

BODEGONES LITERARIOS EN EL BARROCO ESPAÑOL

Existe en nuestra literatura de finales del xvi y primer tercio del xvii cantidad considerable de enumeraciones de flores, frutos, aves, animales de caza, pescados y verduras que son verdaderos equivalentes de lo que en pintura se llama bodegones. Aparecen estos pasajes en la épica, el teatro y la lírica, y no dejan de asomar a veces en la prosa. Así los encontramos en *La Angélica* de Barahona de Soto y en el *Arauco domado* de Oña; en multitud de comedias de Lope y, en mucha menor profusión, en otros dramaturgos como Tirso; en piezas poéticas de Espinosa, Bartolomé Leonardo de Argensola, Soto de Rojas, Góngora, Quevedo, Valdivielso, fray Plácido de Aguilar, López de Zárate y otros; en la prosa el asunto es más raro, pero Lope lo cultiva en su *Arcadia* y Bernardo de Balbuena en su *Siglo de Oro*. Con la excepción de Manuel Orozco Díaz y Guillermo Díaz Plaja, no sabemos que nadie se haya ocupado del tema; de todas formas, el autor citado últimamente lo hizo en forma muy incompleta; más amplio y comprehensivo es el estudio de Orozco, quien, no obstante, no pretendió agotar el tema¹.

Aparte de su contenido, algo que identifica estas pinturas poéticas es su diseño, que es una enumeración compacta de especies naturales. En las artes plásticas, la aglomeración no es esencial, pues un animal o cualquier objeto inanimado pueden servir de asunto al cuadro. En literatura, es claro que no se puede aplicar el término de bodegón a una mención hecha de pasada a un cacharro culinario, una flor, un animal

¹ El primero, en su ensayo *Sobre el concepto del bodegón en el Barroco*, reimpresso en *Temas del Barroco*, Granada, 1947; el segundo, en *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940.

o un fruto, a menos que el poeta aguce su mirada pintando con demora las calidades del objeto, lo que es muy raro. La seriación es, pues, en literatura, si no de derecho, algo que de hecho define al bodegón. Un ejemplo, extraído del *Isidro* de Lope (Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVIII, pág. 293), servirá para ilustrar el diseño de estas pinturas poéticas. Un personaje ofrece a su amada:

La verde pera en sazón,
con el escrito melón,
el durazno blanco, el higo,
y ya era cogido el trigo [*sic*],
el rubio melocotón.

Luego el pomífero otoño,
cuando ya la juncia arrancas,
te diera con manos francas
el colorado madroño,
verdes nueces y uvas blancas;
los membrillos ya perfetos,
y los piñones secretos,
el níspero y serba enjuta,
la sangre de Tisbe en fruta
de los morales discretos.

Como se ve, el estilo enumerativo es una de las características de estos pasajes. Se observará que en el ejemplo citado alterna el empleo de la conjunción con el del asíndeton; ambos rasgos formales se encontrarán mezclados en muchos otros ejemplos, aunque la fórmula disyuntiva es menos frecuente que la conjuntiva. Todavía más uniforme será la aparición de enumeraciones que, como ésta, guardan una conexión de contenido entre sus miembros; aquí son frutas, otras veces serán flores, otras, animales o peces. La enumeración heterogénea o caótica es prácticamente inexistente.

Además de la profusión enumerativa, los bodegones literarios poseen, aunque no en todos los casos, otras características comunes. Quizá la que se destaque más sea el uso de una adjetivación policroma; esto es particularmente cierto en la pintura de frutos y flores. Así encontramos infinidad de substantivos adheridos a un adjetivo o epíteto de color, formando ambos una pareja indisoluble donde el substantivo expresa la

línea y el adjetivo, lo cromático: "roja guinda", "verde almendra", "membrillo pajizo", o "endrinas moradas"; en los versos citados vemos el "durazno blanco", el "rubio melocotón" y el "colorado madroño", entre otros. Lo mismo ocurre cuando aparecen flores: "albahacas amarillas", "mosqueta cándida", "maravillas doradas" o "plateado agnocasto". En una flor o fruto es el color lo más significativo y es por ello por lo que el poeta tiene que apurar toda su paleta al describirlos². Si se trata de animales, la línea es lo más idiosincrático y no abunda tanto el color en sus descripciones; de todas formas, veremos a veces la mancha colorista: "ánades de oro y verde", "cercetas pardas", "matizada culebra" o "roja perdiz". La concordancia gramatical no hace más que reflejar la armonía de la realidad en dos de sus manifestaciones: substancia y accidente.

Junto con la mancha de color, estos poetas pintores cultivan la llamada a los demás sentidos, entre los que el gusto posee cierto relieve; por la pobreza de las lenguas en este respecto, la adjetivación no es tan variada como en el caso anterior, pero no deja de ser certera y punzante en algunos casos, como al llamar "amargos" a los tártagos, al salmón "sabroso", "paladía" a la oliva, a las uvas "melosas" o a la ciruela "acerba". Más escasa es la adjetivación que describe sensaciones táctiles, por ejemplo al llamar "duro" al níspero, "fría" a la col, "flojas" a las brevas, "lanudos" a los membrillos. En cuanto a sensaciones del olfato, apenas si se halla otro adjetivo que "oloroso", con el que se califica, v. g., la cermeña, el celiandro o el clavo. Las sensaciones auditivas, en fin, son rarísimas; se encontrarán ocasionalmente al mencionar la "parlera" filomena o la tórtola "con sus arrullos".

Lo visual en estas descripciones es, de acuerdo con nuestras palabras, uno de los fines que el poeta persigue, tal y como hace un pintor. Para lograrlo, el poeta no sólo apela a lo pic-

² Damos algunos ejemplos más para mostrar la riqueza cromática de estas series: "clavel carmesí", "pera matizada", "cereza negra", "rojas hebras de azafrán", "leonados claveles", "madroños rubios", "blancos puerros", "manzana gualda y grana", "azufaija bermeja", "cárdeno lirio", "áurea camuesa", "manutisas naranjadas", "estrellas turquesadas", "ciruela cana", "manzana arrebolada".

tórico sino también a lo gráfico, como cuando llama “verrugosa” a la toronja o a la col, al jabalí “colmilludo”, “arpada” a la pimpinela o, en un alarde cinegético, nos habla del “galgo veloz”, los “conejos fugitivos” y el “ligero gamo”. Es un deseo de apresar movimientos y formas el que incita al poeta a seleccionar estas adjetivaciones; cuando contienen una implicación metafórica, como al hablar de la avellana “coronada”, la plasticidad resalta mucho más.

Por supuesto que este gusto por lo sensorial no es privativo de este momento literario. Diego Hurtado de Mendoza hablará de las “coloradas uvas”; Herrera, de las “ardientes rosas”, las “blancas flores” y las “violas blandas”, por no mencionar el gusto por el color de Garcilaso: “el blanco lirio y colorada rosa”. Esto nos lleva a otro rasgo frecuente de los bodegones literarios. En esos poetas renacentistas, aparte de su voluntad de esencialismo, la nota sensorial está aislada, la especie vegetal se menciona de paso como sucinto toque decorativo, mientras que en los poetas barrocos, aparte de su voluntad de existencialismo, no es sólo lo cromático, sino su abundancia en un pasaje, lo que se busca. Así dirá Lope en *Los muertos vivos* (Real Academia Española, nueva edición, t. VII, pág. 647):

Lleva aqueste canastillo
roja guinda y verde pera,
la cermeña como cera
y el no maduro membrillo.

Lleva la almendra vestida
de mezcla, y la nuez de verde,
serba que la fuerza pierde,
cereza en sangre teñida.

Roja manzana, traslado
de vuestra boca y mejillas,
y destas verdes orillas
agraz verdoso y morado.

Son once notas de color las que ha derramado ahí, entre las que predominan el verde y el rojo. Pasajes como éste se hallan con relativa frecuencia en nuestro Barroco y no se encontrarán en nuestro Renacimiento. Cervantes, en los albores

de esta nueva técnica, pinta un paisaje en su *Galatea* que tiene “aquí la blanca azucena, allí el cárdeno lirio, acá la colorada rosa, acullá la olorosa clavellina”³. La esencialidad de los epítetos sitúa este pasaje en la tradición renacentista, pero ese amago de acumulación anuncia ya el abigarramiento barroco.

No siempre existe una intención pictórica o gráfica en nuestros autores. Muchas veces el poeta prefiere la representación ideal, el *decorum*, que no la sensible, o *imitatio*. Esto adquiere varias formas, desde la información científica hasta la referencia mitológica, pasando por la etopeya o la información folclórica.

Encontramos pasajes, en efecto, en los que se aprovecha la mención de una especie, por ejemplo animal, para explicar un misterio de la naturaleza. Así nos aclararán que las focas y delfines “las fortunas pronostican, / las tempestades conocen”, o del ostión “que se abre al sol / desde que baja el lucero”; o bien, que las mirlas cazan hormigas con la lengua, que las perdices estampan los pies en la arena, que las grullas velan de noche. Toda esta información no proviene del contacto del poeta con sus modelos, sino de fuentes librescas. El poeta, aspirando ahora a ser naturalista, conjuga el enciclopedismo barroco con el didacticismo medieval de los bestiarios⁴.

La mitología sirve también a veces para describir los asuntos del cuadro, como al mencionar la mora, que es “sangre de Tisbe en fruta” o está “en sangre bañada”. El narciso es “locura vuelta en flor”; se llama Clicie al girasol, Adonis a la rosa. La naturaleza es ahora un objeto poético; se la ve a través del mito, es decir, no se la ve. Más que algo mostrenco, el bodegón adquiere un sentido: es el sentido que le confiere esa ultravida mítica encerrada en su apariencia física.

Por otra parte, del madroño se nos dirá que es “de piedras siempre amigo”; de la serba, que está “de heno cubierta”; de las guindas, que “el tordo al madurar despoja”; del níspero, que “se madura en la hierba”. A estos conocimientos

³ Ed. de J. B. Avalle-Arce, t. I, Madrid, 1961, pág. 65.

⁴ Véase *Bestiarios poéticos en el Barroco español*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. CCVII (1967), págs. 505-514.

domésticos, se añade el de las virtudes terapéuticas de ciertos frutos y yerbas, empirismo compartido por todo un pueblo: el membrillo es bueno “para arañas y veneno”; el romero lo es “contra toda hinchazón, dolor y llaga”. El ideal artístico que perseguía formas y colores se presenta así con resonancias lejanas de refranero.

Una categoría adjetival, importante por su abundancia, es la que nos presenta lo descrito con conceptos que originalmente se aplican al hombre. El panizo, por ejemplo, es “tosco y basto”; la borraja, “intratable”; “triste y débil”, la lenteja; los cominos, “robustos”; “avarientos”, los morales; el avellano, “humilde”; “valiente”, la mostaza; “grosera”, la zanahoria; la calabaza, “vacía, soberbia y presuntuosa”. El sentido ético le rezuma al hombre barroco incluso por los sentidos.

En todas estas representaciones se notará un deseo desmedido de originalidad. El poeta tiene que decir algo novísimo; si la paleta se agota, recurrirá, como hemos visto, a la personificación, al cientificismo, la mitología o al mero saber casero para darnos su visión personal. El *crescendo* se aprecia bien si seguimos la pista a una de estas especies naturales. Sea el melón, del que se dice que es “escrito”, que tiene “letras”, que está “de grietas y letras lleno”, y se acaba por decir que “nos habla por escrito”, que es “letrado” y, ya en pleno malabarismo conceptista, que el necio lo alaba pues éste “las letras profesa que no sabe”. No faltan, por supuesto, adjetivos menos rebuscados, como cuando se le califica de “amarillo”, “vicioso”, “verde”, “pajizo” o “invernizo”. Los ejemplos citados provienen de varios autores, quienes revelan de este modo una voluntad de superación. Hay que tener esto en cuenta porque no siempre poseen estos bodegones esa frescura que se ha querido ver. En el ejemplo visto, como en muchos otros, se trata de evitar el anquilosamiento en pasajes que en aquellos años se vislumbrarían casi como un ejercicio retórico.

Agreguemos que la riqueza de las aposiciones es notable en este sentido. Bartolomé Leonardo de Argensola dirá que las castañas tienen “forma de laúdes”; antes había dicho Camões que las peras son *pyramidais*: en estos ejemplos se atisba una profunda visión de la forma abstracta de esos frutos, de

los que se nos muestra su insospechada radiografía. Lope dirá de la col, en soberbia comparación, que está arrugada “como pergamino al fuego”, o del dátíl, con gracejo ático, que se halla “del temor del moro / subido en el alcázar de la palma”. De la granada afirma Valdivielso que “pechiabierta reina”, lo que requeriría muchas más palabras en prosa y aquí se intuye en dos; Quevedo, que la ve como un personaje de sus romances sobre el hampa, la llamará luego “desabrochada”. Por su parte, Góngora llama “Matusalén de las flores” al girasol y del lirio afirma que debe de ser portugués porque... “calza siempre borceguí”. La creación es ahora, no belleza ni misterio, sino una amable ironía de Dios.

Al tropezar en un libro con uno de estos cuadros llenos de colorido y amor por la naturaleza, el lector siente como si la energía ideal que el contexto retrata se hubiera paralizado. La figura humana que se movía en el escenario imaginado pasa ahora a un segundo plano; lo ético cede su puesto a lo sensorio; el espacio humano se prolonga en otro sin límites. Como el bodegón que se cuelga en una pared prolonga el huerto o el jardín exteriores — y éste era, en efecto, el propósito que cumplían los bodegones del *cubiculum* de las fincas romanas y los del *frigidarium* de las termas —, así estas pausas líricas nos trasladan a un espacio no confinado por nada. Por un momento, la descripción naturalista se convierte en algo autónomo: los personajes y la acción, que se condicionaban en estrecha interdependencia, se esfuman en la penumbra arrasando tras sí las aspiraciones intelectuales y morales del escritor; entran con empuje ahora los contenidos de su experiencia sensible. Lo relativo se transforma en absoluto.

Es natural que el escritor no persiga estos propósitos temporáneamente; su paréntesis debe ser, como lo es todo paréntesis, una explicación contextual. De este modo, la escapada a la naturaleza se hace con ocasión de ciertas oportunidades que brinda el texto, como son la presencia de los personajes en un jardín o huerto, un elogio de la vida de aldea, la relación de las posesiones de un labrador, unas fiestas puebleriles o la ejecución de las labores agrícolas. Extraordinariamente prolífica es la situación en que alguien ofrece dones de

la naturaleza como obsequios a la amada, eco casi siempre del generoso Polifemo ovidiano. Pueden asomar estos cuadros también al describir una casa de campo, como hace el menor de los Argensolas, o incluso una ciudad, que puede ser Méjico en el caso de Balbuena, o Logroño, en el de López de Zárate. No falta la breve pintura ocasional de un ramo de flores o un canastillo de frutas. Las fiestas de primavera brindan a veces una oportunidad al poeta, que disfraza su bodegón de maya. Lo mismo se diga de escenas de pesca, cetrería o caza, que, junto con la entrada en una posada o cocina, introducen la pintura de comestibles.

Algo que ya queda indicado es el afán realista de estos bodegones; la aspiración a lo verosímil en el delineamiento de lo humano se hace aquí voluntad de identificar la pintura con la cosa. De aquí la aparición del color y de otros objetos de los sentidos. Abre el poeta las cinco puertas de su alma sensitiva para apresar lo fenoménico.

Esta riqueza perceptiva, con todo, deja paso a veces a una intención racionalista; ahora lo accidental revela un lado trascendente. No pensamos en el típico uso barroco de las flores, por ejemplo, como símbolo de la transitoriedad de la vida; ni siquiera en el sentimiento religioso implícito en toda actitud amorosa hacia la naturaleza, en cuya faz ve el poeta una imagen de Dios. Hay veces en que la aparición, sobre todo de flores, es trascendente en el sentido mucho más modesto, porque es literario, de que no busca el poeta retratarlas, sino servirse de ellas para otra cosa; el bodegón pierde así su autonomía.

Pensamos en casos en que se describe una belleza con términos comparativos que son flores; así Tirso dirá de una dama que sus mejillas dan nuevo ser a las rosas, las maravillas se ven en sus ojos, en sus cabellos la retama, su nariz es como la azucena, como el jazmín su frente, son sus dientes de azahar y muros de claveles, sus labios⁵. Estas comparaciones son tan antiguas como la literatura, pero es en esta época cuando las encontramos formando un diseño de bodegón.

⁵ *La dama del olivar* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. IX, pág. 219).

Lope formará el nombre "Doña Ana Arellano" con flores cuyas iniciales hacen un acróstico⁶. Esta naturaleza es ya una naturaleza interpretada, no vista, por el poeta. El bodegón se estiliza hasta perder color, composición y masa; queda la línea en su escueta funcionalidad. Es decir, lo útil depone a lo bello⁷.

Esta pérdida de color y gravidez es relevante en otros bocetos naturalísticos. Hasta ahora veníamos viendo que al sustantivo acompañaba un adjetivo, un epíteto o una aposición. Las enumeraciones se presentaban acompañadas de un galano cortejo sensorial o intelectual que individualizaba sus miembros a pesar de que toda enumeración persigue un efecto de conjunto; cada flor, cada fruto, se destacaban ante nuestros ojos por un instante. No siempre ocurre esto. Hay veces en que la enumeración se hace vertiginosa a causa de carecer la especie de su apoyo gramatical; la ausencia del artículo, como en el siguiente ejemplo, también de Lope, contribuye a crear esa impresión:

Los claveles, azucenas,
clavellinas, carmesies,
anémonas, alelís,
lirios de moradas venas,
rosas, mayas, valerianas,
manutisas y mosquetas,
tornasoles y violetas,
narcisos y mejicanas,
de artemisas y jacintos,
campanillas, cidronelas,
junquillos y pimpinelas,
entre verdes laberintos⁸.

⁶ *La octava maravilla* (Real Academia Española, nueva edición, t. VIII, pág. 265).

⁷ Estilizaciones de otro tipo se hallan en la Primera y Segunda parte de *La Santa Juana* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. IX, págs. 238, 285), de Tirso y en *El melancólico* (Biblioteca de Autores Españoles, t. IV, pág. 67), del mismo autor; también, en obras de LOPE como *La ocasión perdida*, (Real Academia Española, nueva edición, t. VIII, pág. 240) y *San Isidro Labrador de Madrid* (Biblioteca de Autores Españoles, t. CLXXVIII, pág. 438). Los pasajes de estas comedias tienen en común el ser contrapuntos cantados por músicos; se mencionan flores o plantas que sirven de estribillo.

⁸ *El vellocino de oro* (ed. Real Academia Española, t. VI, pág. 159).

La composición de estos cuadros, por otro lado, suele ser bastante uniforme. En pintura, el bodegón es por lo general un cuarterón único, donde una o más especies encuentran cabida. Aunque esto ocurre también en literatura, por ejemplo al describir un canasto de fruta, en ésta es más frecuente la composición en varios paneles, de los que la fruta puede ocupar uno, las aves, el siguiente, otro el pescado y el último, los animales de tierra⁹. Es lógico que esto ocurra así porque las artes del tiempo requieren un orden del que prescindan las artes del espacio. En éstas se percibe el conjunto simultáneamente, mientras que en aquéllas aparece en presentación sucesiva; la sucesión impone el orden requerido para agradar la inteligencia de quien oye. En literatura, por ello, el bodegón se desenrolla muchas veces en forma de mural o friso, como las tiendas de un mercado para quien las transita; en algunos casos, llega a tener una longitud de doscientos e incluso trescientos versos¹⁰. El bodegón adquiere así en literatura un impulso dinámico que en las artes plásticas no posee; es la fotografía que aspira al documental; es decir, no es una *Stilleben*.

Asociado con este último tipo de bodegón, y quizá como su consecuencia lógica, encontramos otro donde a la pintura de especies animales se une el cuadro de género. Ahora el escritor infunde vida en su asunto — es decir, ya no es una *nature morte* —, al que no enmarca en un cuadro autónomo, sino que identifica con su atmósfera social. La figura humana es ahora parte importantísima de la pintura, como si el costumbrismo se pusiera al servicio de un ideal poético. Pensamos en descripciones de escenas al aire libre como las de ce-

⁹ Un ejemplo preclaro es la canción de Alastio en *La Arcadia* de LOPE, (Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVIII, pág. 55), o la égloga III de P. Soto de Rojas (en sus *Obras*, ed. de A. Gallego Morell, [Madrid, 1950], págs. 172-193). LOPE compone así también el *viridarium* de la 'Descripción de *La Tapada*', (Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVIII, pág. 457), donde divide su composición en dos paneles, uno para frutas, otro para flores; en el *Isidro* son cuatro: flores, frutas, verduras y animales (*ibid.*, pág. 293). Fray PLÁCIDO DE AGUILAR, en su *Fábula de Siringa y Pan*, secciona su pintura en tres (en TIRSO DE MOLINA, *Los cigarrales de Toledo*, ed. de Said de Armesto, [Madrid, 1913], pág. 162).

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las dos primeras referencias de la nota anterior.

trería y pesca que Góngora pinta en dos pasajes de sus *Soleidades*; en una vemos desfilar ante nuestros ojos ostiones, lenguados, congrios, salmones y robalos (II, vs. 81-101); en la otra, neblías, sacres, gerifaltes, baharíes, borníes, aletos, azores y buhos (II, vs. 745-791); ambas enumeraciones están graciosamente dotadas del movimiento que cazadores y pescadores tejen a su alrededor. Lo mismo puede verse en las bodas campesinas de su *Soledad I* (vs. 288-341), pasaje que tan íntimos vínculos posee con la pintura de las bodas de Camacho del *Quijote*¹¹ e incluso con otro de Tirso en *La república al revés* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. IX, pág. 90). Lo morfológico se ha hecho ahora puro dinamismo, como si una voz hubiera resucitado con su "levántate y anda" el mundo inerte. El latente dinamismo que bullía en el friso que a veces era el bodegón se hace ahora realmente movimiento, como si lo potencial se convirtiera en acto. Se animan la línea y el color, que el espectador recorre no pasiva, sino comprometidamente.

A pesar de ser estos bodegones típicos de este momento de la poesía española, entran en juego en su creación factores sin cuya aclaración no se comprendería su idiosincrasia, pero este estudio histórico requeriría un espacio desproporcionado. Por el servicio que pueda rendir a quienes decidan ahondar en este bello fenómeno, resumiremos aquí lo que en otra ocasión trataremos con amplitud. En primer lugar, digamos que estos pasajes están vinculados en sus orígenes a otros viejos *topoi*, como son el *locus amoenus* y la "selva mixta", de tanta prestancia en las literaturas antiguas, en la latina medieval y en las renacentistas, y es por ello por lo que las enumeraciones de árboles clásicas y medievales no son del todo ajenas al momento genético de nuestros bodegones, en que dichas enumeraciones reaparecen en nuestras letras. Los poetas españoles, prosiguiendo la inercia de esta tradición, convierten el paisaje en bodegón, aunque no sin vacilaciones y tanteos. En segundo lugar, la fábula de Polifemo ovidiana juega un papel

¹¹ H. HATZFELD ha estudiado ambos pasajes en sus *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1964, págs. 271-306.

muy importante en la difusión del tema. Traducida primero por Castillejo y otros, no es sino Barahona de Soto quien primero ofrece en *La Angélica* una adaptación verdaderamente original del canto del cíclope; esta adaptación contiene, a su vez, el primer gran bodegón de nuestras letras. Lope de Vega luego va a ampliar en su *Arcadia* los presentes rústicos de Polifemo, ensanchando los antiguos e inventando otros; Lope lo hace así ahí y en otras adaptaciones de la fábula y en muchas variaciones del canto desperdigadas en su obra, en las que convierte al gigante en pastor, galán, jardinero o labrador. Además de Lope, otros autores imitan la fábula, bien abiertamente, bien disfrazada tras otra, insertando en ella pinturas naturalísticas. Es Lope, por lo demás, quien populariza éstas en nuestras letras, si es Barahona quien las introduce; por docenas y docenas pueden contarse en sus comedias. Agreguemos que lo que explica el nacimiento de estos bodegones literarios son, principalmente, razones sociales. La abundancia que pintan es eco de los ideales de una época que ambiciona el exceso, a pesar del contrarreformismo de aquella sociedad. El descubrimiento de la naturaleza americana es también una causa ineludible; cerca de un siglo tardaría en impresionar a nuestros escritores. Por lo demás, estos pasajes desaparecen casi abruptamente hacia la mitad del xvii, pero no en la gran literatura española de ultramar, donde perviven hasta nuestros días.

RAFAEL OSUNA.

Middlebury College.