

## Recreación de un tema clásico en dos poetas del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Luís de Camões.

MARÍA DOLORES AMADO  
Universidad de Extremadura

En tanto que de rosa y azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;  
y en tanto qu'el cabello, qu'en la vena  
del oro s'escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena:  
coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes qu'el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.  
Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera  
por no hacer mudanza en su costumbre.  
(GARCILASO)

Está-se a Primavera trasladando  
em vossa vista deleitosa e honesta;  
nas lindas faces, olhos, boca e testa,  
boninas, lírios, rosas debuxando.  
De sorte vosso gesto matizando,  
Natura quanto pode manifiesta  
que o monte, o campo, o rio e a floresta  
se estão de vós, Senhora, namorando.  
Se agora não quereis que quem vos ama  
possa colher o fruto destas flores  
perderão toda a graça vossos olhos,  
porque pouco aproveita, linda Dama,  
que semeasse Amor em vós amores,  
se vossa condição produz abrolhos.  
(CAMÕES)

Si consideramos que en la poesía renacentista convergen tres  
elementos fundamentales: imitación de los clásicos grecolatinos,

petrarquismo y neoplatonismo, es obvio que dichos elementos deben estar presentes en las respectivas obras de Garcilaso y Camões, poetas del siglo XVI. ¿En qué medida ambos escritores adoptan estos presupuestos y cuál es el grado de originalidad en cada uno de ellos? Es la pregunta que pretendemos responder con este estudio, a través del análisis de dos poemas, uno de cada autor, que guardan entre sí importantes semejanzas, como son el tema tratado y la estrofa utilizada, lo que nos permite abordar este estudio desde una perspectiva comparativa.

Tomamos como punto de partida el *Carpe diem* (Carmina, 1.11.8) de Horacio, el poema *De rosis nascentibus*, atribuido a Ausonio, el *Canzoniere* de Petrarca y *El cortesano* de Castiglione, textos paradigmáticos que servirán de base a la hora de establecer el grado de asimilación de las corrientes clásicas e italianas, su adhesión más o menos profunda o el nivel de transgresión de las mismas, en los poemas motivo del presente estudio.

Garcilaso y Camões desarrollan el tema clásico del *Carpe diem*, muy repetido en la literatura latina. Después de Horacio, lo encontramos en Ausonio, y en otros autores como, por ejemplo, Marcial que expresa la misma idea «sera nimis vita est crastina: Vive hodie» (Epigramas 1.15.12) utilizando a veces elementos léxicos tomados directamente del modelo: «vive velut rapto fugitivaque gaudia carpe» (Epigramas, 7.47.11).

El soneto es la estrofa empleada por Petrarca en su *Canzoniere* y más tarde por los poetas renacentistas italianos, antes de que Garcilaso la adaptase a la lengua castellana. En esto, los dos poetas ibéricos reciben la influencia italiana, tras la cual percibimos la huella de los clásicos grecolatinos, no sólo en el tema tratado, sino también en la forma de expresarlo. El poeta castellano, como bien advierte Bienvenido Morros, en la edición que hace de sus obras completas, calca la estructura sintáctica de un soneto de Bernardo Tasso: «Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno/ ... Mentre che dei vermiglio, e bel colore/ ...Mentre che v'apre il ciel piu chiaro il giorno/ ... Cogliete...» (Gli amori, fol. 65r.) Pero hemos de tener en cuenta que esta invitación al goce dentro de un periodo determinado de tiempo, el de la edad joven, está ya expresado en los textos de Horacio y Ausonio, que sirven de base a este estudio. Así en Horacio podemos leer: «dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem quam minimum crédula postero» (Carmina, 1.11) y en el poema *De rosis nascentibus*: «collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes» (v. 48).

Lo que demuestra que la forma sintáctica empleada por Garcilaso, independientemente de que éste la imitase del poeta italiano, procede de los textos clásicos.

Asimismo, el poeta castellano sigue al modelo latino, en la manera de dirigir a la dama la exhortación, por lo que se refiere al orden en que están colocados los elementos fundamentales: «collige, virgo, rosas»: «**Coged** de vuestra **alegre primavera** / el **dulce fruto**, ...»

La imitación, sin embargo, no es literal, así los adjetivos antepuestos a los sustantivos «**alegre primavera**», «**dulce fruto**», o el empleo de la metáfora «**alegre primavera**» en lugar del término real «joven», amplían la riqueza poética del texto garcilasiano respecto al modelo clásico. También Camões infunde nuevos valores al modelo que imita, sirva de ejemplo la metáfora «o fruto destas flores», es decir, la juventud con los atributos que le son propios. Hay una mención implícita a la variedad de flores contenidas en el primer cuarteto («boninas», «lírios», «rosas») que el poeta identifica con la belleza y vitalidad de la edad joven. De esta forma la metáfora camoniana posee una mayor vistosidad formal que la imagen clásica «rosas» o la castellana «dulce fruto».

Pero el poeta luso va más lejos, se aparta de los modelos clásico e italiano y adopta formas sintácticas y léxicas completamente originales para expresar el tópico literario. En ningún momento utiliza la conjunción que contiene la idea de temporalidad («dum», «mentre», «mientras»), si bien, está implícita en el término «agora» del verso noveno. Abandona, además, el fuerte tono exhortativo, casi de mandato, que conllevan los imperativos «carpe», «collige», «coged», y lo sustituye por la afectividad del subjuntivo «possa», ampliada en el denso significado del infinitivo «colher». El mandato se transforma así en una delicada sugerencia, una petición por parte del poeta que se siente directamente afectado por la actitud de la joven, pues tampoco él gozará de su belleza, si ésta no le corresponde. Es evidente la diferencia, respecto a los versos castellanos, en la forma de expresar los mismos conceptos. Diferencia que no sólo se limita al empleo o no del imperativo, así en el último verso del terceto garcilasiano se expresa la idea de vejez por medio de una metáfora «cubra de nieve la hermosa cumbre», muy acertada y de indiscutible belleza formal, pero en la que falta la vibración del alma que dé vida a la hermosa estatua. Camões nos dice lo mismo de forma más sencilla «perderão toda a graça vossos olhos» y más lírica. Expresión natural, delicada, con una fuerte carga emotiva porque en ella hay vibración humana, la del propio poeta y la de la joven a la que canta. La llegada de la vejez se manifiesta sencillamente por la pérdida de la gracia en la mirada de la dama, antes «deleitosa e honesta». Este simple cambio nos sugiere, porque lo lleva implícito, el cambio total que se producirá en la joven, pero sin la gravedad de los versos del poeta castellano, con

un sentimiento sincero, porque el poeta «quem vos ama» está afectado por el desdén de la amada y va a sufrir con ella la pérdida de sus atractivos.

Frente a estos, los versos de Garcilaso están sujetos al artificio formal, de manera que el sentir del poeta, aun siendo auténtico, permanece alejado del tema, salvo en los dos últimos versos en que deja traslucir un profundo pesimismo ante el carácter perecedero, no sólo de la juventud y la belleza, sino de la vida en general: «Todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre».

El tema abandona el contexto del amor dirigido a una dama y se transforma en un aforismo de valor universal: Nada puede disfrutarse en plenitud por la fugacidad inherente a la vida, todo es efímero<sup>1</sup>. Esta certeza produce en su alma un poso de insatisfacción permanente, ante la que sólo es posible una resignación de signo cristiano medieval o la estoica aceptación de los clásicos, ambas actitudes confluyen en este final del soneto castellano. En este sentido es ilustrativo el prosaísmo de los últimos versos que contrasta con la riqueza expresiva del resto del poema: La belleza más perfecta quedará desprovista de todos sus atributos, así también el lenguaje que los expresaba se torna austero, libre de todo adorno, para reflejar la triste realidad que el poeta acepta con la compostura del sabio estoico. Pasión contenida, al igual que en la dama, también en el poeta. Esta contención pesa en el ánimo y lo oprime, de ahí el tono pesimista con que finaliza el soneto.

En cambio, el espíritu que anima al último terceto camoniano es muy diferente. Acaba el poema en el mismo tono placentero y vitalista de los primeros versos. Camões está inmerso en la propia realidad, que su genio transforma en arte, acercándose en esto a la mentalidad barroca, pero también con la mirada puesta en los autores clásicos, por la distendida alegría con que invita a la joven a gozar del presente: « Porque pouco aproveita, linda Dama, / que semeasse Amor en vós amores, / se vossa condição produze abrolhos».

En lo que sí coinciden los dos textos comparados es en la distribución del contenido a lo largo de los catorce versos de la estrofa: en los cuartetos se hace la descripción de la dama y en los tercetos, aparece explícito el tema central del poema, es decir, la invitación a la dama a que goce del presente, de la juventud y belleza antes descrita. El tema va avanzando desde el presente de los cuartetos hasta el futuro del primer terceto, para acabar en la reflexión final de los últimos versos.

---

<sup>1</sup> La idea de la fugacidad de la vida la encontramos, antes de Horacio, en Catulo (*Carmina*, 5. 4-5).

Tanto en uno como en otro, el presente de los cuartetos se alarga mediante el empleo de recursos morfosintácticos como son las perífrasis con gerundio: «**Está-se** a Primavera **trasladando**, /...**debuxando**, / ...**matizando** / **Se estão** de vós, Senhora, **namorando**», o la locución repetida «**En tanto que** de rosa y azucena /... y **en tanto que** el cabello... »

A pesar de que el presente en Garcilaso es más estático, frente al presente activo, en movimiento, de Camões, la intención de ambos autores es la misma: demorarse en el presente actual en el que se dirigen a la dama, para que así el ánimo, abstraído en esta placentera contemplación, se impresione profundamente por el repentino cambio que se produce al final del primer terceto. De golpe, en el breve transcurso de tres versos, nos encontramos con el deterioro de la admirada belleza. Percibimos el paso rápido del tiempo que se nos escapa sin que apenas lo notemos. Así la exhortación dirigida a la dama a que goce del momento presente, adquiere todo su significado en los dos poemas:

**Coged** de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes qu'el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

----

Se agora não quereis que quem vos ama  
**possa colher** o fruto destas flores  
perderão toda a graça vossos olhos,

Con la misma rapidez con que pasamos del primer al tercer verso de un terceto, así pasará fugazmente la juventud. En un brevísimo espacio caben el presente y el futuro unidos por el tiempo que se desliza sin descanso, sin pausas, con la misma fluidez que los encabalgamientos deslizan las palabras de un verso a otro, sin pausas que les permitan detenerse.

Hay que destacar, en ambos poemas, la gran riqueza sensorial de los cuartetos, aunque varía el tipo de imágenes sensoriales empleadas en uno y otro. En la descripción hecha por Garcilaso percibimos la belleza de la dama a través de imágenes visuales y táctiles, cuya plasticidad hace casi tangibles. Los colores utilizados por Garcilaso son los tópicos en la descripción de la belleza femenina de su época: blanco, rojo y dorado. Su originalidad consiste en que intensifica y amplía el contenido sensorial de estos términos, mediante la repetición de los mismos a lo largo de los cuartetos, unas veces explícita y otras implícita en el objeto que designan.

Los colores rojo y blanco, simbolizados en las palabras «rosa y azucena» del primer verso, están implícitos en el término «color»

del segundo verso. Si pasamos al tercer verso, el adjetivo «ardiente» además de su valor simbólico que lo relaciona con la pasión amorosa, posee una connotación real con el fuego al que es inherente el color rojo, y en el cuarto verso la expresión «clara luz» añade transparencia y luminosidad, al tiempo que anuncia el color dorado que va a aparecer en el segundo cuarteto: «Y en tanto qu'el **cabello**, qu'en la vena / del **oro** s'escogió, ...»

Acaban los cuartetos insistiendo en dos colores ya empleados antes, bien expresado directamente: «cuello **blanco**», o bien implícito en el elemento que «el viento mueve, esparce y desordena», que no es otro que el cabello con su color dorado.

Sugiere el color sin mencionarlo, con lo que consigue dar un intenso cromatismo a la descripción sin salirse de los tres colores que le impone el modelo.

Camões, en ningún momento, hace alusión explícita a estos colores tópicos en el cánon de belleza femenina del siglo XVI, aunque parcialmente puedan estar simbolizados en los «lírios e rosas» que se dibujan en el rostro de la mujer, y falta el color del cabello, que según los códigos literarios tendría que ser rubio. A pesar de esto, el soneto luso presenta un colorido más vivo y variado que el de Garcilaso. Además de los lirios y las rosas, nos ofrece los diferentes tonos de las florecillas silvestres («boninas»), que recuerdan la mezcla de distintas flores con que se adornaban las mujeres latinas y gustaban de plasmar en sus versos los poetas. En un epitalamio Estacio dice a la joven desposada: «tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta / excipis...» (Silvas, 1.2.22.) Pero aún se pueden apreciar otros colores en el soneto luso, como son los sugeridos en las palabras «monte, campo, río» y «floresta», del segundo cuarteto. La variedad cromática es tan amplia como la de la propia naturaleza en su época de máximo esplendor. Y junto a las imágenes visuales, sobresalen también las olfativas y auditivas: Los aromas de la naturaleza, su frescura y lozanía trasladados a la joven, y el murmullo de la corriente del río, al pasar por el monte y la floresta. Es una naturaleza viva, en movimiento, que actúa («Está-se a Primavera **trasladando** / ... **debuxando** / ... **matizando**»), es decir, realiza actos humanos, está personificada. Los elementos de la naturaleza sienten con el poeta y expresan su amor hacia la dama. Establecen con la dama una relación afectiva: «Natura quanto pode manifiesta / que o monte, o campo, o río y a floresta / se estão de vós, Senhora, **namorando**».

Naturaleza humanizada de la que la mujer forma parte, muy diferente de la naturaleza estática del modelo petrarquista. En Petrarca el viento actúa para mover el cabello de la dama (CCXXVII, 1-2) y la hierba y las flores esperan que el «bello pie las pise o roce» (CXCII, 9-11). Frente a esto, vemos en los sonetos aquí

estudiados, una personificación de los elementos naturales que envuelven y se relacionan con la mujer, así el viento «mueve, esparce y desordena» el cabello de la joven castellana y «o monte, o campo, o río e a floresta» se enamoran de la dama lusa. Como podemos advertir, el grado de humanización es mayor en Camões, pues la naturaleza manifiesta sentimientos propios del alma, se enamora, frente al acto físico de mover el cabello, que expresan los versos de Garcilaso. La ruptura con el cánón petrarquista es más patente en los versos del poeta portugués.

Por otra parte, Camões nos ofrece una imagen de mujer muy lejos de la idealización del modelo italiano. Se trata de una mujer real cuya gracia y belleza no exceden a la de los elementos naturales en los que está integrada. No comparte, por tanto, el pensamiento poético del italiano para quien la belleza de Laura supera la de las rosas recién cortadas (CXXII, 71-75). Nueva concepción de la mujer, que muy poco debe al magisterio de Petrarca, y dice mucho de la originalidad camoniana, anunciadora de un nuevo pensamiento estético.

A diferencia del toledano, que apenas deja sentir una ligera emoción en los últimos versos, Camões nos transmite su propio sentimiento ante el tema tratado, siente en él mismo la pérdida de la juventud de la joven. Y, por otra parte, se aleja de Petrarca en la forma de concebir la relación amorosa. Petrarca se resigna al desdén de la amada, como una penitencia que lo eleva espiritualmente: «per lo migliore al mio desir contese» CCLXXXIX, II, 844). Sentimiento que no comparte Camões, cuya queja es más bien un requiebro de amor con intención persuasiva. El rechazo de la mujer amada, no es camino de perfección espiritual para el poeta, ni su mirada trae paz al alma de Camões, como afirma el verso castellano: «con clara luz la tempestad serena», inspirado en otro de Petrarca: «per aver co' begli occhi vostri pace» (XXI, 2.)

Los dos poetas coinciden en hacer una descripción detallada del busto de la joven, recurso de tradición italiana, aunque difiere el grado de adhesión al modelo en cada uno de ellos. Garcilaso, fiel al arquetipo renacentista: piel blanca, mejillas sonrosadas y cabello rubio, nos describe el rostro, cuello y cabello de la dama, siguiendo muy de cerca al autor del *Canzoniere*, tanto en la descripción de sus atributos físicos:

Le bionde trecce sopra 'l collo sciolte,  
ov'ogni lacte perderia sua prova,  
e le guancie ch'adorna un dulce foco. (CXXVII, 77-79)

como en la presentación de las cualidades abstractas, así la mirada ardiente o la honestidad que se presupone en toda mujer digna de ser amada:

Vive faville usciam de' duo bei lumi (CCLVIII, 1 )  
In tale stella duo belli occhi vidi,

Tutti pien' d'onestate... (CCLX, 1-2)

Si bien, hay que destacar en el texto garcilasiano, respecto al italiano, una mayor profusión de metáforas puras, entre otras, «rosa y azucena», para referirse a los colores del rostro y, especialmente, la equilibrada distribución, dentro del poema, de estos dos adjetivos de cualidad física, respecto a otros dos que expresan las cualidades espirituales implícitas en los primeros:

En tanto que de **rosa** y **azucena**  
y que en vuestro mirar **ardiente**, **honesto**

Los significados de «ardiente» y «honesto» del tercer verso coinciden con sus correspondientes imágenes «rosa y azucena» del primer verso, en una estructura paralela. Por su parte, Camões, aunque se sirve de la simbología clásica para aludir a los colores del rostro de la dama: «lirios», «rosas» que respectivamente contienen el significado de sus cualidades espirituales (honestidad y sensualidad), explícitas en el segundo verso del soneto: «vista deleitosa e honesta», no establece una correspondencia paralela entre los adjetivos («deleitosa e honesta») y los sustantivos («lirios, rosas») que los simbolizan, porque no está interesado en reproducir fielmente el arquetipo renacentista, sino en describir una mujer real, cuya juventud y natural frescura están por encima de la rigidez de cualquier estereotipo. De ahí la distribución de estos cuatro términos, en una estructura cruzada, formando un quiasmo, con el fin de destacar determinadas palabras:

Em vossa vista **deleitosa** y **honesto**  
boninas, **lirios**, **rosas** debuxando

Las palabras «deleitosa» y «rosas» ocupan los lugares preeminentes, pues con ellas se comienza y se acaba la descripción. Esto es así porque son las más llamativas, tanto por su contenido como por su forma; la sensualidad y la sonoridad que conllevan deslucen el significado y la forma de las otras dos: «honesto» y «lirios». La honestidad, que se presupone en cualquier dama de la época, aparece relegada a un segundo término y en ningún momento se muestra como un obtáculo para la consecución

del amor. No existe enfrentamiento entre amor sensual y amor espiritual, porque el poeta luso no está sometido a la contención impuesta por el ideal neoplatónico que impera en los versos de Garcilaso.

La doctrina neoplatónica, claramente expuesta en el libro de Castiglione, concede un papel primordial a la mirada, en las relaciones amorosas. La dama puede manifestar su amor, a través de una encendida mirada, sin dañar su honestidad. Convención heredada de Petrarca, como podemos comprobar en las citas anteriores referidas a este autor. En *El Cortesano* se dice que «los ojos son la guía de los amores»(p. 285) o, refiriéndose al alma enamorada, «aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar nuevo mantenimiento al fuego» (p.347). En esto, nuestros dos poetas parecen seguir la tradición literaria («vuestro mirar ardiente, honesto» o «vossa vista deleitosa e honesta»). De nuevo, más cercano al tópico la mirada ardiente del verso español, que sigue muy de cerca a Petrarca al hablar de las chispas encendidas que salen de los ojos de la amada (LXXV, 12-13)<sup>2</sup>. El atributo «ardiente» o «encendida» es sustituido en Camões por otro de significado muy distinto «deleitosa», rompe, por tanto, con los códigos petrarquista y neoplatónico, al mismo tiempo. Falta, además, como ya vimos en este mismo estudio, otra cualidad de la mirada como es la de llevar paz al alma del enamorado. Por el contrario, la mirada de esta dama es «deleitosa», expresa una sensualidad que es, al mismo tiempo, «honesta». Los atractivos de la joven camoniana son tanto físicos como espirituales y, al pedir su amor, el poeta desea recibir el conjunto de todos ellos. Supera la dicotomía neoplatónica entre amor físico y amor espiritual.

Por otra parte, el significado de «deleitosa» determina el significado de «honesta». No hallamos en estos términos la pronunciada antítesis que encontramos en el verso español, sencillamente porque no pretenden expresar ningún conflicto, son términos que tienen en el poema el mismo valor semántico. Sensualidad y honestidad pueden ir unidas, pues «honesto» ha perdido el significado de recato, de obligada contención, y adquiere aquí el de sincera o auténtica.

Por supuesto que Camões parte del principio, vigente en su época, de imitación de los clásicos y hace uso de tópicos sobradamente conocidos, tanto en el tema tratado como en la descripción de la dama, pero su genio poético nos da una imagen original de la mujer y del sentimiento del amor. La belleza de la

---

<sup>2</sup> «questi son que' begli occhi che mi stanno /sempre nel cor colle faville accese».

amada procede de su gracia tanto como de su perfección física y sus atractivos despiertan un amor universal, más allá del que siente el poeta. Originalidad individualizadora frente a la rígida imitación de los clásicos, notas muy personales anunciadoras del cambio hacia el Barroco que se va a producir poco después. Junto a esto hay que señalar una libertad en la expresión del contenido que lo distancian enormemente de la contención y medida garcilasianas.

El poeta luso conoce los códigos convencionales y los utiliza, pero conformándolos a la medida de su propio cánón estético. Es admirable la libertad expresiva con que hace uso de una estrofa y un tema de herencia culta, aportándole la gracia y naturalidad de los metros populares y dándonos, de esta forma, su personal interpretación del tópico literario. Parece transpasar los límites que le impone el soneto, pero sin salirse de él. Su sentir no está doblegado por acatamiento a ninguna norma, de ahí el tono distendido y optimista que se desprende de sus versos, frente al desengaño y la tristeza que nos transmiten los versos castellanos.

La diferente actitud ante la vida y ante las ideas estéticas dominantes en la época, la percibimos también en la forma de expresión con que cada uno de los poetas moldea un mismo contenido. En el poema de Garcilaso sobresale la perfección formal, su belleza externa, lo que no supone desequilibrio con respecto al fondo, pues, como hemos podido comprobar, la profusión de recursos literarios que embellecen la expresión, así como el sobrio estilo de los dos últimos versos, están al servicio del tema.

En Camões destaca la sencillez de su lenguaje literario, sin apenas recursos cultos, salvo los necesarios para realzar el contenido. El valor poético del soneto camoniano se debe, y en esto coincide con el poeta español, a su capacidad para seleccionar las imágenes y los términos precisos y su acertada distribución en el poema, pero más aún al delicioso lirismo que impregna sus versos.

La sobria elegancia castellana ha producido el soneto de Garcilaso, emoción contenida dentro de la perfecta armonía de la forma; y el lirismo luso nos ha dejado el soneto de Camões, emoción pura, que es la esencia de la poesía, desbordando todo límite.

## BIBLIOGRAFÍA ACTIVA:

- Camões (1994): Luís de Camões, *Rimas*, texto prefaciado por Álvaro da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina.
- Castiglione (1984): Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Espasa-Calpe.

- Garcilaso (1995): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Edición crítica de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- Horacio (1987): Quinto Horacio Flaco, *Carmina*, Barcelona, Bosch.
- Petrarca (1989): Francesco Petrarca, *Cancionero*, Edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra.
- Platón, *El Banquete*. Traducción de F. García Moreno. 1995, Madrid, Alianza Editorial.

## BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 1968, Madrid, Revista de Occidente.
- Matos de, M. Vitalina Leal; Carvalho, Alberto y otros, *Românica. O Lirismo Camoniano*, Revista de Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, Lisboa, Edições Cosmos.
- Matos de, M. Vitalina Leal, *A Lírica de Luís de Camões*, 1992, Lisboa, Comunicação.