

“SPIRITUS VIVIFICAT”.  
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE  
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)





## GREGORIO SILVESTRE: POESÍA Y MITO

*Verónica Guillén Albert*  
*Universidad de Málaga*

El punto de partida, eje central y objetivo de este estudio es la poesía de carácter mitológico que encontramos en la obra de Gregorio Silvestre. El trabajo comienza y termina en los poemas mitológicos pues son ellos los que nos ofrecen, entrelíneas, las fuentes de las que han bebido y son, a su vez, el botón de muestra que nos permite rastrear sus huellas en la literatura posterior. Este ejercicio nos permitirá cerrar el círculo y volver, otra vez a los versos, comprendiendo entonces su sentido y estructura de manera completa.

Las aventuras divinas siguen interesando en el xvi y los autores españoles, especialmente en los círculos andaluces, demuestran una especial predilección por tratar la historia mitológica.

### I. ANOTACIONES BIO-BLIOGRÁFICAS

Poco conocemos de la vida de este poeta y, cabe decir, que para la reconstrucción de su biografía son indispensables las palabras que le dedicó su amigo Pedro de Cáceres y el estudio que realizó Antonio Marín Ocete en los años treinta. Gregorio Silvestre (1520-1569), portugués de nacimiento, creció y se educó en tierras castellanas, y tras su paso por Zafra y Montilla logró plaza por oposición como organista en la Catedral de Granada. Su oficio de músico le condujo finalmente a la ciudad donde, definitivamente, se establecería y formaría una familia. La última ciudad reconquistada, se postuló en el siglo xvi como uno de los núcleos culturales más importantes del

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 43-54. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

reino de Castilla y experimentó, en tiempos de Silvestre, importantes cambios que influyeron decisivamente en el modo de hacer poesía.

La aproximación a la figura de Gregorio Silvestre desde la perspectiva de la teoría de la recepción de su poesía hace evidente lo importante que ésta es. Es preciso añadir que, la amplia bibliografía que refiere a la obra de este poeta permite justificar la necesidad de estudiarla y reivindicar su espacio dentro de la lírica del siglo XVI. Además, este punto de vista, vinculado estrechamente a la hermenéutica literaria pone de manifiesto la necesidad de un acercamiento caleidoscópico a la figura de este músico y poeta.

Para abordar la variedad temática de los estudios sobre Silvestre, propongo una pequeña relación disciplinar. En primer lugar, encontramos una extensísima recepción bio-bibliográfica que aúna las investigaciones sobre la vida del autor y los catálogos que refieren a las distintas ediciones de sus *Obras*. Las menciones en catálogos son innumerables y, en cuanto a reseñas biográficas, es de obligada mención la investigación llevada a cabo por Marín Ocete<sup>1</sup>. Por otra parte, la recepción textual de sus poemas —que durante los primeros años del siglo XIV circulaban repartidos en antologías literarias— ha ayudado a recuperar y a difundir muchas de sus composiciones.

Un tercer ámbito de estudio lo ocupa la recepción crítica, menos abundante que el resto pero mucho más involucrada en el estudio de los poemas y en ofrecer propuestas para un análisis útil de los textos del autor. Referente único en este grupo, por no haber otro todavía que haya editado modernamente los poemas de Silvestre, es el estudio de José Manuel Bleuca del año 1973<sup>2</sup>.

Teniendo en cuenta la doble faceta músico-literaria de este autor, una investigación de su poética no podía dejar de lado su música así como tampoco la recepción de su obra enmarcada dentro del ámbito de la literatura comparada. La finalidad de este enfoque, es estudiar en qué medida su formación musical afectó a su escritura en verso y, en este aspecto, es José López-Calo<sup>3</sup> quien investiga la figura del Gregorio Silvestre organista, en su estudio sobre la música en la catedral de Granada.

<sup>1</sup> Marín Ocete, 1939, pp. 13-75.

<sup>2</sup> Bleuca, 1973.

<sup>3</sup> López Calo, 1996.

En último lugar, aunque no menos importante a la hora de estudiar la recepción de la obra del poeta de Granada, descubrimos de dos casos de influencia creativa, es decir, del uso de su poesía como modelo e inspiración. El curioso hallazgo sorprende si se tiene en cuenta la distancia en el tiempo que separa los testimonios puesto que el primero se remonta a la Alemania del siglo xvi<sup>4</sup> y el segundo se ha localizado en España en pleno siglo xxi<sup>5</sup> hecho que demuestra la vigencia de la obra de Gregorio Silvestre.

Al abordar la cuestión de la transmisión de las composiciones del poeta, observamos que sus textos han circulado durante siglos por dos vías. La primera, refiere a las ya citadas antologías manuscritas. La segunda, a las tres ediciones de *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, impresas por primera vez en Granada (1582), doce años después de su muerte. Desconocemos si los copistas de los manuscritos de la época trabajaron con autógrafos del poeta, por este motivo, la tradición impresa, en especial la edición de 1582, se erige ante los editores de su poesía como el *codex optimus* y más fiable al que acogerse.

Pedro de Cáceres, amigo íntimo del poeta, conociendo la situación en que habían quedado la viuda y los huérfanos de Silvestre, se prestó a colaborar en la primera publicación de los versos de su amigo con la finalidad de ayudar a la familia. El editor recopiló la mayoría de textos que hoy conocemos de su poesía y dedicó unas líneas de los preliminares a la memoria del poeta a las que añadió una justificación del orden que había elegido para presentarlos al lector. Años más tarde, *Las obras* se reeditaron en Lisboa (1592) y Granada (1599) con pocas variaciones.

A día de hoy se han localizado seis ejemplares de la edición de 1582, ocho de la de Lisboa 1592 y seis más de la de 1599. La historia de estos libros, pone de manifiesto el interés de importantes filólogos y bibliófilos españoles y extranjeros que no se conformaron sólo con el estudio de sus textos y lograron hacerse con algún ejemplar sus *Obras*.

<sup>4</sup> Se trata de una obra que circulaba por Münster compuesta por Marcos Fernández e impresa en Amberes en 1655. En ella el autor vierte varios poemas de Gregorio Silvestre sin señalar su autoría.

<sup>5</sup> Néstor Mazza es el seudónimo de un poeta español nacido en Talavera de la Reina y el autor de «Balada sobre unos versos de Gregorio Silvestre», poema de clara influencia asilvestrada e incluido en su primer poemario, *Surco*.

A pesar de que las ediciones impresas no presentan demasiadas variaciones a nivel textual, investigar la historia de los ejemplares supervivientes refuerza los argumentos justificativos de la teoría de la recepción y permite reconstruir su viaje a través del tiempo. Además, que sean tres las ediciones impresas de *Las obras* muestra que ya desde un principio la poesía de Silvestre gustaba y era bien recibida.

Para la transmisión textual manuscrita resultan indispensables, y remito a ellos, la ya mencionada tesis doctoral de Alberto Blecua, su aportación<sup>6</sup> al *Diccionario filológico* de Pablo Jauralde y, más recientes, las aproximaciones de Miguel Ángel Contreras Morales<sup>7</sup> a la poesía de Silvestre.

La recepción de su obra y el estado actual de la transmisión textual de su poesía únicamente pueden reafirmar esta idea y merecen un capítulo específico que permita el análisis individual de cada uno de los ejemplares que con el tiempo completará este estudio sobre poesía mitológica que hoy nos ocupa.

## 2. LA POESÍA MITOLÓGICA DE GREGORIO SILVESTRE

Es conocida la defensa que hizo Gregorio Silvestre del uso de las formas tradicionales y así se demuestra en sus versos. De los cuatro libros que componen sus *Obras*, sólo en el último encontramos composiciones en endecasílabo. La aceptación de los nuevos metros y la nueva moda petrarquista tardó en seducir al poeta y, aunque conocía la métrica italiana, se resistió a la imitación y mantuvo su inspiración a lo largo de todos sus versos, incluso en los endecasílabos. Su temprana muerte impidió el desarrollo de esas nuevas técnicas literarias al itálico modo y este hecho se refleja en sus composiciones mitológicas, de las cuales únicamente una, la de Narciso, está escrita en verso largo. Introduciéndonos poco a poco en la materia mitológica, es importante puntualizar que las tres fábulas del autor pueden ofrecer un buen ejemplo de esta evolución estilística.

Como se ha aludido al principio, la fábula mitológica fue un tipo de composición en auge durante el siglo XVI, especialmente en Granada. Gregorio Silvestre, como otros poetas de la época, supo aprovechar la inspiración que le brindaban los dioses y ponerla al servicio de la historia que quería contar. De las relaciones que Silvestre esta-

<sup>6</sup> Blecua y López del Castillo, 2011.

<sup>7</sup> Contreras Morales, 2002.

bleció allí, y su grado de influencia, da pormenorizados datos José María Cossío<sup>8</sup> en su, más que útil, estudio. No obstante, en lo que respecta al cultivo de este género por parte de la escuela granadina, resume muy bien la idea el testimonio de Pedro de Cáceres en el prólogo de *Las obras*:

Parece que de propósito tomaron los poetas de nuestro tiempo los argumentos de las fábulas antiguas y quisieron aventajarse a los griegos y latinos en estilo y conceptos. El primero que se atrevió a esto en España fue Boscán, en la *Fábula de Leandro y Ero*, que también en esta sazón fue compuesta en toscano por Bernardo Tasso y ambos la hicieron en verso suelto, aunque el otro quiso guardar un orden de consonantes poco dichosa. Después don Diego Hurtado de Mendoza hizo lo mismo con la de *Adonis*, presumiendo (según yo le oí decir) aventajarse a Ovidio y a Teócrito y a Menandro, que la habían escrito antes. Cristóbal de Castillejo tradujo al pie de la letra la de *Píramo y Tisbe*, de Ovidio, sin presumir aventajarse con aquel estilo llano con que él suele proceder en sus obras. Silvestre le excedió en conceptos y estilo escribiendo la misma, como se verá en ella en la misma compostura española. Montemayor siguió tras ellos y la hizo de suerte que no merece ser contado por el menos bueno. Antonio de Villegas quiso en tercetos llevar el mismo intento y no le sucedió bien, quizá por ir siempre forzado en aquella suerte de poesía. Después hizo Silvestre la *Fábula de Dafne y Apolo* con harto aplauso de España y dióle más honra haber intentado el licenciado Alonso Pérez en la *Segunda Diana*, el mismo deseo y salir mal con él<sup>9</sup>.

En *Apolo y Dafne*, Silvestre recoge un asunto clásico y lo versifica y amplía según la visión de un poeta español de su época. En esta fábula mitológica encontramos una temática claramente renacentista aunque también asoman recursos propios de la lírica cancioneril y muestras de un tono sarcástico cargado de realismo que acabará resultando el preámbulo de la fábula burlesca del siglo XVII.

La *Fábula de Píramo y Tisbe*, que sigue a la anterior, constituía ya un tema clásico incorporado a las letras españolas. Silvestre encontró una versión fiel del texto ovidiano en su maestro, Cristóbal de Castillejo, de quién Pedro de Cáceres apunta que se limitó a traducir la fábula. Pedro de Cáceres describe en el prólogo de *Las obras* la voluntad del poeta y así lo observamos en la *Fábula de Píramo y Tisbe* y

<sup>8</sup> Cossío, 1998.

<sup>9</sup> *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, fols. 11r.-18r.

en la de *Apolo y Dafne* en las que el espíritu y la manera de hacer del autor responden perfectamente a la descripción hecha por el editor.

La *Fábula de Narciso* tiene interés desde el punto de vista de la evolución de la posición estética del autor. Mientras en las anteriores Silvestre había recogido un asunto clásico y lo había versificado según la visión de un poeta español de su época, en la *Fábula de Narciso* Silvestre se sitúa ante el tema en distinta posición espiritual: respeta la narración de héroes y dioses y la desarrolla sin ninguna pretensión arcaizante o clasicista. Como apunta María Dolores Solís Morales, «el poeta es solo espectador de la clásica historia y esto significa un progreso hacia una posición que hoy llamaríamos renacentista»<sup>10</sup>.

El hecho de que Pedro de Cáceres incluyera esta fábula en el cuarto libro, debido a su composición en verso endecasílabo, puede hacer pensar que Silvestre se alejaba de las fábulas mitológicas en metros cortos para adentrarse totalmente en la corriente italianizante. A pesar de que la forma endecasílabo respondía a los importados cánones, el poeta no hizo excesivas variaciones en su tratamiento del género. Por consiguiente, el esquema de *Fábula de Narciso* es similar al de los otros poemas clásicos aunque el tono poético sea distinto. Además, como apunta Blecua, es muy posible que su fecha de composición no sea muy lejana a la de las otras dos fábulas.

Podemos leer, en las ediciones de *Las obras*, dos composiciones más que, sin poder presumir en el título de ser fábulas, también dan constancia de las entretenidas aventuras de los dioses. Es el caso de *Residencia de Amor* y *Visita de Amor*. Del mismo modo, conviene dar lugar a aquellas composiciones de Silvestre que no se incluyeron en las ediciones impresas y que han sido rescatadas de antologías y cancioneros manuscritos. Conforman esta categoría, por el momento, dos poemas. El primero, *De la Cueva sale Tisbe* aparece recogido en el ms. 2856 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el segundo, en el ms. II-531 de la Biblioteca del Palacio Real, *Soneto a una pintura donde estaba Cupido dando a Venus un espejo*. G[regorio] S[ilvestre] («Toma el espejo, Venus, que pedías») fechado aproximadamente en 1585.

<sup>10</sup> Solís Perales, 2002.



### 3. LA FÁBULA DE APOLO Y DAFNE DE GREGORIO SILVESTRE. UN EJEMPLO PRÁCTICO

Con la intención de unir la teoría acerca de estos versos mitológicos con un ejemplo práctico que sirva para confirmarla, propongo un acercamiento a su *Fábula de Apolo y Dafne*. Sirva esta muestra para reafirmar lo mencionado anteriormente y para reivindicar la necesidad de una edición crítica moderna de las composiciones de Silvestre que incluya los nuevos testimonios.

Aunque al referirnos a Apolo y Dafne es inevitable recordar los versos de Garcilaso, veremos que Silvestre logra con soltura y brío, utilizar este archiconocido mito para explicar su —no tan conocida— historia personal. Al hablar de la intrahistoria de Silvestre, entra en escena la musa inspiradora de su poesía amorosa, doña María, de la que nadie ha logrado descifrar nunca ningún dato que permita revelar su misteriosa identidad. No se trata de su esposa, con la que se casó en Granada y tuvo cinco hijos, se trata de una mujer inalcanzable a los ojos del poeta, de la que únicamente conocemos su nombre y de la que tenemos constancia por las palabras de Pedro de Cáceres y por varias composiciones en su honor, recogidas en *Las obras*.

En este sentido, es interesante la evolución que transforma la función del género. Como apunta el profesor Escobar Borrego<sup>11</sup>, *el mito es una narración folclórica inspirada en matrimonios prohibidos, iniciaciones místicas o situaciones condicionadas por el tabú social* que, protagonizadas por dioses y ninfas, dan anonimato a los verdaderos protagonistas y convierten sus historias en narraciones atemporales y universales. Como si del efecto de un boomerang se tratara, Silvestre se beneficia del contexto impreciso del mito para volver a los inicios y llevarlo al terreno de lo individual.

En lo que refiere a las fuentes que han transmitido este mito, el relato de Ovidio es el más detallado y el que más influencia ha ejercido en la literatura posterior. Del mismo modo podríamos decir que Silvestre se inspira en él para contar su historia y elaborar una versión libre mediante el uso de la *amplificatio*. En líneas generales, sería posible afirmar que sigue la línea ovidiana a pesar de que el trato que da Silvestre al género da muestras de su modernidad y ha llevado a algunos críticos a considerarlo antecesor de la fábula burlesca.

<sup>11</sup> Escobar, 2002, p. 14.

Desde el punto de vista formal, *La Fábula de Apolo y Dafne* se estructura desde una oposición que tiene como origen las dos flechas de Cupido, de plomo y oro. Sobre esta base, Silvestre desarrollará una historia que a grandes rasgos puede esquematizarse en ocho bloques narrativos:

—Presentación del mito e invocación a la ninfa (vv. 1-20).

—Antecedentes al mito. Episodio de la serpiente Pitón (vv. 21-40).

—Altercado entre Apolo y Cupido (vv. 41-170).

—Genealogía y localización de la ninfa (vv. 171-300).

—Enamoramiento de Apolo (vv. 301-500).

—Persecución y fuga (vv. 501-710).

—Metamorfosis de Dafne en laurel (vv. 711-740).

—Lamento de Apolo y alabanza al laurel (vv. 745-790).

En cuanto al contenido, la narración presenta una estructura circular. En los versos finales Silvestre remite al lector al comienzo de la historia, donde manifestaba sus intenciones: describir la crueldad de la ninfa y que su destino final sirva de ejemplo a la amada. Cobra sentido aquí la voluntad didáctica del poeta: cuanto más cruel es Dafne, más víctima resulta Apolo y, por lo tanto, Silvestre.

El poeta se aleja del modelo Ovidiano en cuanto a la descripción de los personajes, que amplía considerablemente y que, en ocasiones, enriquece con otros tópicos literarios como el de la *descriptio puellae* que encontramos en el verso 431 y siguientes: «el clavel entreverado todo el rostro parecía y el cuello cristal labrado cuya blancura excedía a la nieve del collado». Apolo acaba de descubrir a la ninfa y la descripción que nos ofrece Silvestre sigue la estela del ideal de belleza petrarquista, tanto en el orden descendente, como en los elementos mencionados.

Con relación a los recursos estilísticos encontramos varias enumeraciones a lo largo de la fábula, como en los versos 189-190 «porque añade, quita y pone, leyes a la hermosura» y varios recursos para dotar de dinamismo al relato. El uso complementario de anáforas y los juegos de palabras, ayudan a agilizar el texto y le dan un aire cancioneril, más ameno, a la historia:

En su figura tan bella  
el lirio, el clavel, la rosa,  
se desparcieron por ella:

lo mejor de cada cosa  
es lo menos que hay en ella (vv. 191-195).

El contenido es renacentista, la métrica tradicional y, en cuestión de estilo, Silvestre cabalga entre el uso de recursos cancioneriles, que le permiten elaborar ingeniosos juegos de palabras, y la búsqueda de nuevas imágenes, más propias del amor cortés petrarquista. Silvestre usa esa base de cancionero pero da más realismo al mito, lo humaniza y lo acerca así a su propia realidad. Para ello utiliza un lenguaje irónico, de tono jocoso a lo largo de todo el relato y, especialmente, después de episodios trágicos con la intención de sorprender al lector y desdramatizar la escena.

La sátira sirve en este caso para separar el mundo de la fábula del presente que rodea a Silvestre diferenciándose así del tratamiento que se hacía de las fábulas en la Edad Media, en las que el autor sentía intrínsecamente el dolor del protagonista. El poeta consigue este efecto mediante comparaciones vulgares del estilo «huye de solo el nombre peor que de pestilencia» (vv. 244-245), y mediante la antítesis que vertebra la dualidad que se mantiene a lo largo de toda la fábula<sup>12</sup>.

El poeta nos presenta esta fábula ceñida dentro de la métrica tradicional del octosílabo. Desarrolla el mito encadenando 79 quintillas dobles cuyo esquema métrico responde a: ababa cdcdc. El uso del verso de arte menor pudo deberse al rechazo inicial de Silvestre del empleo de la métrica italianizante, que luego se impone en la mayoría de las fábulas mitológicas escritas en verso.

El oficio de músico a menudo invadía al poeta. Por este motivo comparto con Marín Ocete la idea de que «las características generales de la versificación de Silvestre son la regularidad y la corrección»<sup>13</sup>. Estas son las marcas distintivas de su poesía y se materializan en esta fábula bajo dos conceptos principales: el acento versal en la penúltima sílaba de los versos —como marca la tradición castellana— y el apoyo rítmico del verso en las sílabas primera y tercera, dando

<sup>12</sup> Silvestre juega con los conceptos, bien por su significado bien por su sonoridad, siempre con el objetivo de dar ritmo a la acción. Refiero a la contraposición Apolo/Dafne, castidad/deseo y, concretamente en este pasaje, es tan deseado de ella/como de ellas deseado (vv. 249-250).

<sup>13</sup> Marín Ocete, 1939, p. 206.

lugar a una cláusula rítmica trocaica. Un ejemplo de este ritmo acen-  
tual lo encontramos en los versos siguientes:

Escucha: **diré** quién **soy**;  
**para** un **poco** si **quisieres**,  
**no** te **canses tanto**, **no**  
**ninfá**, **espera** si no **quieres**  
**que** me **desespere yo** (vv. 601–605).

Si bien es verdad que, en relación al contenido, Silvestre consigue en esta fábula identificarse con la temática de la mayoría de autores del siglo XVI resulta igualmente cierto que sigue oponiéndose a las innovaciones métricas italianizantes que ya usan otros autores como Boscán o Garcilaso.

En cuanto a la transmisión textual de esta fábula se han localizado siete testimonios. Por un lado, los ejemplares de las ediciones impresas: G82<sup>14</sup> para la primera edición granadina, L92<sup>15</sup> para la edición lisboeta y G99<sup>16</sup> para la última edición. Por otro lado, los testimonios manuscritos que incluyen esta fábula: BPR<sup>17</sup>, BNF<sup>18</sup>, BNE<sup>19</sup> y BBM<sup>20</sup>.

Una primera revisión del aparato de variantes<sup>21</sup> parece evidenciar dos transmisiones paralelas. La de los manuscritos muestra que BNF y BPR podrían tener un antecedente común mientras BBM podría derivar de otro arquetipo, a pesar de que este manuscrito haya aportado lecturas muy adecuadas para la futura fijación del texto. Por otro lado, contamos con la tradición impresa, más fácil de filiar debido a las pocas alteraciones que presentan los testimonios, de la que

<sup>14</sup> R/11617 de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

<sup>15</sup> RES-2435-P en la Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>16</sup> P. o. hisp. 138h de la Bayerische Staatsbibliothek.

<sup>17</sup> Ms. II-617 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

<sup>18</sup> Ms. 307 de la Biblioteca Nacional de Francia (París).

<sup>19</sup> Ms. 3778 de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

<sup>20</sup> Ms. 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March.

<sup>21</sup> El aparato de variantes realizado para esta fábula es un aparato crítico positivo, que incluye todas las versiones cotejadas, tanto las rechazadas como las que leen en la línea de nuestro *codex optimus* (Granada, 1582). El objetivo no es solamente fijar el texto de la fábula sino también filiar los testimonios en su totalidad para facilitar la futura edición del resto de textos mitológicos.

deducimos como fuente principal G82 y de la que parecen copiar, L92 y G99.

En definitiva, la transmisión textual demuestra que las ediciones impresas varían poco entre sí frente a las variantes que nos ofrecen los testimonios manuscritos. En este estudio, se advierte como novedad el cotejo del ejemplar de don Bartolomé March que está aportando luz al proceso de fijación del texto y que ayuda a reafirmar la teoría de la transmisión textual paralela, dividida en dos cauces, el de la imprenta y el del puño y la letra.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario», *Revista de Literatura*, 46, 1984, pp. 57-72.
- BARNARD, Mary Elisabeth, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987.
- BLECUA PERDICES, Alberto, *Aportación a la crítica del siglo XVI: las poesías de Gregorio Silvestre*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1973.
- BLECUA PERDICES, Alberto, y LÓPEZ DEL CASTILLO, David, «Gregorio Silvestre», en Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2011, t. 1, pp. 878-897.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores, «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica* (Universidad Complutense), 24, 1990, pp. 185-222.
- CONTRERAS MORALES, Miguel Ángel, *Aproximaciones a la poesía de Gregorio Silvestre*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, vol. I, Madrid, Istmo, 1998.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ, Marcos, *Olla podrida a la española compuesta y sazónada en la descripción de Munster en Vesfalia con la salsa sarracena y africana*, Amberes, Felipe Van Eyck, 1655.
- LÓPEZ CALO, José, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- MAZZA, Néstor, *Surco*, Madrid, Punto Rojo Libros, 2014.
- MARÍN OCETE, Antonio, *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras (Universidad de Granada), 1933.

- SILVESTRE, Gregorio, *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Sebastián de Mena, 1599.
- SOLÍS PERALES, María Dolores, «La fábula de Narciso de Gregorio Silvestre», *Ágora. Estudios clásicos em debate*, 4, 2002, pp. 153-190.