

La *Égloga Piscatoria* y *La sirenita* de Andersen en *Marinero en tierra* de Rafael Alberti: a propósito del soneto «Verano» dedicado a Lorca

Piscatorial Eclogue and Andersen's Little mermaid in *Marinero en tierra* by Rafael Alberti: On the Sonnet «Verano», Dedicated to Lorca

BIENVENIDO MORROS MESTRES

Departamento de Filología Española
Universitat Autònoma de Barcelona
Bellaterra (Barcelona), 08193
bienvenido.morros@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0002-4285-1079>

RECIBIDO: 4 DE OCTUBRE DE 2021
ACEPTADO: 30 DE MARZO DE 2022

Resumen: El cuarto soneto que Alberti dedica a Lorca con el título de «Verano» carece de cualquier interpretación homosexual entre los poetas, como lo demuestra la tradición de la piscatoria barroca, por una parte, y la literatura de sirenas y ondinas en el siglo XIX, por otra. Lorca, como pez espada, es el ejecutor de la muerte del yo poético y su sirena.

Palabras clave: Égloga piscatoria del Renacimiento y el Barroco. Relatos fantásticos del siglo XIX. Mitología nórdica. Rafael Alberti. Federico García Lorca.

Abstract: The fourth sonnet that Alberti dedicates to Lorca with the title «Summer» lacks any homosexual implication concerning the two poets, as evidenced by the tradition of the Baroque piscatoria, on the one hand, and the literature of mermaids and undines in the nineteenth century, on the other. Lorca, like swordfish, is the executioner of the death of the poetic self and its mermaid.

Keywords: Renaissance and Baroque Piscatorial Eclogue. 19th Century Fantastic Stories. Norse Mythology. Rafael Alberti. Federico García Lorca.

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del grupo de investigación *Garcilaso en Italia. Estancia en Nápoles*, dirigido por Eugenia Fosalba y financiado por el ministerio de Economía y Competitividad.

Un joven Rafael Alberti presentó al primer premio nacional de literatura, en la modalidad de poesía, el libro *Mar y tierra*, dividido en dos partes, una sin título alguno y la otra con la de *Marinero en tierra*. La primera parte estaba escrita en San Rafael, la sierra de Guadarrama, en el verano de 1921, y la segunda a su regreso a Madrid en otoño, como él muy bien explica en *La arboleda perdida*:

Como su nombre daba a entender, *Mar y tierra* se dividía en dos partes. La primera agrupaba los poemas debidos directamente a la serranía guadarreña, junto a otros de diversa temática, y la segunda —que titulaba «Marinero en tierra»—, los que iban sacándome de mis nostalgias del mar de Cádiz, de sus esteros, barcos y salinas. (1980a, 153)

La estancia en la sierra madrileña fue por motivos de salud, tras serle diagnosticada una «adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho» (1980a, 133). Por ese motivo dejó la pintura (al menos por el momento) y se consagró plenamente a la poesía. En esos años compuso muchos poemas, de todo tipo, y unos cuantos llegaría a reunirlos bajo la forma de libro con el título que ya hemos mencionado. Sin embargo, para la primera edición de la obra, de 1925, cambió el título de *Mar y tierra* por el de la segunda parte del libro, «Marinero en tierra», que también conservó en su lugar original.

El libro comienza con unos tercetos encadenados que con el título de «Sueño del marinero» sirven de prólogo para las dos partes de poemario. Abren la primera de estas doce sonetos, tres en verso alejandrino y ocho en verso endecasílabo. Los tres sonetos iniciales en este segundo verso están dedicados a Federico García Lorca, cada uno de los cuales con el epígrafe de tres de las cuatro estaciones del año: «otoño», «primavera» e «invierno». A partir de la edición de 1945, publicada en Buenos Aires, por la editorial Losada, el soneto titulado «invierno» cambia de título por el de «verano», al introducir en sus versos cambios que invitan a una remodelación de la serie y alteración del orden. Pepe Saldaña descubrió los autógrafos de tres sonetos dedicados a Lorca, dos que aparecen ya en la edición del libro, «Primavera» y «Otoño», más otro inédito con el epígrafe apropiado de «Verano», y un poema inacabado dedicado a Machado. Ese último soneto dedicado a Lorca nunca llegó a incluirse en ninguna de las ediciones del libro, y desconocemos las verdaderas razones de su desaparición o exclusión. No creemos que Alberti lo descartara por superstición al haber sumado trece sonetos, pero lo cierto es que tanto en la edición como en los autógrafos solo se reproducen tres, eso sí independientemente, de los

cuatro sonetos estacionales consagrados al granadino.¹ La crítica ha aducido razones morales para descartar el soneto del pez espada al creer que sus versos proponían un encuentro homosexual entre los dos poetas amigos.² Pepe Saldaña cedió el soneto autógrafo inédito a Robert Marrast para que lo editara en 1977. El hispanista francés volvió a publicarlo en 1982 (Blecua 2006, 454).

El soneto, como intentaremos demostrar en las siguientes páginas, pertenece a la tradición de la piscatoria barroca y al tema de Polifemo y Galatea, en algunas partes imitado de la versión de Góngora, otras de la de Tomasso Stigliani y especialmente Giovan Battista Marino. Esa tradición, ya lo advirtió Blecua, se mezcló con el cuento de la sirenita de Andersen, traducido del danés al francés por L. Moland, con ilustraciones de Edmond Dulac, agrupado con otros seis cuentos (Andersen 1911). La primera traducción castellana es de Alfonso Nadal, incluida en el libro *Cuentos* de Hans Andersen e ilustrada por Arthur Rackham (1932). Por razones de cronología, Alberti pudo usar la versión francesa con alguna de sus ilustraciones, que explican versos clave del soneto en cuestión como veremos al final, pero también pudo tener presente el cuento *Undine* (1811) de Fiedrich de la Motte Foqué, convertido en ópera por E. T. A. Hoffmann en 1816, el libreto del checo Jaroslav Kvapil para la ópera de Antonín Dvořák, titulada *Rusalka* y estrenada en Praga el 31 de marzo de 1901 (debo esta última referencia a Graciella Edo Giggs). No es de extrañar la afición de

-
1. Son cuatro hojas autógrafas de poemas que había escrito Alberti: tres de los cuatro dedicados a Lorca y otro inacabado en homenaje a Machado. Es curioso que Pepe Saldaña solo hallara tres de los cuatro sonetos en cuestión, dos incluidos en la edición y el inédito, pero no estuviera el otro soneto del libro, «Invierno», que presenta a Lorca como un río que baja de las montañas con gran ímpetu (por eso lo llama «largo ciervo de agua»). Es un soneto de invierno porque menciona el nido del martín-pescador, o alción, que pone sus nidos en el mar durante siete días de invierno. En esos días el mar está en absoluta calma por intervención de Eolo, que contiene los vientos, y Neptuno, que hace lo mismo con las olas. Los dos sonetos autógrafos de la edición son versiones anteriores a ella, y el soneto de Lorca está copiado en fechas cercanas a los otros dos, por lo que ya lo tenía compuesto cuando publica el libro (Blecua [2002] 2006, 454).
 2. Hilario Jiménez Gómez es el estudioso que más ha insistido en la interpretación homosexual partiendo ya de la espada como símbolo fálico: «Aquí Alberti y Lorca están transfigurados como corzo y pez espada respectivamente: Rafael comienza pidiendo a Federico que le clave su espada (símbolo fálico quizá no buscado pero visiblemente conseguido) [...] En esa espada lorquiana, que penetrará por la frente de Alberti, dejará a ambos unidos eternamente [...] Parece lícito llamar a la amada “segadora de vidrio” ya que antes vimos cómo la espada al penetrar por la frente partía “el cristal del fondo”. Sorprende que Rafael Alberti haya transformado tan rápidamente a Federico García Lorca; de pez espada pasa a ser amada [...] Es evidente que la muerte de los amantes no es real; el éxtasis es lo que deja moribundos a nuestros amantes. Esa fálica penetración lorquiana por la frente de Alberti ha hecho que ambos se fundan en uno solo; los dos han llegado al “éxtasis poético” y, desfallecidos, esperan tumbados» (2001, 250-51). En 2003, 58 y 2009, 52-54, repite los mismos argumentos que en el artículo anterior. Neira Jiménez 2021 define nuestro soneto «de intensa simbología erótica».

Alberti por el cuento infantil porque en su libro dedica un poema a Blancanieves, el personaje creado por los hermanos Grimm en 1812: «el madrigal de Blanca-nieve» (1980a, 140). Por el momento vamos a analizar el soneto del gaditano dentro de la piscatoria renacentista y principalmente barroca. Para empezar, creo necesario reproducir el soneto en cuestión para reconocer esas diferentes tradiciones que descartan cualquier interpretación erótica:

A Federico

(verano. Soneto lacustre)

Clava tu espada en mí, tú, pez espada,
En mí –corzo del mar de agua caliente–
Que hundida por el plato de mi frente,
Parta el cristal del fondo, ensangrentada.

Clavado yo, clavada sea mi amada
Segadora de vidrio en la corriente...
Libre del alma y de su cuerpo ausente,
Emerja de la mar alborotada.

Y emerja yo también, cuerpo sin vida,
Mi alma de corzo a su cabello asida,
Verde eslabón, no de la mar cadena...

Que nos atraiga el vendaval playero,
Y nos recoja un viejo marinero,
Cadáveres los dos sobre la arena. (Blecua 2006, 468-69)

LA TRADICIÓN DE LA PISCATORIA BARROCA Y LA FÁBULA DE POLIFEMO

Vamos a estudiar primero el tema del amante que en el mar desea ser traspasado por un pez espada para despertar la piedad de una amada desdeñosa. El poeta que dedica un soneto a este tema es el napolitano Giovan Battista Marino, dentro de la tradición de la poesía piscatoria que ya inaugura Teócrito y que sigue Sannazaro. El libro en el que Marino publica el soneto es un libro en dos volúmenes, con diferentes tipos de poemas, como anuncia en su título: *Rime amoroze, maritime, boscherecce, heroiche, lugubri, morali, sacre et varie* (Venecia: Ciotti, 1605). En las *Rime maritime*, que, combinadas con las *boscherecce*, conforman una especie de *Mar y tierra*, incluye un soneto con el epígrafe «Al pesce spada»:

O terror d'ogni rete e d'ogni nassa,
Pesce guerrier, che la lucente spada

Vibri per l'acque, e de l'algosa strada
 Cerchi la parte più riposta e bassa:
 vien con l'acuta punta e 'l cor mi pasa
 sì ch'io traffitto in mezo al mar ne cada,
 e con il corpo insepulto intorno vada
 l'ombra errando di me dolente e lassa.
 Forse, qual del Gorgon su'l lido moro
 Fu dal sangue il corallo, e qual già tinto
 Da quel de' duo fedeli il bianco moro,
 Tàl poscia ancor del mio vedran dipinto
 L'azur de l'onde (e con pietà) s'io moro,
 Que' duo begli occhi, ond'io fu prima estinto. (1988, 43)

Marino pretende morir en el mar porque en sus aguas habita su amada, y elige un pez espada para, atravesándole el corazón, teñir las aguas azules de rojo, al igual que sucedió con las moras hasta entonces blancas con la muerte de Píramo y Tisbe o con el coral tras salpicarle la sangre de la Gorgona tras arrancarle la cabeza Perseo con la ayuda de Atenea. Alberti comparte con Marino la elección del pez espada para morir en el mar, el hogar de su sirena, y enrojecer todas sus aguas con su sangre. Se diferencia del napolitano en dos motivos importantes: el pez espada no traspasa el cuerpo de su amada ni este aparece junto al del amante en la playa. No cabe olvidar que en el primer terceto se cita la fábula de Píramo y Tisbe, que en momentos diferentes se clavan el mismo puñal para darse muerte. El cuerpo de Marino se queda en el fondo del mar con el alma vagando a su alrededor. Estas dos diferencias entre ambos textos se explican por la influencia de la sirenita de Andersen, como veremos al final del trabajo.

El uso del pez espada como instrumento de la propia muerte aparece en alguna versión de la fábula de Polifemo y Galatea. En la de Tomasso Stigliani, publicada en dos redacciones, primero de manera independiente, *Il Polifemo, stanze pastorali* (Milán, 1600), y más tarde junto a sus *Rime* (1605).³ En un momento de su canto, el cíclope lamenta no ser un pez para estar junto a su amada, y más exactamente no ser un pez espada para proteger a la ninfa y al-

3. En una octava del poema de Stigliani hay unos versos («¡O fortunato che no sente amore, / la quercia, il faggio, e chi è sterpo, o monte! / Chi mai no nasque o chi già nato more»; 1600, 6) que podrían ser la fuente de una parte de otro de Rubén Darío, titulado «Lo fatal», que cierra su libro de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905): «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente» (Rubén Darío 1979, 121).

canzar la muerte física, sin intentar la otra, la que gusta más a los amantes, en referencia a la relación sexual, llamada muerte porque en el orgasmo el alma casi se sale por la boca (véase también Ponce Cárdenas 2010, 55-56):

Perche non sono io pesce, e quello a punto,
Ch'arma la fronte di pungente spada?
Che sì almen verrei teco ogni hor congiunto,
Assicurando la profunda strada.
E là dove mi veggio a un morir giunto,
Proverei l'altro, ch'a gli amanti aggrada. (1600, 26)

Stigliani no tocó nada de esta estrofa en la versión de 1605, y siguió presentando a Polifemo indeciso entre esas dos muertes: una física y otra erótica. La duda que se nos plantea es cómo puede darse muerte siendo un pez espada, si no puede atravesarse a sí mismo. Es seguramente una muerte producida por la presencia de la amada: 'Y allá donde me veo que he alcanzado un morir, probaré el otro [morir]'

En uno de los poemas de *El alba del albelí*, como ya observó Bleuca (2006, 471), Alberti vuelve a mencionar el pez espada esta vez no como instrumento de muerte sino de herida porque la sirena no corresponde a su amor:

La sirena no le quiere.
El pez espada le hiera... (1980a, 240)

No creo que en estos versos el gaditano esté planteando la misma situación entre el poeta y la sirena que en el soneto dedicado a Lorca. La muerte de los dos en ese caso, como veremos, se debe a un intento de otorgarle a la sirena un alma inmortal que de otra manera no conseguiría.

En su relato *El desheredado*, Fernando Quiñones atribuye a Alberti unos muy parecidos a los que acabamos de citar con el cambio de «barco carbonero» por el de «laúd carbonero»:

Aquí, en esta lista marina de bienandanzas, no figura con su nombre más que un desnortado muchacho de ribera, me dirá alguien.
Ahora veo muy bien que no soy más que un desheredado de la mar. También a mí, como el laúd carbonero de Alberti, me odia la sirena y el pez espada me clava hasta el final su lento pico gris. (1951, 23)⁴

4. Sobre la obra de Quiñones, para quien la gaditana *Platero* fue la revista de su generación, puede leerse el trabajo de Pérez-Bustamante Mourier 2016.

Estos versos no parecen ser de Alberti, pues no los he documentado en ninguna de sus obras, sino del propio Quiñones, que recrea los del barco carbonero de *El alba del alhelí*. Llama la atención la coincidencia con el soneto «verano» de Alberti: en los dos casos un pez espada clava al amante, el segundo como en el soneto de Giovan Battista Marino. En su libro *Los hijos del drago y otros poemas* (Madrid, 1986), el propio Alberti, metamorfoseado en toro, usa una imagen muy similar a la del soneto:

Voy a morir,
 Me han clavado espada,
 Toda entera en lo alto,
 En mis ojos de toro.
 Veo que todo se nubla
 En mis ojos, que son tristemente agrandados,
 Los de un niño que está dentro de mí
 Traspasado también por esa espada. (Alberti 1988, 650)

Aunque es muy posterior al soneto en cuestión, recrea casi sus mismas imágenes: el poeta clavado en los ojos, cerca de la frente, y no solo él sino también el niño que lleva en su interior. El deseo de convertirse en un pez ya lo expresa Polifemo en uno de los idilios que le dedica Teócrito (Caserta 1993, 138), que presenta coincidencias con otro de los poemas de *Marinero en tierra*. El poeta siracusano pone en boca del cíclope el lamento de no haberlo parido su madre con branquias:

Soy desdichado porque mi madre no me parió con branquias, y no puedo nadar hacia ti, y besarte la mano, si me rehúsan los labios [...] Ahora, ¡oh joven! aprenderé a nadar, al menos, con el fin de saber por qué tan dulce os es habitar el abismo.

El poeta de *Marinero en tierra* no es tan prudente como Teócrito a la hora de expresar sus motivos para tener branquias:

Branquias quisiera tener
 Porque me quiero casar.
 Mi novia vive en el mar
 Y nunca la puedo ver. (1980a, 119-20)

La versión castellana de los idilios de Teócrito, muy usada por los poetas de la generación del 27, corresponde a la que hizo Germán de la Mata para la editorial Prometeo, dirigida por Vicente Blanco Ibáñez. El volumen lleva el título

de *Teócrito, Idilio y epigramas. Tirteo. Odas anacreónticas* (Valencia, sin fecha, aunque probablemente de 1914). La traducción de Germán de la Mata no está hecha sobre la versión griega sino sobre la francesa de Leconte de Lisle, como se anuncia en la portada. El idilio está dedicado a nuestro cíclope, que, como después el de Stigliani, expresa ese deseo de cambiar su naturaleza por la de un pez, pero con propósitos más moderados que el poeta italiano y gaditano:

Soy desdichado porque mi madre no me parió con branquias, y no puedo nadar hacia ti y besarte la mano, si me rehusaras los labios. Te llevaré lirios blancos o una tierna amapola de pétalos rojos. (¿1914?, 68)

En la versión de Leconte de Lisle, que también pudo haber usado Alberti, se lee exactamente lo mismo:

Je suis malheureux parce que ma mère ne m'a pas enfanté des branchies, et que je ne puis plonger vers toi et te baiser la main, si tu me refusais les lèvres. Je te porterais ou des lys blancs ou un jeune pavot aux pétales rouges. (1864, 79-80)

El «pavot» es en principio la planta adormidera, de donde se obtiene el opio; también se usaba el «pavot de California o de América» como la amapola.

Giovan Battista Marino en la serie de sonetos que dedica a Polifemo en el segundo volumen de sus *Rime* incluye uno en que el cíclope pretende convertirse en pez para aliviar sus sufrimientos o poner punto y final a su vida, aunque en el último terceto no descarta besarle el pie o tocarle un seno a Galatea:

Forse l'humane forme in peregrino
Qual tu, ratto traslate, e volto in pesce,
Fia che l'ardor che nel mio cor s'accresce,
Trove fra l'acque o refrigerio o fine
Forse ancor fia che la mia ninfa almeno
Pur lieto appressi, e per le vie profonde
Hor le baci il bel piede, hor tocchi il seno. (1605, 105)

Este erotismo final pudo estar inspirado por Tommaso Stigliani y pudo inspirar también el de Alberti, cuyo propósito en uno de los poemas que hemos citado de su libro *Marinero en tierra* es casarse con su sirena. En su soledad segunda, Góngora pone en boca del viejo marinero que acoge al anónimo náufrago los peligros que corrió su hija Filódocas cuando en un bajel se adentró mar adentro para pescar. Entre esos peligros, no el peor, incluye el pez espada:

¿Cuántas voces le di!; Cuántas (en vano)
 Tiernas derramé lágrimas, temiendo
 No al fiero tiburón, verdugo horrendo
 Del náufrago ambicioso mercadante,
 Ni al otro cuyo nombre
 Espada es tantas veces esgrimida
 Contra mis redes, contra mi vida. (1994, vv. 453-59)

El padre teme por la suerte de su hija si se encuentra, entre otros animales marinos, un pez espada que pueda atravesarla porque el animal no distingue entre pescadores ni pescadoras.⁵

En el Renacimiento ya Jacopo Sannazaro, en sus *Eclogae Piscatoriae* (Nápoles, 1526), muchas de ellas escritas a principios de siglo, coincidiendo con su exilio en Francia en compañía del rey Federico, incluye dos, la primera y la tercera, en que los protagonistas pretenden arrojarse al mar con distinto propósito. En la primera, Lycidas, a su regreso de uno de sus destierros, recibe la trágica noticia de la muerte de Phyllis, posiblemente representación de Carmosina Bonifacia, princesa napolitana, y decide arrojarse al mar para no volver a ver la tierra, compartiendo su vida con horribles monstruos:

Nunc iuvat immensi fines lustrare profundi
 Perque procellosas errare licentius undas
 Tritonum immistum turbis scopulosaque cete
 Inter et informes horrenti corpore phocas,
 Quo numquam terras videam. (2009, vv. 72-76)

Pero en el epitafio que escribe para el sepulcro de su amada parece aludir también al suyo cuando menciona dos que van a aumentar las aguas de Seбето. La sirena amada en cuyo seno descansará Phyllis es Parténope:

In gremio. Phyllis. Recvbat. Sirenis. Amatae
 Consurgis. Gemino. Felix. Sebethes, seplcro. (2009, vv. 104-05)

En la segunda égloga, titulada Galatea, el pescador Lycon, enamorado de ella como Polifemo, entona un canto similar al del cíclope que acaba con su intención de morir en el mar:

5. En la única piscatoria que incluye Bernaldino Baldi en sus *Egloghe miste* como parte última de su *Versi e prose* (Venecia, 1590), Alceo, un pescador ya experimentado, se refiere a los riesgos del pez espada: «No so se udisti mai quanto sia crudo / quel pesce a cui la natura arma la fronte / di quella spada ond'egli ha preso il nome» (1992, vv. 129-32).

Iam saxo meme ex illo demittere in undas
 Praecipitem iubet ipse furor. Vos o mihi, Nymphae,
 Vos maris undisoni, Nymphae, praestare cadenti
 Non duros obitus saevasque extinguere flammis. (2009, vv. 73-76)

Y el propio Lycon se imagina al capitán de los barcos procedentes de los altos astilleros de Cumas o del litoral curvado de Caieta exhortando a sus marineros a evitar los infames escollos desde donde se ha arrojado Lycon:

Scilicet, haec olim, veniens seu litore curvo
 Caietae, seu Cumarum navalibus altus,
 Dum loca transibit, raucus de puppe magister
 Hortatus socios: «Dextrum deflectite», dicet,
 «in latu, o socii, dextras deflectite in undas;
 Vitemus scopulos infames morte Lyconis». (2009, vv. 77-82)

En otros poemas de *Marinero en tierra* Alberti sigue usando motivos de la fábula de Polifemo en la versión de Teócrito. En el soneto también dedicado a Lorca y que corresponde a la estación de invierno, el yo poético interpela a un «tú» para que salga de las montañas nevadas inundando con sus aguas los campos y ciudades hasta llegar al mar para mecer el nido de los alciones, el «martín pescador», que lo hacen durante siete días de invierno, los más tranquilos de la estación para no perjudicar sus crías con los vientos y las olas. Eolo conuvo a unos y calmó a las otras para proteger a sus futuros nietos:

Sal tú, bebiendo campos y ciudades,
 En largo ciervo de agua convertido,
 Hacia el mar de las albas claridades
 Del martín-pescador mecido nido. (1980a, 84)⁶

El «tú» al que se dirige el yo poético es el río que nace en las montañas granadinas, pero el río parece una personificación de Lorca. El yo poético se siente requerido por su «voz» y pretende escribir su nombre en las aguas, que es un tópico literario para subrayar la escasa durabilidad de sus letras en el elemento líquido. Sin embargo, su disolución se produce en la nieve de la montaña o río helado. El yo poético invita a salir a Lorca de sus montañas conver-

6. Ovidio también pone en boca de Polifemo el mismo deseo del monstruo dirigido a Galatea, ninfa del mar: «Iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto, / iam, Galatea, veni nec munera despice nostra!» (1983, vv. 838-39).

tido en río, que describe como ciervo no solo por su forma y rapidez, pero seguramente también por la simbología que tiene este animal en la tradición como amante por excelencia. En el último verso lo llama «ciervo de espuma, rey del monterío» (1980b, 84).⁷

En otro poema, Alberti pide a su sirena, que en esta ocasión presenta de color negro, que salga de sus aguas para reunirse con él:

Sal, desnuda y negra, sal,
 Que paso por el canal;
 A la salida del golfo,
 Boga, negrita, la isla,
 Blanca y azul, de la sal.
 ¡Sal, negrita boreal,
 Sal desnuda y negra, sal,
 Que salgo yo del canal! (1980a, 112)

EL CUENTO DE LA SIRENITA DE ANDERSEN, EL DE FOUQUÉ
 Y LA ÓPERA *RUSALKA* DE ANTONIN DVOŘÁK

Volviendo al soneto objeto de nuestro estudio, el poeta elige el pez espada, que es Lorca, como instrumento de su muerte posiblemente pensando en el relato de la sirenita de Andersen (en la tradición barroca es por el desdén de la amada). Las sirenitas, como ya advirtió Blecua, carecen de un alma inmortal, y tras vivir trescientos años se convierten en espuma del mar. Esa es la gran diferencia entre los humanos y las sirenas, como explica la abuela a sus nietas:

–Oui, répondit la vieille, ils meurent tous, et même leur vie est plus courte que la nôtre. Nous pouvons atteindre trois cents ans; mais lorsque nous cessons de vivre, notre corps se change en écume et se disperse à travers l’océan; les nôtres ne conservent rien de nous. Nous n’avons pas d’âme immortelle; nous sommes comme le roseau: une fois coupé il ne reverdit plus jamais. Les hommes au contraire ont une âme qui vit éternellement, même après que leur corps est devenu poussière; elle s’élève alors à travers les airs vers les étoiles brillantes. De même que nous, en sortant de l’eau,

7. Ovidio presenta a Galatea también a través de Polifemo «más impetuosa que los ríos» y «más huidiza no ya que el ciervo agitado por claros ladridos»: «uiolentior amne» y «non tantum ceruo claris latratibus acto [...] fugacior» (1983, 115).

nous apercevons la terre avec ses merveilles, de même leurs âmes montent vers des espaces aux splendeurs inconnues, que nous ne verrons jamais.

–Pourquoi n’avons-nous donc pas aussi une âme immortelle? Demanda tout tristement la petite sirène. Je donnerais bien les deux cents et tant d’années, que j’ai encore à exister, pour vivre un jour comme les humains, et pouvoir espérer de pénétrer dans le monde des cieus. [...]

–Ainsi donc je cesserai d’exister; tout mon être se transformera en une écume qui flottera çà et là sur les eaux. (1911, 71-72)

Por eso Alberti, cuando muere su sirenita, la describe sin alma y sin cuerpo: «Libre de su alma y de su cuerpo ausente» (Blecua 2006, 468);⁸ pero el gaditano tiene claro que su sirena será «Verde eslabón, no de la mar cadena» (Blecua 2006, 469). La imagen «cadena de la mar» está inspirada en las palabras de la abuela: «notre corps se change en écume et se disperse à travers l’océan». Esa espuma dispersa a través del mar sugiere la metáfora de «cadena». Es «Verde eslabón», un enlace entre un estado, el de sirena, y otro, el humano. Al final del soneto queda claro que la amada recupera el cuerpo porque un marinero recoge su cadáver junto al de su amante. No se ha desintegrado ni en espuma ni en aire.

La menor de las sirenas del cuento de Andersen sabe que para poseer un alma inmortal debe conseguir que un hombre la ame más que a nadie; ella se enamora del príncipe tras salvarle la vida, y para conseguir su amor y el alma inmortal (la segunda como consecuencia de lo primero) se transforma en humana gracias al brebaje que le ha preparado la bruja (a cambio la sirenita le ha entregado su voz) para enamorarlo. Al no conseguir su objetivo, pues el príncipe se casa con la novia que le han asignado sus padres, la bruja del mar, a cambio de los cabellos de sus hermanas, le hace llegar, a través de ellas, una daga para que mate al príncipe, que duerme al lado de su esposa. Si lo hace antes que salga la aurora, recuperará la voz y su cola de sirena, pero la pequeña, en lugar de matar al príncipe, lo besa en la frente y arroja el puñal al mar, de cuyas aguas parecen brotar gotas de sangre. La sirenita, con la llegada de la aurora, emerge del mar

8. Téngase en cuenta, según hemos leído antes, que la sirena al morir queda libre de alma y cuerpo: la abuela ya había dejado claro que las sirenas carecían de alma inmortal y que su cuerpo se desintegraba en espuma. Este último proceso lo experimenta cuando ha llegado la aurora y no ha sido capaz de apuñalar al príncipe: «Elle sentit son corps se dissoudre» (1911, 72). Este verso junto al último del primer terceto, como veremos, «verde eslabón, no de la mar cadena» (Blecua 2006, 469), aluden directamente al cuento de la sirenita de Andersen. Es una de las muchas razones por las cuales no puede identificarse a la amada con Lorca.

con su cuerpo ya en proceso de ser solo espuma, pero finalmente se convierte en espíritu del aire para vivir entre los humanos al menos trescientos años, que se pueden acortar o alargar en función de sus buenas obras para con ellos. Tras este periodo de tiempo conseguirá la inmortalidad en el reino de los cielos. Leamos el pasaje en la versión francesa, la que seguramente leyó Alberti:

Tout à coup ses soeurs surgirent à la surface de l'onde; elles étaient pâles comme elle; leurs belles et longues chevelures ne flottaient plus au vent; elles étaient coupées: «Nos les avons vendues à la sorcière, dirent-elles, pour qu'elle te vienne en aide et t'empêche de mourir tout à l'heure. Voici un couteau qu'elle nous a donné. Regarde, comme il est bien affilé! Avant que le soleil paraisse, il faudra que tu en perces le coeur du prince, et, lorsque les gouttes de son sang tout chaud tomberont sur tes pieds, ils se rejoindront et redeviendront une queue de poisson. Tu descendras auprès de nous, tu seras de nouveau une sirène et tu vivras trois cents ans. Mais, hâte-toi! Lui o toi, l'un de vous doit périr avant le lever du soeil [...]».

La petite sirène leva le rideau de pourpre de la tente. Elle s'approcha doucement, et déposa un baiser sur le beau front du prince; elle regarda vers le ciel, qui se colorait de plus en plus des teintes rouges de l'aurore; elle considéra son couteau, puis elle fixa de nouveau les yeux sur le prince, qui, en dormant, se mit à prononcer en rêve le nom de sa fiancée. Il l'aimait donc bien! Elle seule régnait sur toutes ses pensées. Un instant la main de la petite sirène, qui tenait le couteau frémit convulsivement; mais aussitôt elle le lança au loin dans le mer. Il y traça un sillon rouge écarlate; les gouttes d'eau qu'il fit jaillir en tombant étaient comme du sang. Une dernière fois elle jeta un dernier regard désespéré sur le prince, et elle se précipita dans les flots.

Elle sentit son corps se dissoudre. Le soleil venait d'émerger au-dessus des vagues; ses rayons faisaient pénétrer une chaleur douce dans la froide écume, et la petite sirène n'éprouvait rien des angoisses de la mort. Elle voyait flotter dans l'air des centaines de créatures transparentes, merveilleuses, à travers lesquelles elle apercevait les voiles blanches du navire qui fuyait au loin, et les nuages pourpres du ciel. Ces êtres parlaient une langue qui sonnait comme la plus délicieuse musique; mais aucune oreille humaine ne pouvait l'entendre, pas plus que'un oeil humain ne pouvait voir leur corps éthéré [...].

Le peite sirène sentit qu'elle se dégageait de l'écume avec un corps tout pareil. «Où vais-je?» demanda-t-elle d'une voix aussi subtile que celles

qu'elle entendait autour d'elle, et dont même les gazouillements d'oiseau les plus doux ne peuvent donner une idée.

«Tu viens parmi nous, les filles de l'air, fut la réponse. La sirène n'a point d'âme immortelle et ne peut en acquérir que si elle se fait aimer par un enfant des hommes; sa vie éternelle dépend d'un être étranger. La fille de l'air non plus n'a pas d'âme immortelle; mais elle peut en obtenir une en récompense de ses bonnes actions [...]». (1911, 86-87)

El ilustrador de esta edición, Edmond Dulac, incluyó el siguiente grabado en el que dibuja a la sirenita emergiendo a la superficie para convertirse en espuma aún con la cabeza, pero ya con el cuerpo disuelto bajo su vestido. Sin alma y también sin cuerpo, como la describe en ese momento de su muerte en el mar.



Ilustración de Edmond Dulac para la *Reine des neiges* (Paris 1911, 89).

Parece claro que el poeta se atraviesa la frente con la espada del pez que lleva ese nombre para salvar a la sirenita (debió de haberlo hecho ella con una daga) de ser para siempre espuma del mar (Alberti lo llama «de la mar cadena»), y parece elegir esa parte de su cuerpo para suicidarse porque es la parte del príncipe que la sirenita ha besado mientras sostenía la daga en una de sus manos. También podría pensarse en un motivo de la fábula de Polifemo: ante las amenazas del cíclope de comerse a él y a sus acompañantes, Ulises le clava en su único ojo que tiene en la frente un tronco de olivo encendido y lo deja ciego: Télemo ya le advierte sobre el suceso diciéndole «lumen [...] quodunum fronte geris media, rapiet tibi [...] Ulixes» (Ovidio 1983, 114). El relato completo lo ofrece Homero en su *Odisea* (9.319-410; 2019, 270-75).

Lo que ya no está claro es por qué también la atraviesa a ella con la espada del pez si con su muerte el poeta consigue ya su propósito. Probablemente tenga que ver con el deseo de la sirenita de vivir menos años a cambio de obtener un alma inmortal. Es llamativo que describa su cuerpo sin vida emergiendo del mar con «el alma de corzo a su cabello asida» (Blecua 2006, 469).

La sirenita, como hemos visto antes, ha recuperado su cuerpo y el amante puede haberse quedado sin un alma inmortal porque tiene el alma de un corzo, que solo posee la vegetativa y la sensitiva, propias de los animales, que no sobreviven a sus cuerpos. Al final las aguas arrastran los cuerpos de los amantes a la playa: si la amada al morir se había quedado sin cuerpo ahora tiene un cuerpo como su amante, pero con alma animal, la sensitiva, inmortal solo para los que han amado mucho. No cabe descartar, como ocurre con Góngora, al que imita Alberti, como señaló Blecua 2006, 471, que el «corzo» solo sea una metáfora para identificar al yo poético no como mero animal sino como ser terrestre. En el *Polifemo* de Góngora el marinero Palemo no tiene ninguna posibilidad de alcanzar a Galatea: por eso se presenta como delfín que persigue en el agua a la corza que huye por tierra. De ese modo nunca la alcanzará. El marinero se presenta como delfín por utilizar el mar como el medio de su persecución; y la ninfa se identifica con la corza por recurrir a la tierra como el espacio de su huida. Alberti se refiere a su alma de corzo asida al cabello de su sirena. El corzo tanto puede ser el amante (san Juan de la Cruz, «Canciones entre el alma y el esposo» 3; 2002, 7) o el amado (Virgilio, *Eneida* 4.68-74), y en nuestro caso podría ser el amado de la sirena, el príncipe, que, como hemos dicho antes, hace lo que tenía que haber hecho la sire-

nita en el cuento original. La obra de Góngora sirve para ilustrar el simbolismo que tiene el «corzo» en la tradición literaria, pero no la imposibilidad de la unión de los amantes: téngase en cuenta la oposición de «corzo del mar de agua caliente» de Alberti con la nereida convertida en «corza en tierra» (Góngora, *Fábula de Polifemo* 17.8 [2010, 231]; véase también Ponce Cárdenas 2007). La imagen del alma del amante prendida en los cabellos de la amada es tópica e indica que se ha enamorado de ella estando ya los dos muertos. Es posible que el amor entre el poeta-príncipe y la sirenita vaya más allá de muerte. Para que se produzca este milagro los dos han de tener un alma inmortal, aunque no siempre es así, porque los amantes pueden seguir amándose solo con el alma sensitiva, como ocurre en el famoso soneto de Quevedo: «Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra», en que las «venas que humor a tanto fuego han dado [...] serán ceniza, más tendrá sentido» (las venas se convierten en ceniza, y la ceniza tendrá sensibilidad, propia del alma sensitiva).⁹ En cualquier caso, la interpretación más lógica, desde el punto de vista del cuento de Andersen, es que los amantes logren un alma inmortal para compartirla en el paraíso. Sin embargo, pueden introducirse unos matices a esta interpretación final del soneto estudiando las dos fuentes más importantes del cuento de Andersen.

Rusalka, la protagonista de la ópera de Antonín Dvořák, no es una sirenita sino una ondina, ninfa de agua dulce, que vive en lagos, estanques, ríos. Su historia guarda cierta relación con la sirenita de Andersen, como veremos a continuación. Rusalka se ha enamorado de un príncipe que suele cazar por los alrededores del lago. Para poder enamorarlo y conseguir la inmortalidad se ha de convertir en humana. La ondina acude a la bruja Jezibaba para obtener la forma humana, pero la bruja le advierte que perderá la voz y que si uno traiciona al otro serán seres malditos para toda la eternidad. Rusalka siente tanto deseo por su amante humano que, viéndolo nadar en el lago, abraza su cuerpo desnudo. Rusalka y el príncipe se enamoran y deciden casarse, pero aparece una princesa invitada, que enamora apasionadamente al príncipe, provocando su separación con la ondina. La princesa reacciona bastante estática a los deseos de príncipe, a quien dice que vuelva con Rusalka al infierno. La ondina vuelve a pedir ayuda a la bruja para vengar la traición del príncipe, y le

9. Quevedo 1994, 300. Es el alma sensitiva la que permite a Francesca y Paolo seguir amándose en el segundo círculo, el de los lujuriosos, en el infierno de Dante, al igual que Dido y otros amantes famosos en el campo del llanto en el Hades de Virgilio (Dante 2017, 67-72).

proporciona una daga para matarlo y darle la posibilidad a volver al mundo de sus hermanas, pero la ondina se niega y lanza la daga al lago porque desea la felicidad del príncipe. Entonces se convierte en un espíritu de la muerte, en bludièka. El príncipe llega al lago persiguiendo una cierva blanca, y en sus aguas oye a Rusalka, quien sale de ellas para mostrarse en su forma nueva y avisarle que un beso suyo significa la muerte. El príncipe, para castigar su propia infidelidad, la besa y muere en sus brazos. El beso es un beso de pasión, una auténtica libación entre dos bocas. La ondina, como sigue deseando la felicidad del príncipe, pide a Dios por la salvación de su alma. Con este acto la ondina es transportada a vivir también en un reino espiritual, a pesar de que sufrirá su maldición eterna (Cheek 2009).

El libreto de la ópera de Antonin Dvořák, compuesto por Kvapil en 1899, está basado en parte en el relato de Andersen, pero también en el cuento *Undine* del escritor alemán de ascendencia francesa Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte-Fouqué, que lo adaptó para el libreto de la ópera homónima de E. T. A. Hoffmann, estrenada en el año 1816. En el cuento, la ondina siente el deseo de independencia y de alcanzar un alma inmortal como los humanos. Con ese propósito la adopta una pareja de ancianos pescadores, a cuya casa llega el príncipe Huldebrand, que suscita el interés y amor de la ondina, que lo elige para tener un alma inmortal como los humanos. El príncipe se la lleva para casarse con ella en su castillo, donde se producen una serie de hechos sobrenaturales, pero la engaña con Bertalda, la hija de los dos pescadores. El engaño del príncipe provoca el regreso de la ondina a su lago, a donde acaba volviendo este para suplicarle que lo perdone. Ante las súplicas, la ondina sale del lago y le advierte que desde ese momento va a representar siempre un peligro mortal para él. Al final de la historia el príncipe la besa, y, mientras está entre sus brazos también se los besa, descansando en los almohadones de su diván. A causa de ese abrazo, el príncipe muere, y entre hombres terribles la ondina lo lleva al depósito. La viuda asiste al funeral de su esposo con un velo blanco y negro, y en el lugar donde se arrodilla brota en la hierba una plateada fuente que se extiende por todas partes hasta rodear la tumba del difunto príncipe e ir más lejos, donde surge un quieto río cuyas aguas se dirigen a uno de los lados del cementerio. En los últimos tiempos, los lugareños contemplan el río y creen que es la traicionada ondina, que con sus brazos protege al príncipe amado:

Trembling with love and with approaching death, the knight bent towards her; she kissed him with a heavenly kiss, but did not again draw

back from him; she pressed him ever closer to her, and wept as if she would weep out her soul. Tears rushed into the Knight's eyes, and a loving sorrow filled his breast, until at length breath failed him, and gently he sank out her beautiful arms, and lay a corse on the cushions of his couch [...]

On the spot where she had knelt, a spring of silvery brightness gushed out of the grass; it flowed on and on, till it nearly encompassed the grave of the knight; then it ran still farther, and fell into a quiet river which flowed on one side of the churchyard. Even in late times the dwellers in the village shewed the stream, and cherished for the belief that it was the poor rejected Undine, who thus ever embraced her beloved in her protecting arms. (De la Motte-Fouqué [1811] 1844, 93 y 96)

Estos dos cuentos pueden presentar, sobre todo en el final, alguna coincidencia con el soneto de Alberti: la primera y básica es la muerte del príncipe, pero no ocasionada por un pez espada, sino por un beso y un abrazo de la ondina. En el segundo cuento la ondina sufre una transformación en río, el elemento en que ha nacido y en que se ha desarrollado. No puede considerarse una muerte literal, pero sí una desaparición como ondina para vivir para siempre junto a su amado príncipe. En el soneto de Alberti el yo poético y la sirena mueren a la vez, traspasados por el mismo pez espada, para vivir también un amor eterno. En el primer cuento, en cambio, los amantes se salvan, a pesar de la maldición que recae en ellos. La ondina implora a Dios que reciba a su amante en su reino, y la ondina por semejante conducta parece llevada a un reino espiritual. No vivirán la eternidad juntos, pero estarán unidos de alguna manera para siempre.

En el soneto de Alberti podría haber una maldición porque un vendaval arroja a la playa los cadáveres de los amantes, a los que un marinero, posiblemente, dará sepultura. El yo poético pide ser atravesado por un pez espada, y enseguida solicita la misma muerte para su amada, como si diera la impresión de que la castiga. En la *Eneida* Elisa maldice a Eneas por su traición deseando ver su cuerpo insepulto en medio de la arena tras una muerte imprevista: «sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena» (Virgilio, *Eneida* 4.620). Esa maldición, reitero, no parece compartirla con Alberti porque en sus versos aparece el marinero que recoge a los amantes, y no para dejarlos en medio de la arena. Pero la petición de muerte para su sirena no descarta el motivo de la traición, quizá mutua, a diferencia de los cuentos de Kvapil y Foqué.

CONCLUSIÓN

Alberti escribe un cuarto soneto en homenaje a Lorca en que presenta a su amigo como un pez espada que partirá su frente y después clavará a su amada, una de las sirenas a las que ama el yo poético, que se siente como el amante del soneto de Gian Battista Marino, al elegir el mismo tipo de muerte, con la única diferencia que el cuerpo de su amante se queda en el fondo del mar con el alma vagando a su alrededor. Alberti parece clavarse la espada del pez no solo porque en la tradición barroca hay algún ejemplo sobre este tipo de muerte del amante desdeñado, sino también para redimir a su sirena haciendo lo que ella tenía que haber hecho con el príncipe y no hizo: en lugar de clavarle el puñal en el corazón, después de darle un beso en la frente cuando él ya duerme, acaba arrojando al mar el arma, que al caer en sus aguas la acaba ensangrentando. Por eso en el mar, en vez de una daga, Alberti busca un pez espada que le dé muerte clavándole la espada no en el corazón, como sería lo habitual, sino en la frente, quizá porque se la besó la sirenita o porque rememora el incidente de Polifemo con Ulises, que le cegó el ojo que tenía en la frente con un tronco verde de olivo. El mismo pez espada traspasa a la amada, que tras su muerte se queda sin cuerpo y sin alma, al igual que la sirenita, pero luego recupera uno y otra, porque no se ha convertido en hija del aire, como en el cuento de Andersen, sino en un ser humano como el poeta. El yo poético ha obrado de esta manera para otorgar a su amada sirena seguramente una vida inmortal, con el cuerpo propio de un ser humano. En ningún caso se puede interpretar el soneto como un soneto con connotaciones eróticas porque Lorca, convertido en pez espada, es el instrumento para la muerte del poeta y su sirena amada. Pero el pez espada no puede ser la amada, como han propuesto algunos críticos, porque el pez la clava, como antes ha clavado al poeta amante. Esa interpretación del soneto no tiene ninguna lógica. Teniendo en cuenta los otros dos cuentos analizados no cabe descartar el tema de la traición de uno de los amantes que justificaría su doble muerte. El gran misterio que ha planteado el soneto es precisamente la muerte de la amada, cuando en la tradición barroca nunca la llega a clavar un pez espada. Es una posibilidad que no debe olvidarse para que el soneto acabe teniendo un sentido cabal, y solo se lo puede dar los cuentos anteriores a Andersen.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. 1980a. *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera.
- Alberti, Rafael. 1980b. *Marinero en tierra. La amante. El alba del albelí*. Madrid: Castalia.
- Alberti, Rafael. 1988. *Poesía 1964-1988*, ed. Luis García Montero. Madrid: Aguilar.
- Andersen, Hans Christian. 1911. *La Reine des neiges et quelques autres contes*, trad. al francés por L. Moland e ilustraciones por Edmond Dulac, 59-89. Paris: Kadar.
- Baldi, Bernardino. 1992. *Egloghe miste*. Torino: RES.
- Blecua, Alberto. (2002). 2006. «Las cuatro estaciones: los sonetos de Alberti a Federico García Lorca». En *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*, 451-72. Barcelona: Crítica.
- Caserta, Giovanni. 1993. *Storia de la literatura Lucana*. Venosa: Osanna Venosa.
- Cheek, Thomas. 2009. *Rusalka: A Performance Guide with Translation and Pronunciation*. Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press.
- Dante. 2017. *La Divina Commedia*, introducción de Bianca Garavellin y notas de Lodovico Magugliani. Milán: Bur Rizzoli.
- Darío, Ruben. 1979. *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra.
- De la Motte Foqué, Friedrich. (1811). 1844. *Undine, a Romance*. Londres: James Burn.
- Góngora, Luis de. 1994. *Soledades*, ed. Robert James. Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de. 2010. *La fábula de Polifemo y Góngora*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Homero. 2019. *Odisea*, ed. bilingüe con trad. de Carles Riba. Barcelona: Bernat Metge.
- Jiménez Gómez, Hilario. 2001. «Alberti imagina a Lorca: los cuatro sonetos de *Marinero en tierra*». *Anuario de Estudios Filológicos* 24: 243-54.
- Jiménez Gómez, Hilario. 2003. *Lorca y Alberti: dos poetas en un espejo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez Gómez, Hilario. 2009. *Alberti y García Lorca: la difícil compañía*. Sevilla: Renacimiento.
- Juan de la Cruz. 2002. *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y María Jesús Mancho. Biblioteca Clásica 44. Barcelona: Crítica.
- Marino, Giambatista. 1605. *Rime amorose, maritime, boscherecce, heroiche, lugu-bri, morali, sacre et varie*. Venecia: Ciotti.

- Marino, Giambattista. 1988. *Rime maritime*, eds. Ottavio Besomi, Costanzo Marchi y Alessandro Martini. Modena: Panini.
- Marrast, Robert, ed. 1977. Rafael Alberti, «Lorca, Verano». *Peña Labra. Pliegos de poesía* 24-25: s. p.
- Marrast, Robert. 1982. «Cuatro poemas, una entrevista y un dibujo desconocidos de Rafael Alberti». *Ínsula* 431: 3-4.
- Neira Jiménez, Julio Francisco. 2021. *Claves para el estudio de la poesía del 27*. Madrid: UNED.
- Ovidio. 1983. *Metamorfosis*, ed. bilingüe por Antonio Ruiz de Elvira, con texto y notas de Bartolomé Segura Ramos, vol. 3. Madrid: CSIC.
- Pérez Bustamante Mourier, Ana Sofía. 2006. «Los inicios narrativos de Fernando Quiñones: de la prosa costumbrista y autobiográfica a la fantasía (1948-1953)». *Távira* 22: 159-212.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2007. «Con dos sonetos de Alberti: teselas gongorinas para un homenaje». *Ínsula* 732: 12-14.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2010. *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Quevedo. 1994. *Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz Lerner e Ignacio Arellano. Barcelona: Crítica.
- Quiñones, Fernando. 1951. «El desheredado». En *Platero: revista literaria gaditana*, ed. Manuel J. Ramos Ortega, 22-26. Ed. facsímil en 2 tomos. Sevilla: Fundación el Monte.
- Sannazaro, Jacopo. 2009. *Latin Poetry*, ed. Michael C. J. Putnam. Londres: Harvard UP.
- Stigliani, Tommaso. 1600. *Il Polifemo, stanze pastorali*. Milano: Impressore Archiepiscopale.
- Stigliani, Tommaso. 1605. *Rime distinte in otto libri*. Venezia: Giovanni Battista Ciotti.
- Teócrito. 1864. *Idylles et odes anacréontiques*, trad. nouvelle de Leconte de Lisle. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Teócrito. S. F. [¿1914?]. *Idilios y epigramas. Odas anacréonticas*, trad. Germán Gómez de la Mata. Valencia: Prometeo.
- Virgilio. 1959. *Eneida*, ed. Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres.