

# TRANSMISIÓN Y VARIACIONES DE UN MOTIVO VEGETAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: "PINO"

*M<sup>a</sup> Isabel Pulido Rosa*

¡Qué pirotecnia! de trilladas luces  
mano de pino aventa:  
distinguiendo semillas y pajuces[...]  
(Miguel Hernández, "ERA - en seis tiempos")

## PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO:

Al acometer el problema de la transmisión literaria de un motivo vegetal nos proponemos un trabajo de rastreo a través de la literatura española, seleccionando textos con un criterio diacrónico donde puedan dilucidarse valores establecidos en distintos contextos. Durante el ejercicio de la exposición, nuestra atención se centrará en aquellos textos donde aparezca el motivo objeto de estudio, procedentes tanto de obras clásicas, como de tratados, diccionarios o de la poesía de corte culto y popular. En el seguimiento, el testimonio de tales textos y sus analogías demostrarán cómo, a lo largo de una dilatada tradición, la polivalencia resultante del motivo pervive en la producción literaria del siglo XX con vigoroso renuevo.

La presencia del motivo "pino" en la literatura no sólo es remota sino que persiste a lo largo del tiempo y encuentra pleno acomodo en la poesía del siglo XX. Del recorrido diacrónico dan fe, cuando menos, los autores de primera fila y otros de menor consideración. Su fisonomía inmediatamente inspiró fórmulas analógicas de la anatomía humana. Ya las musas orientales comparaban el "ciprés" y el "pino" a los jóvenes por su planta erguida y su estatura. En la poesía persa de Hafiz, por ejemplo, el símil vale tanto para esbeltos muchachos:

Darán placeres los de esbelta talla  
Hasta que entre ellos el ciprés parezca,  
Que, como pino cimbreante y recto,  
Sabe mecerse.

(Gacela VI)

como para estilizadas muchachas:

Mi corazón doliente

Como el sauce retiembra,  
 Con la ansia de mi amiga,  
 Cual pino hermosa y recta.

(Gacela XVIII)<sup>1</sup>

El rasgo de la altura acabó por establecer un epíteto lexicalizado: “alto pino” que circulaba como moneda corriente en la literatura. La poesía culta de Garcilaso presenta casos. En el siguiente ejemplo de la “Égloga II”, (vs. 51-3), cuya disposición de elementos arbóreos se encuentra muy próxima a la que establece la bucólica clásica, indica una ubicación provista, no obstante, de rasgos que dan paso a una situación previsible: “A la sombra holgando / de un alto pino o roble / o de alguna robusta o verde encina,[...]”<sup>2</sup>; Góngora usa el motivo en un paisaje de violenta tempestad: “[...]los días de Noé, gentes subidas / en los más altos pinos levantados,[...]” en sus “Sonetos amorosos”<sup>3</sup>, y, a algunos siglos de distancia, Machado lo utiliza con el mismo valor en un contexto de fondo amoroso muy distinto: “Súbito, al vivo resplandor del rayo, / se encabritó, bajo de un alto pino, / al borde de una peña, su caballo” de *Nuevas canciones*<sup>4</sup>.

La poesía popular lo integra y asimila con el valor de ‘esbeltez, gallardía’ asociado al donaire de un galán:

Con el alto pino  
 calle la oliva,  
 y a la gala de Fabio  
 todas se rindan.<sup>5</sup>

Sin abandonar los contextos asociados al ámbito popular, “tenerse en pino” en el *Libro de Buen Amor* significa ‘ponerse recto’, posición que adopta un “perrillo blanchete” (estr. 1492). En realidad ya estaba establecida la analogía en la producción latina:

Fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in hortis,  
 populus in fluviis, abies in montibus altis;  
 saepius at si me, Lycida fommonse, revisas,  
 fraxinus in silvis cedat tibi, pinus in hortis.

(*Ecl.*, VII, vs. 65-8)<sup>6</sup>

El uso de “pino”, u otro árbol cercano como ciprés o cedro, para encarecer la belleza y la disposición física también tuvo su repercusión en el *Cantar de los Cantares* que recurre,

<sup>1</sup> En *Poetas líricos del s. XVIII* (Madrid, BAE, LXIII, 1952) 487b-88a, 492a.

<sup>2</sup> G. de la Vega, *Poesía castellana completa* (Madrid, Cátedra, 1987) 52.

<sup>3</sup> L. de Góngora, *Sonetos Completos* (Madrid, Clásicos Castalia, 1989) 147.

<sup>4</sup> A. Machado, *Poesía y prosa*, II (Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989) 650.

<sup>5</sup> *Antología popularizante*, I, en A. Sánchez Romeralo, *El villancico* (Madrid, Gredos, 1969) 528.

<sup>6</sup> *The Works of Virgil*, I (Hildesheim, 1963) 92.

continuamente, a formas vegetales para la configuración de partes del cuerpo según el canon poético oriental: “El su semblante como el del Líbano, / erguido como los cedros” (cap. VI)<sup>7</sup>, símil que Fray Luis explica en la “Exposición”: “En nuestro castellano, loando a uno de bien dispuesto, suelen decir “dispuesto como pino doncel”; que así el cedro como el pino son árboles altos y bien sacados. Donde decimos “erguido”, la palabra hebrea es “Bachur”, que quiere decir “escogido”; y es propiedad de aquella lengua llamar así escogidos a los hombres altos y de buen cuerpo...” (*idem.*, 104).

En la lengua castellana se acuñó una expresión como designación máxima de hermosura: “pino de oro”. Por el árbol y por la materia, la persona a la que se aplicaba se consideraba un dechado de cualidades físicas. Así aparece definido en *Autoridades*:

Como un *pino* de oro. Phrase con se explica que alguna persona es bien dispuesta, airosa y bizarra.<sup>8</sup>

Aparece en la poesía popular. Un mancebo, en clave humorística, quiere comprar los servicios de una mujer casada con los siguientes halagos: “-¿Es posible / que te muestres tan terrible, / pino de oro, / preciosísimo tesoro / de hermosura? / Que eres divina criatura / te confieso: / truécame siquiera un beso / por un cuarto” (*Libro de varios papeles*, ms. 4051)<sup>9</sup>. Lope de Vega en *La Dorotea* deja bien claro que el símil “pino de oro” se basa en la relación “pino-cuerpo”:

JULIO

[...]ni hay requiebro que las agrade como decirles que son como un pino de oro; y esto no porque son altas, sino porque es el árbol más grande, para que sea más el oro.<sup>10</sup>

Patente lo deja también Cervantes en *Don Quijote*. Teresa Panza define así la talla de un paje: “Respondió Teresa que se viniesen con ella a su casa y verían el mensajero, que era un mancebo como un pino de oro, y que le traía otro presente que valía más que tanto.” (II, cap. 50). Parece evidente que “valía más que tanto” hace referencia a la ‘sarta de corales’ que Teresa llevaba al cuello, y que “pino de oro” resalta la esbeltez del joven emisario. De modo que no puede entenderse como lo hace Martín de Riquer al interpretar el sintagma como ‘pieza de oro que llevaban las mujeres en el tocado’ en lugar de la fórmula embellecedora<sup>11</sup>. Lo mismo acontece en la descodificación de dos lugares de la prosa festiva de Quevedo en donde, a nuestro parecer, se confunde el origen de la expresión:

Que de ningún azotado se diga que tiene las carnes como un alabastro, ni de ningún ahorcado: “¡Qué buen mozo como un pino de oro!”, ni que él predique en la horca.

<sup>7</sup> Fray Luis de León, *Cantar de Cantares* (Madrid, Cruz del Sur, MCMXLVII) 29.

<sup>8</sup> *Diccionario de Autoridades* (Madrid, Gredos, 1984).

<sup>9</sup> J. Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, II (Madrid, Arco/Libros, 1987) 48.

<sup>10</sup> En *Comedias de Lope de Vega*, II (Madrid, BAE, 34, 1950) 7a.

<sup>11</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona, Planeta, 1992) 931.

(“Premáticas y reformatión deste año de 1620...”)

El mayor era hombre de pelo en pecho y echaba el bofe por una mozuela como un pino de oro.

(“Cuento de cuentos”)<sup>12</sup>

Por si hubiera alguna duda, la prosa de este siglo nos proporciona testimonios claros. Valga como ejemplo probatorio una cita del libro de Gabriel Miró *Las cerezas del cementerio*. Escribe: “-¡Madre santísima!, -exclamó ella contemplando a Félix y tocando con sus manos de secas raíces las blancas y señoriles del forastero-. ¡Se ha hecho un mozo como un pino de oro! Descolorido sí que está; pero aun le da eso gracia...”<sup>13</sup>

Otro de los epítetos que atraviesa con profusión la lírica española es “verde pino”. Cuando leemos: “Y los dos amigos/idos se son, idos,/so los verdes pinos,/so la mimbrera, mimbrera,/so la mimbrera” (*Cancionero sevillano*, fol. 175)<sup>14</sup>, advertimos que la vegetación desempeña el papel de encubridora de los amantes; “verdes pinos”, por su parte, connota ubicación amorosa junto a un cierto gozo y celebridad del sentimiento. Si seguimos con el acarreo de casos: “¡Oh qué pino, pino, pino revedrido...Oh qué parra, parra, parra revedrida”<sup>15</sup>, no hay ninguna duda de que el color “verde” asociado a la primavera y a la vegetación indica la renovación cíclica de la naturaleza, el rebrotar de la vida y la fecundidad. En este sentido Lope de Vega escribe: “Ven, porque todo el camino / se cubre de más señores / que tienen los campos flores, / y fruto aquel verde pino”, en *El villano en su rincón*<sup>16</sup>.

Entre los amantes “pino” es feliz ubicación amorosa. Lo leemos en una canción tradicional de las muchas que compilara Rodríguez Marín: “Pajarito de la niebe, / Dime, ¿dónde tiene r´nío? / -Lo tengo en un pino berde, / En una rama escondío”<sup>17</sup>; pero no participa de la misma semántica cuando las cuitadas doncellas de las “cantigas de amigo” acuden a la expresión con un tono dolorido: “O anel do meu amigo / perdi-o so lo verde pinho, / e chor´ eu, bela.” (Nunes, 262). La ubicación, esta vez, es un lugar de tristeza que connota ausencia y separación. De la misma manera, la llegada de la primavera es tiempo de nostalgia y despedida para la joven enamorada: “Amad´e meu amigo, / valha Deus!, / vede la frol do pinho, / e guisade d´andar.” (Nunes, 21)<sup>18</sup>. La relación del “pino verde” con

<sup>12</sup> F. de Quevedo, *Prosa festiva completa* (Madrid, Cátedra, 1993) 344 y 394. Afirma la autora de la edición que “se llamaba *pino de oro* al adorno que llevaban las mujeres en el tocado. De ahí pasó a significar “cosa excepcionalmente hermosa o valiosa”, sin justificar esta afirmación, cuando, más bien, parece todo lo contrario a juzgar por la realidad de los testimonios.

<sup>13</sup> G. Miró, *Las cerezas del cementerio* (Madrid, Clásicos Taurus, 1991) 154.

<sup>14</sup> En J. M. Alín, *Cancionero Español de tipo Tradicional* (Madrid, Taurus, 1968) 558.

<sup>15</sup> M. Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salomónica* (Madrid, Instituto Arias Montano, Talleres gráficos Montaña, 1950) 79.

<sup>16</sup> Lope de Vega, *El villano en su rincón* en *Comedias de Lope de Vega*, I (Madrid, BAE, 34, 1950) 137b.

<sup>17</sup> En F. R. Marín, *Cantos Populares Españoles*, II, (Madrid, Ediciones Atlas, 1981) 153.

<sup>18</sup> En M. Frenk, *Lírica española de tipo popular* (Madrid, Cátedra, 1986) 54, 60.

la pena y la desdicha se encuentra perfectamente localizada en la tradición popular castellana:

Yo m'arrimé a un pino berde  
 Por ber si me consolaba,  
 Y er pino, como era berde,  
 De berme yorar yoraba.  
 (Rodríguez Marín, III, p. 410)

La connotación negativa del árbol estaba presente en la simbología grecolatina. A causa de su nulo florecimiento, el “pino” figuraba la esterilidad y la no procreación. Precisamente la tradición emblemática da cuenta de ello: “At picea emittat nullos quod stirpe stolones, / Illius est index, qui sine / prole perit.” (Alciato, “Emblema CCII”)<sup>19</sup>.

La asociación del “pino” con el dolor y la elegía, sea a través de una vía u otra, permanece hasta la producción poética del siglo XX. Un contexto de *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez asocia el elemento lunar al “pino” cercenado en pleno verdor, de donde se desprende un valor elegíaco: “La luna estaba en el pino, / rosa en el cielo violeta... / Hoy viene en una carreta, / muerto y sin rumor, el pino... / [...] / ¡Cuán blandamente va el pino / rozando el suelo violeta! / Llanto verde, la carreta / llora, del verdor del pino...”<sup>20</sup>.

Ciertos contextos de Antonio Machado testimonian la relación. Machado dispone los elementos vegetales y acuáticos hacia una interpretación personal de un nuevo “locus amoenus”. El “pino verde”, el agua, la luz y el sueño, con las simbologías del amor y el tiempo, aparecen engastando contextos de temática preferentemente ontológica. Algunos ejemplos pueden resultar esclarecedores:

Yo voy soñando caminos  
 de la tarde. ¡Las colinas  
 doradas, los verdes pinos,  
 las polvorientas encinas!...  
 ¿Adónde el camino irá?  
 (Soledades, XI, 436)

En las sierras de Soria,  
 azul y nieve,  
 leñador es mi amante  
 de pinos verdes.  
 (Nuevas canciones, IV, 625)

<sup>19</sup> Alciato, *Emblemas* (Madrid, Akal/Arte y Estética, 1993) 246.

<sup>20</sup> J. R. Jiménez, *Arias tristes*, en *Primeros libros de poesía* (Madrid, Aguilar, 1959) 756.

¡Oh Guadalquivir!  
 [...]
   
Un borbollón de agua clara,  
 debajo de un pino verde,  
 eres tú, ¡qué bien sonabas!  
 (*idem.*, LXXXVII, 643-4)

En cuanto a la correlación “pino-acuático”, desde las composiciones poéticas del XVI los ríos, en su nacimiento o en su recorrido, van acompañados de la especie autóctona característica del espacio natural. En muchos casos se trata de tierra de pinares. Herrera, “Égloga 31”, corona al Betis de “pinos”: “En tanto que la vid çña hermosa / el olmo espesso, y que leuante el pino / su corona estendida en la ribera / de Betys, siempre te amaré contino,[...]”<sup>21</sup>, y lo mismo acontece con Góngora: “Rey de los otros, río caudaloso, / que en fama claro, en ondas cristalino, / tosca guirnalda de robusto pino / ciñe tu frente, tu cabello undoso,[...]” (“Sonetos amorosos”, 127). El poeta cordobés decora el Júcar y el paisaje cunquense con el árbol típico: “En los pinares de Júcar / vi bailar unas serranas, / al son del agua en las piedras, / y al son del viento en las ramas.” (*Romances*, 52)<sup>22</sup>. Precisamente ahora, pasados los umbrales del siglo XX, resuenan versos de un soneto amoroso lorquiano referido a la ciudad que baña el Júcar: “Te gustó la ciudad que gota a gota / labró el agua en el centro de los pinos? / ¿Viste sueños y rostros y caminos / y muros de dolor que el aire azota?”<sup>23</sup>.

Esta asociación desemboca en una metáfora de carácter náutico por la materia del “pino”: la madera. De este modo “pino” es sinécdoque de ‘embarcación’. Ya Virgilio en las *Bucólicas* apuntó la analogía:

Hinc, ubi iam firmata virum te fecerit aetas,  
 cedet et ipse mari vector nec nautica pinus  
 merces: omnis feret omnia tellus.  
 (IV, vs. 37-9)<sup>24</sup>

Igualmente Góngora lo usa como ‘barquillas de pescadores’:

Alta haya de hoy más, volante lino  
 al Euro dé, y al seno gaditano  
 flacas redes, seguro, humilde pino,[...]
 (“Sonetos dedicatorios”, 81)

<sup>21</sup> F. de Herrera, *Poesía castellana original completa* (Madrid, Cátedra, 1985) 234.

<sup>22</sup> L. de Góngora, *Romances* (Madrid, Cátedra, 1982) 293.

<sup>23</sup> F. García Lorca, *Obras Completas*, I (Madrid, Aguilar, 1990) 954.

<sup>24</sup> *Vergils Gedichte* (Zürich, Weidmann, 1973) 32-3.

También aparece como ‘maderas flotantes’ en el autor cordobés: “A vos digo, señor Tajo,[...]/ vos, que por pena cada año / de vuestros graves delitos, / os menean las espaldas / más de ducientos mil pinos;[...].” (*Romances* 36, 242-44).

Otra de las direcciones semánticas más comunes es la de “pino-sonoridad”, establecida por algunas motivaciones importantes. Entre ellas por ser la fronda del “pino” residencia alada. Teócrito en los *Idilios* escribe:

Tirsis- Dulce es el susurro que canta el pino aquél, junto a las fuentes, cabrero;  
dulces también los sonos de tu siringa.

(“Idilio I”, vs. 1-5)<sup>25</sup>

La transmisión del lugar común tiene conexiones con la poética de Juan Ramón Jiménez. En *Poemas mágicos y dolientes* el canto de las aves anuncia la llegada de la primavera: “...En el pino, en el alma, se reiría un bando, / chillón y fresco, de pájaros matinales...; / la pompa de mi anhelo bajaría, soñando, / por las escalinatas cubiertas de rosales...” (*Primeros libros...*, 1092). En *Pastorales* el elemento alado integra una nota elegíaca más del paisaje, condolido por la muerte del poeta: “...Cuando venga el mediodía / habrá paz...Entre los pinos / cantará un pájaro..., y todo / será mudo y amarillo.” (*idem.*, 619). La asociación arbóreo-acústica, en general, tiene proyecciones en Machado. En el caso siguiente el “canto” corresponde a un particular “llanto” de las hojas y los pájaros:

Canta, canta en claro rimo,  
el almendro en verde rama  
y el doble sauce del río.  
(Nuevas canciones, VII, 621)

En la primera producción lorquiana aparece el motivo “pino” como sede de pájaros y emisario de sonidos. Apuntaremos dos casos del *Libro de poemas* de 1921: “¿O te pondré sobre los pinos / -libro doliente de mi amor- / para que sepas de los trinos / que da a la aurora el ruiseñor? (“Corazón nuevo”, 74); “En el bosque antiguo, lleno de negrura, / todos me mostraban sus almas cual eran: / el pinar, borracho de aroma y sonido;[...].” (“Invocación al laurel”, 135). También en *Poeta en Nueva York*, a ritmo de vals, el “pino”, personificado, se lanza a la búsqueda de su propio canto: “La niña / iba por el pino a la piña. / Y el pino / buscaba la plumilla del trino.” (“Vals en las ramas”, 537). Años más tarde, en 1936, el poeta reforma el motivo incrustado en un soneto de temática amorosa. En la composición, “El poeta habla por teléfono con el amor”, se sintetizan algunos de los valores de “pino” en una imagen de corte tradicional que adquiere carácter propio y original. El contexto en sí es el siguiente:

Tu voz regó la duna de mi pecho  
en la dulce cabina de madera.  
[...]

<sup>25</sup> En *Bucólicos griegos* (Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1986) 54.

Pino de luz por el espacio estrecho  
 cantó sin alborada y sementera  
 y mi llanto prendió por vez primera  
 coronas de esperanza por el techo.  
 (944)

La combinación del elemento acústico con el arbóreo es, a todas luces, muy rentable pues no se debe olvidar que el soneto describe, a través de alusiones y sugerencias, una conversación telefónica -posiblemente real-, del yo lírico con el amor. La acuñación “Pino de luz”, variante de la tradicional “pino de oro”, es, sin duda, una fórmula embellecedora de la imagen, que conecta, en primera instancia, con “cabina de madera” por la materia. Efectivamente, el “espacio estrecho” de la “cabina de madera” se iluminó instantáneamente por efecto de la “voz” que surtía del cable telefónico. Sin embargo, todo el endecasílabo depende del verbo “cantar”. Aquí se establecen contactos con el “pino cantor” que aparece en la poesía bucólica formando parte del “locus ideal”, no sólo por la motivación real de los pájaros canoros, como hemos visto, sino por servir su madera para hacer “instrumentos músicos de cuerdas” (Cov.)<sup>26</sup>. En el sentido metafórico más lato, cabe interpretar que el “pino-cabina-voz” se manifestó vivamente como si trinara en su copa una bandada de pájaros, aunque ese trino fuera canto desafortunado. Y, en efecto, eso mismo es lo que se lee sin hacer grandes esfuerzos.

Pero hay otra lectura entre líneas que no puede pasar por alto y que empieza a hacerse evidente con la mera elección del vocabulario. Si el poeta hubiera acudido a otro tipo de léxico para expresar lo mismo, es posible que esa segunda lectura no se hubiera podido hacer. Por ejemplo, el cambio de “pino” por chopo, haya o sauce no podría generar el mismo resultado porque, precisamente, el “pino” es símbolo y emblema de la infructuosidad, y conecta en el soneto lorquiano con la fórmula restrictiva “sin alborada y sementera”. Inevitablemente el tema de la esterilidad está subyaciendo a toda la imagen. De ahí que, bajo este punto de vista, parezca posible dar otra versión de los endecasílabos, interpretación que no está explícita pero que encaja perfectamente dentro en la obsesiva idea de la no germinación. Dentro de esta semántica aparece, de un lado, una “anti-alborada amorosa” que no expresa tiempo de vida y renovación sino tiempo de luctuosidad, y, de otro, un “desencuentro con la fecundidad”. La esterilidad viene dada por una relación homosexual no apta para la procreación. A partir de aquí, parece fácil el juego de equivalencias sugerido por el propio léxico: “Pino de luz” y “espacio estrecho”, que corresponderían a partes del cuerpo masculino. Todo esto redobla la carga patética del problema de la no proyección, tan presente en toda la obra de García Lorca.

De este modo, la transmisión literaria ha operado en la refundición de un material que, sin abandonar sus primeras claves, persiste en novedosos odres y prospera en canteras originales gracias a la doble dialéctica de conservar y renovar.

---

<sup>26</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer diccionario de la Lengua* (Turner, Madrid, México, 1984).

**BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:**

A. A. ANDERSON, "'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 11 (1986) 39-59.

ALCIATO, *Emblemas*, edición de S. Sebastián (Madrid, Akal, 1985).

A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro* (Barcelona, Ariel, 1976).

C. NEWTON, "Los paisajes del amor: iconos centrales en los *Sonetos* de Lorca", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 11 (1986) 143-59.

E. ASENSIO, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid, Gredos, 1957).

E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* (México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1989).

E. OROZCO, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (Madrid, Editorial Prensa Española, 1968).

G. CORREA, "Nature and Symbol in the Poetry of Federico García Lorca", *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, Romance Languages and Literature, 138 (1991) 85-94.

J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1969).

J. M. ALÍN, "Lo tradicional", "De las jaryas al siglo XVII", *El Cancionero español de tipo tradicional* (Madrid, Taurus, 1968) 149-288.

J. M. GUTIÉRREZ IRÍZAR, "La naturaleza en Herrera", *Revista de Literatura*, VII (1955) 82-98.

M. FRENK, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, 1998) 159-82.

V. BELTRÁN, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, Promoción de Publicaciones Universitarias, 1990.

3. Las citas bibliográficas, ajustadas siempre a la plantilla, atenderán a las normas siguientes:

LIBROS: INICIAL., APELLIDO DEL AUTOR, *TÍTULO* (CIUDAD, EDITORIAL, AÑO)  
PÁGINAS

T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 14-16.

REVISTAS: INICIAL., APELLIDO DEL AUTOR, "TÍTULO DEL ARTÍCULO",  
*REVISTA*, N° (AÑO), PÁGINAS

Ejemplo: A. Díaz Tejera, "El género en griego clásico: descripción sincrónica y explicación diacrónica", *Revista Española de Lingüística*, 11 (1981), pp. 13-31.

4. Las citas de Internet atenderán a las normas siguientes:

INICIAL, APELLIDO DEL AUTOR, TÍTULO DEL ARTÍCULO, *Título de la página web*. Editor o autor de la página de Internet. Fecha de consulta de la página. <Dirección URL de la página>

Ejemplo: Sarah Kline, "Bringing up Jo: *Little Women* and the American Nineteenth Century Conduct Book Tradition". *Domestic Goddesses*. Editora Kim Wells. Internet. 13-11-01. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/kleinalcott.htm>>