

## EL *LOCUS AMOENUS*: ERGON O PARERGON EN SOLEDAD

Miguel Á. Márquez  
Universidad de Huelva

### I. INTRODUCCIÓN

La historia de la literatura europea es, en gran medida, una sucesión de transferencias de géneros y formas textuales, a través del espacio, del tiempo y de la lengua, aunque quizá la inmediatez impide que veamos que bajo esa diversidad hay un solo espacio (Europa), un solo tiempo (una edad que comenzó con Homero y que no sabemos cuándo ha terminado o terminará) y una sola lengua (bajo la apariencia de tantas formas dialectales, desde el sueco al portugués). De esta manera, la mayor parte de la literatura romana no es otra cosa que una traducción sistemática de los géneros griegos, que se adaptan a una nueva sociedad y a un nuevo idioma. Sin duda, los escritores romanos eran muy conscientes de este fenómeno, provocado por un deseo de emulación, a veces, casi enfermizo. Por ejemplo, Propertio afirma que Virgilio está componiendo una épica superior a la *Iliada* (Prop. 2. 34. 61-66) y él mismo se presenta como un Calimaco o un Filetas redivivos (Prop. 3. 1. 1-4). Horacio, irónico y autoirónico, caricaturizó esas pretensiones romanas.

A pesar de que la teoría de los géneros literarios, que se remonta a Platón y Aristóteles, se centró en la poesía mimética (épica y tragedia) y dejó al margen la poesía no mimética, nuestro conocimiento del origen histórico de la épica y la tragedia se limita a vagas noticias antiguas. Por el contrario, podemos estudiar otros géneros históricos, como la bucólica, desde su origen y formarnos una idea más cabal de su desarrollo. Una crítica abundantísima ha estudiado el proceso de adaptación de la bucólica helenística al mundo romano. La transferencia generica afecta a todos los componentes poéticos: personajes y nombres, temas y tópicos, metro, estilo, etc.<sup>1</sup>

---

1.- Por ejemplo, Rosenmeyer (1969), Putnam (1970), Boyle (1975), o Della Corte (1984-1991).



## EL LOCUS AMOENUS: ERGON O PARERGON EN SOLEDAD

El objetivo de este trabajo es analizar dos textos literarios, un epigrama griego de Agatías (siglo VI d.C.) y la “Égloga” de Luis Cernuda (*Égloga, Elegía, Oda*, 1927-1928), muy distantes en el tiempo pero que presentan la misma variación del *locus amoenus* tradicional, mediante la que el paisaje bucólico en soledad completa deja de ser un simple marco en el que transcurren las acciones del género (poesía y amor), para representar la frustración por la ausencia de amigos y amada o la vaga melancolía de los “imposibles” amores cernudianos.

### 2. TRANSFERENCIA DE UNA FIGURA DE DICCIÓN

Especial atención ha merecido la transformación del *locus amoenus*; Newlands (1992) ha estudiado con detenimiento cómo la poesía romana renovó el tema del *locus amoenus* procedente de la poesía helenística. Según Newlands (1992: 28-29) Virgilio alteró el significado del *topos* con tres recursos: mezclando elementos agrícolas al fondo pastoril; introduciendo el tiempo y, en especial, el tiempo histórico; y, por último, haciendo que el concepto de orden controlara el espacio del *locus amoenus*. Podemos añadir que sobre el *locus amoenus* de Virgilio, como en tantos aspectos de su poesía, se cierne un aire de nostalgia, un sentimiento de pérdida profunda e irreparable tanto política<sup>2</sup> como personal (Verg. *Ecl.* 9.51-52):

Omnia fert aetas, animum quoque. Saepe ego longos  
cantando puerum memini me condere soles.

Todo se lo lleva el tiempo, incluso la memoria. Muchas veces  
recuerdo que de niño me pasaba largos días cantando.

Ahora bien, tengamos en cuenta que, en esa transferencia entre Grecia y Roma, son más los componentes genéricos que permanecen que los que cambian, desde los más generales hasta los detalles de tema o estilo. Así, por ejemplo, se mantienen constantes los componentes temáticos del *locus amoenus*, descritos magistralmente por Curtius (1955: I, 280-282): elementos principales (árboles, prado y arroyo o fuente) y elementos secundarios (canto de las aves, flores y brisa)<sup>3</sup>. Sin embargo, desde la Antigüedad, el *locus amoenus* admite igualmente otros componentes, entre los que se encuentra el bordoneo de las abejas, junto al canto de los grillos y de las cigarras o el croar de las ranas (entre otros muchos ejemplos puede aducirse Theoc. 7.135-143)<sup>4</sup>. Virgilio compuso unos versos muy conocidos que reproducen el sonido de las abejas en el entorno bucólico (Verg. *Ecl.* 1.53-55):

hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes  
Hyblacis apibus florem depasta salicti  
saepe leui somnum suadebit inire susurro;

Por un lado, a ti, como siempre, el seto de la linda vecina,  
donde las abejas del Híbla liban la flor del sauce,  
muchas veces con su suave susurro te adormecerá:

versos que Garcilaso de la Vega imitó en dos famosos endecasílabos de la *Egloga* III (79-80):

en el silencio solo se escuchaba  
un susurro de abejas que sonaba

2.- Frecuentemente señalada por la crítica, puesto que aparecen personajes que se quejan de la confiscación de su bienes.

3.- Un verso de Tiberio citado por Curtius cifraria ese esquema compositivo (*ales amnis aura lucus flos et umbra iuuerat*).

4.- La constante presencia de las abejas en el *locus amoenus* hace que Sanmazaro culmine su llanto por la ruina del mundo bucólico en el final de su *Arcadia* diciendo que las abejas han dejado que se corrompa la miel comenzada en los panales, todo se pierde, toda esperanza ha desaparecido y todo consuelo ha muerto.

## MIGUEL Á. MÁRQUEZ

Tanto en los versos de Virgilio como en los de Garcilaso, encontramos un caso extremo de homeopróforon en su variante de polisigma (Lausberg, 1966: § 975). Los comentaristas antiguos de Garcilaso no mencionan ninguna fuente clásica para ese lugar (Herrera, 1998; Gallego Morell, 1972). Sin embargo, Dámaso Alonso (1966: 79n) anotó la fuente virgiliana y Rivers (1981) la recoge en su edición. La similitud de la armonía imitativa y del léxico invitan a pensar que el hexámetro de Virgilio inspiró directamente los versos de Garcilaso<sup>5</sup>.

Clausen, en su reciente comentario a las *Églogas* de Virgilio (1994: 52-53), no señala ninguna fuente griega para esos versos de Virgilio; le ha pasado desapercibido que esa figura remonta a las obras de Hesíodo, Teócrito y Apolonio de Rodas, como he mostrado en un reciente artículo (Márquez, 2000). El homeopróforon constituido por sigmas y sonantes utilizado para representar el bordoneo de las abejas es una figura de dición que se mantiene a lo largo de la tradición bucólica y que Teócrito puede haber tomado de Hesíodo, como ocurre con otros tantos elementos de su poesía; de Teócrito pasa a Virgilio, quien lo transmite a Garcilaso. Como primera conclusión podemos deducir del fenómeno analizado que en los géneros literarios no sólo se transmiten tópicos o personajes sino también recursos formales compositivos, incluso figuras de dición.

### 3. ERGON Y PARERGON

Ahora bien, el objetivo principal de este trabajo es seguir las huellas de uno de los aspectos de la bucólica que atañen a su función o sentido. La crítica general ha considerado que la descripción del paisaje en la literatura antigua no es nunca un fin en sí misma, sino que se utiliza como un medio de contraste con situaciones adversas en la navegación, guerra o frente al mundo salvaje (Thesleff, 1981: 32). Esta idea que se debe poner en relación con la oposición parergon/ergon que propone Guillén en *Múltiples moradas* (1998: 99-105) y la conquista del paisaje como objeto en sí mismo de la literatura y el arte, fenómeno que, según Guillén, ocurre a finales del s. XVIII.

Aunque la dicotomía ergon/parergon establecida por Guillén (1998) es muy acertada y útil para comprender la poética del paisaje en la evolución general de nuestra literatura y responde a lo que es una constante en los estudios críticos<sup>6</sup>, debemos tener en cuenta que siempre caben matizaciones en un asunto tan problemático. En este sentido, no sería inoportuno citar unas palabras de Unamuno a principio de siglo en las que reaccionaba contra el tópico de que el sentimiento del paisaje no aparece en la literatura antigua:

“Vaya, pues, dibujemos y modelemos con la palabra el llamado Tempe tesálico”, decía un genuino griego. Y se dice que los antiguos no tenían el sentimiento del paisaje. Mas en esa expresión se expresa el sentido gráfico y pictórico, o mejor, escultórico del paisaje, y no su sentido musical. Que lo moderno es acaso la musicalidad del paisaje, del campo, el sentimiento musical de la Naturaleza (Unamuno, 1988: 274).

Curiosamente, el “genuino griego” al que se refiere Unamuno es un romano cuya lengua materna no era el griego, dato no ignorado por Unamuno, que recurre a la ironía en este pasaje. El texto citado es de la *Varia Historia* de Eliano (Ael. *VH* 3.1.1):

5.- La coincidencia no es total ni en la forma ni en la función. Mientras que Garcilaso basa su aliteración en la repetición de silbantes, Virgilio combina las silbantes y las sonantes (*somnum, inire, susurro*). Tampoco la función onomatopéyica es idéntica. Garcilaso pretende imitar simplemente el bordoneo de las abejas. En la *Égloga* de Virgilio, el sentido es ambiguo: es el seto con su susurro el que invita a iniciar el sueño; la asonancia del hexámetro imita ese susurro compuesto, sin duda, por el ruido sordo de las abejas pero también por el roce de las hojas movidas por la brisa.

6.- Un dato corrobora esa idea: de las 82 descripciones de cuadros atribuidas a Filóstrato, 80 tienen como foco figuras humanas. Sólo dos descripciones que representan lo que nosotros denominaríamos ‘naturaleza muerta’ carecen de figuras humanas (Philostr. *Im.* 1.31 y 2.26).

## EL *LOCUS AMOENUS*: ERGON O PARERGON EN SOLEDAD

Φέρε οὖν καὶ τὰ καλούμενα Τέμπη τὰ Θετταλικά διαγράφωμεν τῷ λόγῳ καὶ διαπλάωμεν·

En cuanto al nacimiento del género del paisaje, no creo que pueda mantenerse la posición defendida por Guillén en *Múltiples moradas*:

Lo que más interesará a algunos, el reto final para los más tenaces, será la posibilidad del paisaje total, del paisaje puro, en que el hombre al parecer es invisible. No el paisaje como mero componente, parte o telón de fondo, que rodea y hermosea al protagonista humano. Posibilidad que, como es bien sabido, no acaba de realizarse en pintura hasta el siglo XVII, de extenderse y generalizarse hasta el siglo XIX, y en literatura hasta ese mismo siglo (Guillén, 1998: 99-100).

El paisaje, el paisaje puro o total, está plenamente asentado en la pintura holandesa del siglo XVII. Y no sólo en las obras de los considerados paisajistas, como Jacob Isaacksz Van Ruisdael (1628-1682) o sus discípulo, Meindert Lubbertsz Hobbema (1638-1709), entre otros muchos, sino también en Rembrandt. Basta una visita al Museo Thyssen-Bornemisza, para comprobar que el paisaje es el centro de interés de gran parte de la pintura holandesa del XVII, y que en no pocas ocasiones se alcanza el "paisaje total" al que se refiere Guillén, cuando ni una sola minúscula figura humana aparece en el lienzo. Véase, como ejemplo, "Paisaje montañoso" (1609) de Roelandt Savery, o "Paisaje con cascada" (1670) de Jacob Isaacksz van Ruisdael, en el Palazzo Pitti (Florencia).

Además no será difícil que cualquier observador de los paisajes de Rembrandt vea anticipado en el sentimiento de la naturaleza que caracteriza los paisajes de Turner; por ejemplo, en "Puente de piedra" (1638), depositado en el Rijksmuseum (Amsterdam), o "Paisaje con molino" (1650), depositado en The National Gallery of Art (Washington).

### 4. UN *LOCUS AMOENUS* DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

Al principio del apartado anterior (§ 3), señalaba que, en la literatura clásica, la descripción del paisaje ameno se utiliza como medio de contraste con las penalidades de la navegación, con los campos de batalla, con el mundo salvaje. En este sentido, el *locus amoenus* es la escena donde transcurre el drama bucólico.

Thesleff (1981), además de señalar la conexión indudable entre el *locus amoenus* y los mitos escatológicos (Elíseos, paraíso, etc.) y la hierogamia, se aparta de los criterios "formales" utilizados por Curtius para describir el tópico. Según Thesleff, para calificar una descripción como *locus amoenus* hay que tener en cuenta el predominio de rasgos placenteros a los sentidos (criterio de acuerdo con su etimología): el *locus amoenus* es con frecuencia el mundo soñado de los placeres sensuales, y se relaciona frecuentemente con el amor, el sexo y el sueño (=muerte/inmortalidad).

Newlands, en su trabajo ya citado sobre la variación del *locus amoenus* en la poesía romana, dedica un capítulo al paisaje de la pintura mural romana y ahí nos informa de que existe un ejemplar muy interesante y, al parecer, único (Newlands, 1992: 14-15). Se trata de los frescos pintados en las cuatro paredes de una habitación de la Casa de Livia en *Prima Porta*, construida en los primeros años del Imperio. En ese mural, se representa un único jardín, que sin solución de continuidad y traspasando los límites arquitectónicos, ocupa los cuatro muros de la estancia. Se trata de un jardín de exuberancia paradisíaca: variedades de árboles, frutas, flores, pájaros, etc.

---

7.- Hemos visto cómo el *locus amoenus* se relaciona con el sueño en los versos de Virgilio que imitaban el sonido de las abejas (*saepe leui somnum suadebit inire susurro*), un sueño casto inducido por las castas abejas en el virginal Virgilio. Menos casto es el sueño del pasaje de la *Ilíada* que parece ser la descripción más antigua de un lugar agradable, me refiero a Il. 14.340-351, pasaje que cuenta la unión de Zeus y Hera, donde, sino el amor entre los divino conyuges, al menos está presente el sexo y el sueño.

MIGUEL Á. MÁRQUEZ

No hay fuente pintada en ninguna de las cuatro paredes, pero se ha conjeturado ingeniosamente que podría haber una fuente real en centro de la estancia - Newlands (1992: 15) remite al estudio monográfico sobre esta pintura de Gabriel (1955)-. En resumen, se trata de un vívido ejemplo pictórico de *locus amoenus*, según Newlands. Pero tiene una peculiaridad que ahora nos interesa: no hay ninguna persona representada, ni siquiera en último plano. ¿Quiere esto decir que el paisaje, aunque sea el humanizado de un jardín, se ha hecho foco de interés artístico al margen de la figura humana? Pero si la falta de la esperada fuente en la representación pictórica podía estar suplida por una fuente real, quizá nos sea lícito conjeturar que el drama bucólico no estaba pintado porque lo representaban las personas que allí se reunieran para comer, beber, cantar y amarse, de una manera parecida a la "fingida Arcadia" de *Don Quijote*. Reflexionemos un instante más sobre el mural de la Casa de Livia: hay tres niveles o ámbitos:

- 1) el pictórico, que representa el tópico literario del *locus amoenus* (como se representa cualquier otro tema literario, por ejemplo, un mito);
- 2) el género bucólico, que da sentido a esa representación pictórica de un tópico; y
- 3) la realidad de los espectadores, que ven esa representación pictórica que es inteligible gracias al conocimiento previo del género literario.

Pero además la ruptura del límite entre realidad y representación pictórica (el jardín rompe las barreras arquitectónicas, la fuente salta de la representación a la realidad), permite que se actualice el drama bucólico (que es un drama de amor), que se reviva el drama bucólico, que los espectadores de la pintura pasen a ser los actores de ese drama. Es decir, el *locus amoenus* pintado sigue siendo parergon, pero el ergon no se representa pictóricamente, sino que se representa como obra/ergon dramática.

Esta reflexión teórica quizá pueda ayudarnos a comprender unos textos epigramáticos de la Antigüedad tardía. El poeta Agatías, ausente de Bizancio en una misión jurídica, le envía un epigrama de recuerdo a su amigo Paulo Silencioso. Agatías se encuentra en un lugar que describe como un *locus amoenus*, pero a ese *locus amoenus* le falta la presencia de amigos y amiga (en singular) para ser de verdad *amoenus*, es decir placentero; Agatías AP 5.292:

Ἐνθάδε μὲν χλοάουσα τεθλότι βῶλος ὄραμῳ  
 φυλλάδος εὐκάρπου πάσαν ἔδειξε χάριν·  
 ἐνθάδε δὲ κλάζουσιν ὑπὸ σκιερῆς κυπαρίσσοις  
 ὄρνιθες δροσερῶν μητέρες ὄρταλίχων,  
 καὶ λιγυρῶν βομβεῦσιν ἀκωνίδες ἢ δ' ὀλολυγῶν 5  
 τρέχει, τρηχάλεις ἐνδιάουσα βάτοις.  
 ἀλλὰ τί μοι πῶν ἦδος, εἴ τει σέο μῦθον ἀκούειν  
 ἤθελον ἢ καθάρης κρούσματα Ἀηλιάδος;  
 καὶ μοι δισσοῦς ἔρωσ περικίδναται· εἰσοράαν γάρ  
 καὶ σέ, μάκαρ, ποθέω καὶ γλυκερὴν δάμαλιν. 10  
 ἥς με περμαύχουσι μεληδόνες ἀλλὰ με θεσμοὶ  
 εἵργουσιν ῥαδιῆς τηλόθι δορκαλίδος.  
 Aquí verdeante el campo con ramas florecidas  
 muestra toda la gracia de la fértil fronda.  
 Aquí cantan bajo los cipreses sombríos  
 los pájaros, madres de tiernos polluelos,  
 y armónicos gorjean los jilgueros. La rana 5  
 croa, habitante de las zarzamoras llenas de espinos.  
 Pero ¿qué placer puedo tener de eso, cuando prefiero oír  
 tu voz que la melodía de una cítara delia?  
 Un doble amor me asedia: deseo verte.  
 hombre feliz, y descoo ver a la dulce novilla 10

## EL LOCUS AMOENUS: ERGON O PARERGON EN SOLEDAD

cuyas cuitas me consumen. Pero las leyes  
me mantienen lejos de la esbelta gacela<sup>8</sup>.

Al faltarle el “drama” bucólico (amigos y poesía; amiga y amor), el *locus amoenus* deja de tener sentido y se convierte en una fuente de nostalgia: el parergon se ha quedado sin ergon.

### 5. LA “ÉGLOGA” DE CERNUDA

Luis Cernuda, después de que su primer libro *Perfil del aire* (1924-1927) tuviera una fría acogida y se le tachara de demasiado clásico y tradicional, reaccionó intensificado esa vena clásica suya y compuso *Egloga, elegía, oda* (1927-1928), un intento de asimilar los principales géneros no miméticos de la tradición poética occidental<sup>9</sup>. En “Égloga”, un largo poema de 130 versos, no falta ninguno de los elementos que caracterizan el *locus amoenus*: sombra, agua, hierba, brisa, flores; incluso incorpora otros de los tópicos de la bucólica: por ejemplo, terminar el poema con la llegada del atardecer. También podemos encontrar la referencia obligada a la música pastoril de la flauta (59-62); e incluso, en una alucinación a partir de la visión de unas rosas, a las ninfas perseguidas por los sátiros (26-39).

Nos encontramos, pues, ante el parergon completo de la bucólica, pero en ese paisaje no aparecen los actores del drama bucólico; el paisaje está solitario. A la afirmación absoluta de la soledad, el silencio y la detención temporal, sigue una matización aparentemente positiva, una ligera esperanza pero que no se resuelve con la aparición de alguna figura humana. Analicemos bajo este punto de vista el poema en parejas de estrofas:

Estrofas 1-2: el espacio sombrío es definido como “divina soledad” (6), ni siquiera se ve el pájaro que canta (7-9). Sólo hay una presencia, la de la rosa.

Estrofas 3-4: Del agua serena no nace ningún reflejo (43). Sólo se refleja el ciclo, o algún esporádico vuelo.

Estrofa 5-6: Como en la bucólica griega, el tiempo está suspendido en un presente inmóvil (siesta de verano). Sólo lo desmiente la música lejana de una flauta.

Estrofas 7-8: invierten el orden seguido hasta ahora: se oyen una voces juveniles. Pero la dicha se esconde y reina de nuevo la soledad y el silencio (92-104):

Y la dicha se esconde;	
Su presencia rehuye	
La plenitud total ya prometida.	
Infiel de nuevo ¿adónde	95
Turbadamente huye,	
Impaciente, entrevista, no rendida?	
Está otra vez dormida,	
En promesa probable	
De inminente futuro	100
Y deja yerto, oscuro,	
Este florido ámbito mudable.	
A quien la luz asiste	
Con un dejo pretérito tan triste.	

8.- Texto de Waltz (1928-1994). Traducción mía (Galán-Márquez, 2001).

9.- “«Aquello que te censuren, cultivalo, porque eso eres tú». No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos nuevos que los anteriores. Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es), me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la ‘Égloga’ [...]. Tras de la ‘Égloga’ escribí la ‘Elegía’ y luego la ‘Oda’. Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico” (Cernuda, 1975: 904-905).

## MIGUEL Á. MÁRQUEZ

Estrofas 9-10: el atardecer nos adelanta el final bucólico. La presencia de todos los elementos escénicos que definen el lugar como *locus amoenus* y hacen presentir la felicidad bucólica se diluyen en pura melancolía porque la soledad impide que se represente el drama bucólico (111-117):

Cuánto acercan las brumas  
El infecundo hastio;  
Tanta dulce presencia  
Aún próxima, es ausencia  
En este instante plácido y vacío, 115  
Cuando, elevado monte,  
La sombra va negando el horizonte.

Finalmente llega la noche y el *locus amoenus* se transforma en *locus horridus*:

El cielo ya no canta,  
Ni su celeste eternidad asiste  
A la luz y a las rosas,  
sino al horror nocturno de las cosas. 130

Si comparamos la función que desempeña el *locus amoenus* en la “Égloga” de Cernuda y el epigrama griego, comprobamos que, en éste, el *locus amoenus*, desierto accidentalmente de sus protagonistas (amigos y amada), provoca la nostalgia porque no es escenario de la acción bucólica (poesía y amor) pero podría serlo. En el poema de Cernuda el *locus amoenus* provoca más bien la melancolía o la frustración, pues sigue viéndose como parergon pero los actantes, fantasmales o criaturas de la alucinación, no cobran en ningún momento existencia real.

En resumen, al margen de la serie ininterrumpida de transmisión de componentes genéricos en todos los niveles (por ejemplo, el uso del homeopróforon con el objetivo onomatopéyico de representar el ruido de las abejas), hemos visto cómo el *locus amoenus*, que es originalmente un simple marco donde se desarrolla la acción bucólica, se convierte en un parergon vacío para un drama imposible en el epigrama “bucólico” de Agatías y, de ahí, en fuente de nostalgia o melancolía en la “Égloga” de Luis Cernuda.

### Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (1966) *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- Boyle, A. J. ed. (1975) *Ancient Pastoral*, Melbourne: Aural Publications.
- Cernuda, L. (1975) *Prosa completa*, edición de D. Harris y L. Maristany, Barcelona: Barral.
- Cernuda, L. (1993) *Poesía completa*, edición de D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela.
- Clausen, W. (1994) *Virgil. Eclogues*, Nueva York: Clarendon Press Oxford.
- Curtius, E. R. (1955) *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico: Fondo de Cultura Económica (=Berna: Francke AG, 1948).
- Della Corte, F. Dir (1984-1991) *Enciclopedia virgiliana I-V*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Dover, K. J. (1971) *Theocritus. Select Poems*, Londres: Bristol Classical Press.
- Fernández Mosquera, S. (1996) “Sobre el espacio y la transformación del lugar ameno en la narración cervantina”, *Actas del X Simposio de la SELGYC*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 303-317.
- Gabriel, M. M. (1955) *Livia's Garden Room at Prima Porta*, New York.

## EL LOCUS AMOENUS: ERGON O PARERGON EN SOLEDAD

- Galán Vioque, G. y Márquez, M. (2001) *Epigramas eróticos griegos. Antología Palatina (Libros V y XII)*, Madrid: Alianza.
- Gallego Morell, A. (1972) *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.
- Gow, A. S. F. (1965) *Theocritus I y II*, edición, traducción y comentario, Cambridge: University Press.
- Guillén, C. (1998) *Múltiples moradas*, Barcelona: Tusquets.
- Herrera, F. (1998) *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, edición facsímil con estudio bibliográfico de J. Montero, Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba-Universidad de Huelva.
- Lausberg, H. (1966) *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos (=Munich: Max Hueber Verlag, 1960).
- Márquez, M. (2000) "El susurro de las abejas: Hes. *Th.* 594; Theoc. 1.107; Verg. *Ecl.* 1.53-55; y Garcilaso *Églogas* 3.79-80", *Exemplaria* 4, 283-286.
- Newlands, C. E. (1992) *La transformation of the Locus Amoenus in Roman Poetry*, Ph. D. University of California (Berkeley), publicado por UMI.
- Pita Andrade, J. M. y Borobia Guerrero, M. (1992) *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Barcelona-Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Putnam, M. C. J. (1970) *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*, Princeton: Univ. Press.
- Rivers, E. L. (1974) *Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario*, Madrid: Castalia.
- Romero López, D. (1996) "La reescritura de un tópico: Locus amoenus inventio urbis est", *Actas del X Simposio de la SELGYC*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 529-542.
- Roscnmeyer, T. G. (1969) *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley: University of California Press.
- Segal, Ch. (1981) *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton: Princeton University Press.
- Thesleff, H. (1981) "Man and locus amoenus in early Greek poetry", en Müller, D. y Nicolai, W. *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburtstag*, München: Beck.
- Unamuno, M. (1988) *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Alianza.
- Waltz, P. et al. (1928-1994) *Anthologie grecque*, Paris: Les Belles Lettres.
- West, M. L. (1997) *Hesiod. Theogony*, Oxford: Oxford University Press (=1966).