
VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT
METAMORFOSIS DE LA *LYRA MINIMA* ORAL
EN OCCIDENTE Y ORIENTE

STEPHEN RECKERT

CUANDO ACUÑÉ, hace más de treinta años, lo que D. Pedro M. Piñero ha tenido la amabilidad de llamar la «acertadísima denominación»¹ *lyra minima*, nunca pensé que una inversión tan modesta pudiera granjear tantos y tan valiosos rendimientos como la serie de congresos que hoy va en cuatro. Agradezco a D. Pedro M. Cátedra, y en su nombre al SEMYR, el privilegio de colaborar con una ponencia en este IV Congreso.

Debería decir desde el principio que no es una ponencia en regla sino algo así como una microantología de micropoemas comentados. Por «Occidente» entiendo los dos países más occidentales del continente europeo, y por «Oriente» los dos más al Este de Asia. Mis ejemplos ibéricos de la transformación de la *lyra minima* oral en literaria proceden en última instancia del *Nuevo corpus* de Margit Frenk (en adelante *NC*) y de la edición crítica de *500 Cantigas d'Amigo* de Rip Cohen (*CA*), mediante una selección previa consignada en Reckert y Macedo (*DC*). Normalizo los acentos, la puntuación y la división de palabras; y al citar poesías esencialmente minimalistas ampliadas por mecanismos formales como refranes o paralelismos, procuro siempre que es factible reducirlas a su núcleo

1. *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares (Actas del Congreso Internacional «Lyra Minima Oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, edición de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Fundación Machado & Universidad de Sevilla, 2004, pág. 9.

semántico, abreviando tácitamente los versos paralelos y eliminando las repeticiones de refrán. La clasificación de las cantigas de amigo como procedentes de la tradición oral, como dice Cohen (*CA*, pág. 31), se justifica porque, por mucho que la voz femenina que se oye en ellas haya sido manipulada por hombres literatos, «tienen arcaísmos sociales, lingüísticos y musicales que sugieren que es genuina», o sea que corresponden al género definido por Frenk (*NC*, pág. 9) como «de tipo popular» *sensu stricto*.

Mis ejemplos orientales vienen de otras dos antologías, respectivamente los documentos más antiguos de la poesía china —el *Shi Jing* o «Clásico de Canciones», cuyos trescientos cinco textos datan aproximadamente de 1000 a 600 años antes de Cristo— y el monumental florilegio japonés *Man'yōshū* o «Colección para una Miríada de Edades», con unos 4500 micropoemas de los siglos VII y VIII. Más de trescientos derivan de cantigas populares del extremo Nordeste del país: la región primitiva celebrada un milenio después por el gran maestro del *haiku*, Bashō, en el diario de su viaje de 1300 kilómetros a pie por los «camino estrechos del interior» (*Oku no hosomichi*), elegantemente traducido por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya como *Sendas de Oku*.

Las cantigas del Nordeste están transcritas en una especie de sayagués nipónico relativamente impenetrable (para mí, por lo menos, ya que la mitad de las palabras clave no figura en mi viejo y siempre fiable diccionario Kenkyūsha). Pero así como hay cantigas de amigo de tipo popular atribuidas a los reyes Don Dinís o Alfonso el Sabio y a poetas cortesanos e hidalgos como el almirante Paio Gómez Charinho o el conde de Barcelos, el *Man'yōshū* contiene, además de las norteñas y otras anónimas, algunas de inspiración tradicional de poetas nobles e incluso de príncipes y emperadores. El rasgo más distintivo de la antología japonesa (desmintiendo al parecer la imagen corriente del Japón como sociedad machista) es quizá la presencia de numerosas poesías de la autoría de princesas, emperatrices y damas de la Corte. El período áureo de la poesía japonesa, del siglo IX al XI, fue en efecto la única «Edad de Oro» de cualquier literatura, oriental u occidental, en que la primacía cupo a escritoras, porque la literatura «seria» se escribía en chino, que no sólo tenía un prestigio comparable al del latín en la Europa medieval y renacentista sino que, otra vez como el latín en el Oeste, no se consideraba apropiado para mujeres². Irónicamente, la supervivencia misma de la literatura vernácula japonesa ha sido atribuida a ese mismo prejuicio machista.

2. También en la China Táng, como observan Dachs & Suárez (pág. 14), «la mujer no solía tener acceso a una formación adecuada para el cultivo de las letras. Debemos a monjas, aristócratas y cortesanas los relativamente pocos poemas de autora conservados».

Basándonos en las cuatro antologías citadas, disponemos en principio de un total intimidante de unas 4800 cantigas chinas y japonesas y 4000 ibéricas. El 90% de las del *Man'yôshû* son *tankas* de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas; para nuestros propósitos podemos descontar las más de setenta leyendas dinásticas y lamentaciones versificadas del *Shi Jing* y los más de doscientos cincuenta llamados «poemas largos» o *chôkas* del *Man'yôshû*, comparables formal y funcionalmente al romancero ibérico, de los que el más largo no llega a ciento cincuenta versos.

El corpus ibérico, por su parte, contiene un número considerable de cantigas cortesanas de amor y de escarnio que además de no ser minimalistas nada tienen de tradicionales, de manera que nos quedamos con un campo de investigación (o universo de datos, como ahora se dice) un poco más manejable. Para el *Man'yôshû* sigo la edición del Nippon Gakujutsu Shinkôkai y para el texto chino del *Shi Jing* la del eminente sinólogo victoriano, el Rvdo. Prof. James Legge; mi propia versión debe mucho a la bella traducción de Arthur Waley y poco o nada a las rimas pseudo-shakespearianas de Legge.

El reparto de personajes es esencialmente igual en las tradiciones oriental y occidental: la amiga, su madre, y el amigo; a veces también posibles rivales, masculinos o femeninos, se adivinan entre bastidores. El telón de fondo del drama amoroso, en Oriente como en Occidente, es casi siempre la Naturaleza, representada por una fuente, la orilla de un río o lago, el mar, o la luna errante. Ocasionalmente la escena puede ser la casa de la amiga o, en el Oeste, un santuario. Personajes secundarios en forma de representantes simbólicos de la Naturaleza intervienen con frecuencia: los misteriosos ciervos fálicos que figuran en las siete cantigas de Pero Mõogo, la cigarra intemporal e inmortal, o sobre todo las ubicuas aves de agüero como las que «todas d'amor cantavan» en el poema más conocido de Nuno Fernández Torneol (CA 126) hasta que el amigo infiel secó las fuentes en que bebían, o aquellas otras más afortunadas que en una cantiga de Fernand' Esquiu (CA 530) otro amigo más compasivo, el arco ya en la mano, se abstiene de matar porque están cantando «nas ribas do lago». O como los patos salvajes cuyo melancólico graznar a orillas de un juncal en un *tanka* anónimo aumenta la tristeza de un amigo solitario:

Pienso en ti, amor,
 en tardes en que la neblina gris
 se cierne sobre los juncos
 y suena gélida la voz
 de los ánades silvestres. [MYS 860]

El agüero no siempre es malo: en una cantiga de D. Dinís (CA 643), por ejemplo, aparece «un papagai mui fremoso» que consuela a su dueña anunciándole el regreso del amigo esperado; pero las más de las veces el desenlace feliz no pasa de una vaga esperanza. El más prolífico de los poetas del *Man'yôshû*, Hitomaro, emplea el mismo motivo del *tanka* anónimo para evocar el tema universal del insomnio amoroso en lo que podemos llamar un *tanka d'amor*:

Insomne con anhelos
de mi amada lejana,
veo el nacer del sol.
¡Ay, aquellos ánaes que pasan!
¿Serán tal vez sus mensajeros? [MYS 167]

Esos dos *tankas* ayudan a arrojar alguna luz sobre el simbolismo de la misteriosa copla, divulgadísima en el siglo XVII, de los tres (o a veces dos) ánaes que tanta pena causan a una niña:

Dos ánaes, madre,
pasan por aquí:
mal penan a mí [...];
al campo de flores
yvan a dormir.
Mal penan a mí. [NC 182AB]

Cuando en cambio es el amigo quien sufre la pena, el objeto de sus amenazas de *Liebestod* puede tomarlas por mera retórica, como en una cantiga de Garcia de Guilhade (B 750), en la que ella declara no creer en ellas, pero le autoriza a morir si le apetece, «e a mi praz de coraçon | por veer se morre, se non».

Hitomaro, en otro *tanka d'amor*, se queja con irónico enfado del mismo tratamiento:

Como si dijera «muérete si quieres,
si es por mi causa»,
esa chica descaradita
se contonea, provocadora,
delante de mi puerta. [MYS 160]

Y un galán japonés que se pasa de listo, anticipando por medio milenio el cliché provenzal del *amor de lonbe* al amenazar morir de amor por una

dama que jamás ha visto, falla el blanco con su artimaña a lo Jaufré Rudel cuando el tiro le sale por la culata y la dama replica secamente:

¡Déjese de cuentos!
 En mi vida he oído tal cosa:
 ¿un hombre que se muera
 por una mujer
 que no ha vislumbrado siquiera? [MYS 93]

Pero al trovador Airas Carpancho se le ocurre otro posible desenlace, cuando el arrepentimiento de una amiga por su desdén provoca una inversión de los papeles: ahora quien se muere de amor es ella:

Madre velida, meu amigo vi;
 non lhi falei, e con el me perdi:
 non lhi falei, ca o tiv' en desdén,
 e moiro agora querendo-lhi ben [...]. [CA 143]

En una sociedad politeísta como la del Japón, un aspirante a amigo puede enfrentarse con dilemas especiales, como el que lamenta el protagonista de otro *tanka* de Hitomaro:

¿Cuál será el nombre del dios
 que he de invocar con ofrendas
 para que siquiera una vez
 pueda ver a mi amor,
 aunque no sea más que en sueños? [MYS 161]

Para amigas galaico-portuguesas, en cambio, el problema del nombre no se presenta: el santoral entero está a su disposición, y gran parte de él llega en efecto a ser invocada. La que habla en una cantiga de Gómez Charinho (CA 303) se dirige al santo más obvio: «Ai, Santiago, padron sabido, | Vós mh' adugades o meu amigo!»; mas no faltan otros intercesores no menos serviciales. El trovador Pero Viviáez, por ejemplo, recuerda la astucia de una *meninba* que inventa una estratagema ingeniosa para atraer pretendientes: ya que nuestras madres van a San Simón de Val de Prados para encender velas votivas, sugiere, «nós, as meninas» podemos ir también, «e nossos amigos todos lá irán | por nos veer, e andaremos nós | bailand' ant' eles, fremosas en cós» (CA 223) —es decir, en su ropa ligera de verano—.

En una de las dieciséis cantigas de Johan Servando que se refieren al santuario de su tocayo, por otro lado, la tentativa de otra niña menos afortunada de emular el mismo truco no resulta: «Fui eu a San Servando por

veer meu amigo | e non o vi na ermida, nen falou el comigo» (CA 379); y a veces ni siquiera las mejores velas surten efecto: una suplicante desencantada en una cantiga de Nuno Tréez (CA 435) declara que, ya que San Clemenço do Mar ignora sus ruegos de traer de vuelta a su amigo, no debe esperar más *candeas de Paris*: bastarán unas velas baratas de sebo.

La pastorela ibérica suele pintar un cuadro idílico en que una emperifollada campesina es cortejada por un caballeroso aspirante a amigo, y la diferencia de clase se elude tácitamente; en cambio un *tanka* conmovedor, al invertir los papeles, en efecto insiste en la diferencia, reconociendo implícitamente la imposibilidad de un desenlace feliz:

Estas manos agrietadas
de descascarillar arroz:
de nuevo esta noche mi joven señor
ha de acariciarlas...
suspirando. [MYS 850]

Cuatro de las siete cantigas de Martín Codax, todas ambientadas en las orillas de la Ría de Vigo, tratan el tema de la espera de un encuentro junto al agua: por ejemplo, «Ai, ondas que eu vin veer, | se me saberedes dizer | por que tarda meu amigo sen min?» (CA 519). Este *tanka* describe una situación análoga en un escenario también parecido, pero con la característica melancolía gallega substituida por el enfado de una briosa japonesa:

Aquí donde los sauces penden
sobre los meandros del arroyo,
te espero en vano, sin sacar agua,
y me quedo pateando,
cada vez más impaciente. [MYS 856]

En una variación poco convencional sobre el mismo tema, su *angst* romántico habitual es desinflado tranquilamente por un despreocupado machista chino: el gran sinólogo Arthur Waley explica que la fuente en cuestión no es conocida especialmente por sus aguas saludables sino porque el sitio es propicio para quien busca un ligue casual:

Allá abajo a la puerta del pueblo,
es fácil gandulear.
Allá abajo donde nace la ribera
no es difícil encontrar lo que buscas. [SHJ 27]

Si el amor, la muerte, el Tiempo y la Naturaleza son los colores primarios de la paleta de toda la poesía, el amor y la Naturaleza podrán ser los más brillantes, pero es el Tiempo el que tiene precedencia sobre todos los demás, envejeciendo y finalmente matando a los amantes, trayendo las hojas a los árboles en la primavera y desnudándolos al llegar el otoño, obligando a la luna a crecer y menguar y la marea a fluir y refluir. Un arquetipo de la intemporalidad –obedeciendo, en su ignorancia de su propia muerte, al criterio de Schopenhauer para la inmortalidad– es la cigarra³. Un *haiku* de Bashô, traducido por el llamado San Juan Bautista del Modernismo brasileño, Manuel Bandeira (442), ejemplifica esto:

A cigarra... ouvi:
nada revela em seu canto
que ela vai morrer.

Para Bandeira (págs. 211-212), oyendo cigarras que son y al mismo tiempo no son las mismas que oía de pequeño, esa intemporalidad sirve para recordarle que el hombre es un rehén del Tiempo: «Ó cigarras que zinis, | não sois as mesmas que eu ouvi menino [...] | Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino!».

En el Japón medieval la misma connotación es implícita en este *tanka* *d'amigo* del «Florilegio de Poemas Viejos», o *Kokashû*, una antología más antigua incluida en el *Man'yôshû*:

Cigarras chirrian
junto a mi cabecera,
pero yo estoy desolada:
todavía levantada, sin dormir,
no dejo de pensar en ti. [MYS 929]

Otro *tanka* del *Kokashû* sobre el insomnio de la mujer que espera al amigo introduce la luna:

Mientras con la manga
aliso mi cama
y me siento en ella⁴
sola, esperándote,
la luna ya se ha puesto. [MYS 950]

3. Discuto el simbolismo de la cigarra por extenso en Reckert & Centeno, págs. 17-43.

4. Traduzco *orisibi* (literalmente «me arrodillo»), por «me siento», porque como la manera normal de «sentarse» en gran parte del Asia Oriental es arrodillarse, esa posición no implica necesariamente un contexto religioso o reverencial, constituyendo por tanto, en términos de una semiótica gestual sino-japonesa, una forma «no marcada» o *degré zéro*.

En las dos poesías anteriores la luna ausente simboliza el amigo; en un villancico del siglo XVI, en cambio, es la amiga:

¡Ay, luna que reluces,
toda la noche me alumbres! [...]
Amada que reluces,
toda la noche me alumbres. [NC 1072]

En este poema del *Shi Jing* es de nuevo la amiga quien habla, y esta vez no ha esperado en vano: el verbo imperativo del villancico se transforma en triunfal presente de indicativo:

Al Este, la luna está alta.
Aquel hombre encantador
ya está en mi jardín.
¡Ya está dentro de mi jardín cercado!
¡Su pie está traspasando
mi umbral! [SHJ 4]

El Rvdo. Prof. Legge (pág. 108) no cae en la cuenta y, tomando el rábano por las hojas, traduce *zī* («un caballero, designación honorífica empleada para hombres pero que a veces se aplica también a mujeres», según el diccionario Matthews) como «that lovely girl». Este jardín cercado tiene evidentemente el mismo sentido, como metáfora del cuerpo de la amada, que el *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares*, más o menos contemporáneo.

La cama, desde luego, es el sitio obvio para esperar la llegada de un amante; pero una particularidad de la poesía antigua del Asia oriental es la discreta delicadeza con que evita la sensualidad explícita. No hay «téticas agudicas que el brial quieren romper», ni súplicas como «no me los amuestrés más, que me matarás»; y si por casualidad una dama merece un piropo como «casada, pechos hermosos», el poeta no lo dirá, porque la casada será su propia mujer. El amor conyugal es, en efecto, una norma en la poesía japonesa, y tanto las efervescentes hormonas de la juventud como los subterfugios adulterinos del amor cortés brillan por su ausencia. Casi el único objeto de interés erótico, que llega a ser un verdadero fetiche, es el cabello femenino, obligado a servir de sustituto para todos los atributos físicos que no se mencionan.

La triquinofilia, por cierto, no es menos conocida en la tradición ibérica⁵. «Cabelos, los meus cabelos», dice una ingenua niña en una cantiga

5. Cf. mi comentario sobre Johan Zorro en *DC*, págs. 184-189, y véase ahora, en este mismo volumen, la importante comunicación de Eva Belén Carro Carbajal, «Connotación y

de Johan Zorro (CA 390), «el rei me enviou por ellos: | madre, que lhis farei?»; y la madre, reconociendo la demanda del rey como sinécdoque, no puede más que contestar, resignada (o tal vez socialmente ambiciosa), «filha, dade-os a el rei». El lavado del pelo constituye un motivo especial: en una de las siete cantigas de amigo de Pero Mõogo en que aparecen ciervos (CA 422) la amiga los ha visto, «e con sabor delos | lavei meus cabelos [...]: | des que los lavei [...], | d'ouro los liei, | e vos aspereí, | meu amigo»; y otra niña, en un poema de Johan Soárez Coelho (CA 174) explica orgullosamente a su madre que tan pronto como acabó de lavarse los cabellos en la fuente, «aló achei, madr', o senhor deles | e de mi, louçana».

El estado de ánimo es bien distinto en una copla que al elogio implícito de la belleza de una joven monja junta un lamento no menos implícito por el desperdicio deliberado de esa belleza:

¡Cómo lo tuerce y lava,
la monjita el su cabello!
¡Cómo lo tuerce y lava!
Y luego lo tiende al hielo... [DC, pág. 134]

En la poesía amorosa japonesa un tópico especial es el cabello despeinado, como en un célebre *tanka* de la ardiente poetisa del siglo x, Izumi Shikibu:

Me echo de golpe en la cama,
indiferente a la maraña
de mi cabello de azabache,
otra vez con anhelos de aquel
que solía alisarlo con sus caricias.

Cranston observa (78-79) que en la poesía japonesa «el análogo objetivo más conspicuo de la agitación interna del amor es la imagen del cabello enmarañado, que implica a menudo el desenfreno de una noche de pasión». En vez de anhelos, la mujer que habla en este poema del *Kokashû*, análogo por lo demás al anterior, revela lánguida satisfacción:

símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo xvi», cuyo título no deja sospechar que se dedica casi por entero, excepto por algunas observaciones sobre el simbolismo de los ojos, al del cabello femenino.

Hoy deixo mi cabelo por peinar:
 toda la noche
 tu brazo amoroso
 descansó debajo de él
 como almohada. [MYS 939]

Otra versión japonesa de la espera del encuentro de amantes evoca el ominoso redoble del tambor que recuerda el pasar del Tiempo:

El tambor del sereno
 me dice que es la hora
 de nuestro encuentro:
 qué extraño
 que aún no hayas venido. [MYS 943]

Un par de coplas españolas combina la misma imagen con el tema del amigo infiel:

Tañen a la queda;
 mi amor no viene:
 algo tiene en el campo
 que lo detiene.
 A la queda han tocado,
 y mi bien no viene:
 otros nuevos amores
 me lo detienen. [NC 568BC]

La ausencia del amado no significa necesariamente infidelidad. En la época de la Reconquista un caballero no era dueño de su tiempo, y más de una mujer debía ansiar «novas [...] dos que el rei levou sigo, | se se veen ou se x' están, | ou a que tempo se verrán»⁶. Dos amigas, en otras tantas cantigas de Pero da Ponte y Gonçálvez de Porto Carreiro, llegan al extremo de culpar al rey de su insomnio o tristeza:

Foi-s' o meu amigo daqui
 na oste, por el rei servir,
 e nunca eu depois dormir
 pudi, mais ben tenh' eu assi [...]:
 el rei o faz, que mho detén. [CA 293]

6. Fernán Fernández Cogominho, CA 189.

Porto Carreiro añade al motivo del cabello por peinar el miedo de que el amigo haya muerto en batalla:

Par Deus, coitada vivo
 pois non ven meu amigo [...]:
 meus cabelos, con sirgo
 eu non vos liarei.
 Pois non ven de Castela
 non é viv', ai masela,
 ou mh'ò detén el rei [...]. [CA 321]

En el Japón la ausencia de la persona amada (a veces el marido o la esposa) puede deberse tanto a asuntos de estado o a un cargo oficial en una provincia distante como al servicio militar. El gobernador de la lejana isla fronteriza de Kyûshû lamenta la muerte de su mujer en la capital con una imagen que reconocemos:

A mi adorada le gustaba dormir
 con mi brazo por almohada.
 Ya no me queda nadie como ella
 que duerma en él. [MYS 370]

Lo mismo que en Occidente, los motivos de la poesía popular fueron adoptados por las esferas más altas de la sociedad. La princesa Nukada, por ejemplo, futura amante del emperador Temmu, solicita ardientemente una visita nocturna del hermano y predecesor de éste, Tenji (MYS 29); y el príncipe Ikusa, acompañando al emperador Jomei en viaje, se queja:

Ráfagas de viento
 soplan a través de la sierra,
 y noche tras noche
 me acuesto solo,
 con anhelos de mi amor en casa. [MYS 24]

Pero ya tocan a la queda, y tengo que acabar. He aquí por última vez Hito-marô, de nuevo ante su eterno problema de conseguir acceso a su amada:

Aquella niña tan encerrada en casa
 por la madre que la guarda
 como mariposa en capullo,
 ¿cómo he de encontrar jamás
 la manera de estar con ella? [MYS 168]

La solución, como advierte una *meninba* en una cantiga de Don Dinís, le toca a la mariposa misma:

Que coita ouvestes, madr' e senhor,
de me guardar que non possa veer
meu amig' e meu ben e meu prazer
–mais se eu posso, par Nostro Senhor,
que o veja e lhi possa falar,
guisar-lho ei, e pes' a quen pesar! [...]. [CA 617]

Terminaré citando un *tanka* de seis versos anónimo: anónimo, es decir, sólo en el sentido de que no he sabido nunca quién lo compuso. Lo cantó hace sesenta y dos años una amiga que no era ninguna Madama Butterfly en capullo, sino una joven lectora de japonés en la Universidad de Yale, así como yo no era ningún Teniente Pinkerton, sino tan sólo un sargento interino⁷. Lo cantó la noche antes de mi embarque en Nueva York con rumbo a una Inglaterra abrumada por bombardeos y apagones para ser traductor de japonés con la Real Fuerza Aérea:

La vida continúa,
y yo espero:
flor que espera en la noche⁸
al que no viene.
Esta noche, parece
que tampoco la luna vendrá.

(*Matedo, kurasedo:*
konu bito no
yoi-machi gusa no
yarusenasa.
Ko yoi wa tsuki mo
de nu sô na.)

7. He escrito antes sobre Eiko en un «cuento de la palma de la mano» (*te no bira no shôsetsu*), el género de microcuento o *fabula minima* inventado por Yasunari Kawabata; cf. Reckert 1994.

8. *Yoi-machi gusa* ('flor que espera de noche') es en efecto el nombre de una planta que florece durante la noche; aquí sirve de *kake-kôtoba* o retruécano metafórico para la mujer.

OBRAS CITADAS

- B* = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa: Biblioteca Nacional & INCM, 1982, facsímil.
- BANDEIRA, Manuel, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, I.
- BASHÔ MÁTSUO, *Sendas de Oku [=Oku no Hosomichi]*, Barcelona: Barral, 1970, traducción de Octavio Paz & Eikichi Hayashiya.
- CA* = Rip Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, Lisboa: Campo das Letras, 2003.
- CRANSTON, Edwin A., «The Dark Path: Images of Longing in Japanese Love Poetry», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 35 (1975), págs. 60-100.
- DACHS, Ramon & Anne-Hélène SUÁREZ, *De la China a Al-Andalus*, Barcelona: Azul, 2004.
- DC* = Stephen Reckert & Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996 (3ª edición).
- LEGGE, James, *The Book of Poetry [=Shi Jing]: Chinese Text with English Translation*, Nueva York: Paragon, 1967.
- MATTHEWS, R. H., *A Chinese-English Dictionary*, Shanghai: China Inland Mission Press, 1931.
- MYS* = *The Manyôshû: The Nippon Gakujutsu Shinkôkai Translation [...] with the Texts in Rômaji*, Nueva York & Londres: Columbia University Press, 1965.
- NC* = Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*, México: UNAM, Colegio de México & FCE, 2003, 2 tomos.
- RECKERT, Stephen, «O Cisne e a Cigarra», en Stephen Reckert & Y. K. Centeno, *Fernando Pessoa (Tempo. Solidão. Hermetismo)*, Lisboa: Moraes, 1978, págs. 17-43.
- , (como Frederick Carlson): «Nem a Lua Saiu», *Coloquio/Letras*, 132-33 (1994) págs. 93-94.
- SHJ* = *The Book of Songs [=Shi Jing]*, traducción de Arthur Waley, Londres: Allen & Unwin, 1954.