE, Benedetto

1946 *Storia della età barocca in Italia*. Bari: Laterza.

DU BOISI, Claude Gilbert

1973 *Le baroque*. París: Larousse.

FANTONI, Marcello

1994 *La corte del Granduca*. Roma: Bulzoni.

HALMAY, Jeane Odile

1986 "La coordination insolite: Qu'est-ce-qu'un zeugme?". En *Morphosyntaxe des langues romanes*. Provence: Université de Provence, IV: 463-475.

KOHUT, Karl (Hrsg.)

1995 *Von der Weltkarte zum Kuriositätenkabinet*. Veruert Verlag, Frankfurt.

LÁZARO CARRETER, Fernando

1977 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.

MORALES BLOUIN, Eglá

1981 *El ciervo y la fuente*. Maryland: Maryland Studia Humanitatis.

REVISTA IBEROAMERICANA

1995 "Sujeto colonial y discurso barroco". *Revista Iberoamericana*. 61. 172-173 (julio-diciembre).

RUIZ PÉREZ, A.

1996 *El espacio de lo escrito*. Berna-Zurich: Peter Lang.

SILES, Jaime

1975 *El barroco en la poesía española*. Madrid: Corcel.

SUÁREZ MORANIO, Ana

1981 *La renovación poética del barroco*. Madrid: Corcel.

TAPIE, Víctor

1961 *Le baroque*. París: PUF.

VAQUERO, María

1983 *Sentido y vigencia del barroco*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

VOSSLER, Karl

1941 *Literatura española: siglo de oro*. México D.F.: Editorial Séneca.

1951 *Die Dichtungformen der Romanen*. Hrsg. von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler.