
Filologia e Letteratura

2014 | 2016 **————— 4**

ACTAS DO CEL —————

Filologia e Literatura

2014 | 2016 ————— 4



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

FILOLOGIA E LITERATURA

Filologia e literatura 4 : (2014-2016) /
coord. Maurizio Perugi. – (Extra-colecção)

ISBN 978-989-689-579-2

I – PERUGI, Maurizio, 1947-

CDU 821.134.3-1"15/20".09(042)

Título: Filologia e Literatura – 4
(2014-2016)

Coordenação: Maurizio Perugi

Edição: Edições Colibri

Depósito legal n.º 408 504/16

Lisboa, Abril de 2016

ÍNDICE

<i>Préface</i>	
Maurizio Perugi	7
EM MEMÓRIA DE VASCO GRAÇA MOURA	
<i>Vasco Graça Moura como tradutor de Camões</i>	
Xosé Manuel Dasilva	11
<i>Dois Estudos de Métrica</i>	
Maurizio Perugi	29
DO MANEIRISMO AO BARROCO	
<i>O Caso de Tomé Tavares e Francisco de Vasconcelos</i>	
Cidália Dinis	65
<i>Abade Tomé Tavares: a sátira como sopro regenerador</i>	
Cidália Dinis	71
<i>Francisco de Vasconcelos Coutinho: reminiscências de um poeta barroco</i>	
Cidália Dinis	83
TEXTOS LUSO-CASTELLANOS	
<i>'A la margem del Tajo en claro dia': procesos de reescritura en un soneto luso-castellano</i>	
Soledad Pérez-Abadin Barro	99

QUELQUES SONNETS DE CAMÕES AU MIROIR DU MANIÉRISME
ESPAGNOL (AVEC UN APPENDICE SUR L' «ENCABALGAMIENTO
LÉXICO»)

Un diptyque pour la mort de Didon
Maurizio Perugi 133

À l'ombre d'un fleur de lys: Le sonnet attribué à Camões
'Quando das minhas mágoas'
Maurizio Perugi 155

Appendice: L'«encabalgamiento léxico» 169

POESIA DO SÉCULO XX

Inês Lourenço: a poesia como (re)invenção dos sentidos
Cidália Dinis 191

PRÉFACE

Ce quatrième numéro de *Filologia e Literatura* est le résultat d'une collaboration entre les Universités de Porto, Vigo, Santiago de Compostela, e Genève. Quant à Vigo, cela remonte à l'époque où Xosé Manuel Dasilva et moi-même prenions part, avec nombre d'autres Collègues portugais, aux congrès organisés annuellement à Rio de Janeiro par le regretté Leodegário de Azevedo Filho. La collaboration avec Porto, qui est un peu plus récente, est née à l'occasion d'un séminaire de doctorants dirigé par le professeur Francisco Topa.

Le réseau s'est ensuite enrichi grâce à la présence de Soledad Pérez-Abadín Barro, professeur à Santiago de Compostela, avec laquelle on s'est retrouvé à plusieurs reprises lors des séminaires organisés au CIEC de Coimbra par les professeurs Rita Marnoto et José Carlos Seabra Pereira.

Tant la lyrique de Camões que la poésie portugaise contemporaine représentent deux domaines d'étude qui comptent sur une tradition désormais bien établie dans le cadre des activités cultivées au *Centre d'études lusophones* de Genève. Par contre, les deux travaux consacrés à Vasco Graça Moura s'intègrent dans un projet finalisé à commémorer cette remarquable figure de portugais, qui nous a quittés depuis deux ans.

Maurizio Perugi

EM MEMÓRIA DE
VASCO GRAÇA MOURA

VASCO GRAÇA MOURA COMO TRADUCTOR DE CAMÕES

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

En la dilatada actividad intelectual de Vasco Graça Moura, con perfiles tan variados, existe una empresa concreta en la que se amalgamaron dos parcelas especialmente cultivadas por él¹. Nos referimos al quehacer traductor, por un lado, y a la reflexión ensayística en torno a temas camonianos, por otro. En efecto, uno de los últimos proyectos que Vasco Graça Moura llevó a cabo durante la etapa final de su vida fue la traducción al portugués de poemas originales en español atribuidos a Camões, con el título *Poesias Castelhanas de Camões* (Moura, 2010). En esta publicación, editada por el sello Ática, se agrupaba una pequeña colección de redondillas, algunos sonetos y el conocido monólogo de Aónia, perteneciente a la égloga I.

En tanto traductor, Vasco Graça Moura logró atesorar, conforme es sabido, una amplia experiencia. Puso en portugués creaciones de grandes nombres de la literatura universal de todos los tiempos. Mencionemos entre otros autores a Pierre Ronsard, Dante, Petrarca, François Villon, William Shakespeare, Rainer Maria Rilke, Federico García Lorca y Seamus Heaney. Esta nutrida nómina permite verificar que la actividad traductora no fue episódica ni mucho menos en el conjunto de la extensa labor de Vasco Graça Moura. En reconocimiento por ello, mereció el Prémio Pessoa en 1995, concedido como recompensa al esfuerzo que

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento (MINECO, Gobierno de España).

implicó singularmente transferir la *Vita Nuova* y la *Divina Commedia* a la lengua portuguesa.

Vasco Graça Moura forjó una fórmula que le possibilitaba traducir de modo fecundo (Dasilva, 2006b: 206). Dicha fórmula estaba cimentada en la disciplina, como lo acredita la vivencia relatada por él mismo consistente en haber vertido el *Canzoniere* de Petrarca en un período bastante breve. Según sus palabras, “na feitura de uma tradução complexa, o mais importante não é o tempo, mas sim o método” (Moura, 2003b: 23). Y añadía seguidamente: “Este, para mim, começa por implicar uma disciplina do tempo” (Moura, 2003b: 23). Tal sistema para afrontar las traducciones le ofrecía la ventaja de mantener la concentración severamente, algo muy recomendable a su entender a la hora de sujetarse a las peculiaridades de cada autor.

Más allá del campo de la práctica, Vasco Graça Moura meditó acerca del fenómeno traductor en algunas oportunidades, aunque sin llegar a exponer nunca su pensamiento en una aportación de carácter homogéneo (Dasilva, 2005: 187-188). Empleó el juego del ajedrez como símil para argumentar que cada reto de traducción significa una partida en la que el principal objetivo no es vencer al contrincante –*mutatis mutandis*, el original–, sino más bien luchar por hacer tablas. A propósito del trabajo traductor de João Barrento, Vasco Graça Moura estimó, mediante una nueva comparación, que el texto traducido, particularmente en el ámbito de la poesía, no debe ambicionar convertirse en una “cópia a papel químico” (Moura, 2003a: 66). La meta debe cifrarse mejor en que “o texto original possa encontrar uma homologia específica, convincente e literariamente eficaz na língua da tradução” (Moura, 2003a: 66).

En lo tocante a la condición de ensayista camoniano de Vasco Graça Moura, es adecuado subrayar que su producción en este campo no posee precisamente dimensiones reducidas. La obra inaugural fue *Luís de Camões: Alguns Desafios* (Moura, 1980), donde se incluyen diversas contribuciones, en la primera parte, entre las que hay que apuntar “Camões, civil e militar” y “Sobre a questão das fontes e a sua relevância estrutural”. La segunda parte está ocupada íntegramente por el estudio “Alguns aspectos da construção especular n’*Os Lusíadas*”. Vasco Graça Moura daría a la luz cinco años después *Camões e a Divina Proporção* (Moura, 1985), una aproximación más o menos uniforme, si bien dividida en varios epígrafes, que versa alrededor de la célebre composición “Sôbolos rios que vão”, en su opinión “um dos textos mais intelectualmente, visceralmente e concertadamente *européus* de toda a literatura portuguesa” (Moura, 1985: 17).

Con escasa diferencia temporal salió *Os Penhascos e a Serpente (e outros ensaios camonianos)* (Moura, 1987), que recoge una docena de notas de plural contenido. Vasco Graça Moura testimoniaba en una “Nota prévia” la naturaleza poco corriente de las mismas: “Não se trata de pesquisas no sentido tradicional, realizadas em arquivos, espólios ou fundos bibliográficos e quejandos” (Moura, 1987: 10). Aseguraba que la tónica común era fundamentalmente “um repensar que deambula através de questões conhecidas, explorando pistas que surgiram, ou deixaram entrever uma solução um pouco ao sabor do acaso de muitas coisas” (Moura, 1987: 10).

Más tiempo habría que esperar hasta el siguiente libro camoniano de Vasco Graça Moura, *Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens* (Moura, 2000), una compilación de siete artículos con una “Nota de apresentação” en la cual quedaba registrado el espíritu metodológico que los había alentado: “Não procuram demonstrar teses alicerçadas com maior ou menor solidez, mas sim problematizar vários pontos em torno dos temas respectivos, muitos deles ainda longe de um esclarecimento satisfatório, e que têm intrigado e preocupado o autor e estimulado a sua imaginação” (Moura, 2000: 7).

Las últimas incursiones de Vasco Graça Moura con Camões como protagonista fueron juntadas en un tomo misceláneo, *Lusitana Praia (Ensaíos e Anotações)* (Moura, 2005). En medio de todas ellas, es preciso destacar “Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*”, que se centra en la polémica autoría de esta composición. Terminaba tal trabajo con una apostilla donde Vasco Graça Moura ponía de manifiesto el impresionismo que casi siempre estaba detrás de sus estudios: “Pode a investigação sobre novos dados que entretanto se tornem disponíveis levar um dia a conclusão diferente e irrefutável. Mas, *rebus sic stantibus*, o melhor de tudo é crer em... Camões” (Moura, 2005: 146). No se puede poner en entredicho la coherencia de esta declaración de principios, puesto que en *Luís de Camões: Alguns Desafios*, más de dos décadas antes, Vasco Graça Moura había avisado que personalmente no se conceptuaba un “camonista encartado” (Moura, 1980: 9).

Publicaría Vasco Graça Moura sobre el poeta todavía un libro más, editado póstumamente, al que se consagró hasta su fallecimiento. Se trata de *Retratos de Camões*, donde profundiza en aspectos iconográficos relativos a la figura del escritor (Moura, 2014). En él intentaba analizar las profusas representaciones plásticas que se hicieron eco de la imagen más probable de Camões. Vasco Graça Moura puso empeño en identificar mayormente las que se habrían hecho en vida, con el ánimo de poder darles superior crédito. Por otro lado, Vasco Graça Moura prestaba aten-

ción específica al alcance psicológico que debió de tener la pérdida de un ojo en el devenir biográfico de Camões.

De la convergencia de las facetas como traductor y camonista de Vasco Graça Moura es evidencia, como al principio anunciábamos, el libro *Poesias Castelhanas de Camões*. No obstante, conviene detenerse previamente en otra entrega suya en la que también se aúnan la traducción y Camões. Hacemos alusión al volumen *Os Lusíadas para gente nova* (Moura, 2012), de clasificación un poco complicada. Se proporciona en sus páginas una adaptación del poema épico destinada al público de menor edad que no dispone de la suficiente formación para enfrentarse a la riqueza del texto original. Vasco Graça Moura era consciente plenamente de esta circunstancia desfavorable:

A abordagem de *Os Lusíadas* e da obra de Camões em geral, por parte dos mais novos, torna-se actualmente cada vez mais problemática. [...]

A matéria verbal do poema é muito complexa, do léxico à sintaxe e ao tecido de processos retóricos e figuras de estilo, sem contar as constantes alusões a personagens da mitologia e da História e ainda a própria extensão de uma epopeia que se prolonga por 1102 estâncias. (Moura, 2012: 7-8)

Para esos lectores, Vasco Graça Moura deseó confeccionar un producto que no es una traducción en sentido estricto, no solo porque no afecta a una pareja de idiomas al hacerse dentro de la propia lengua portuguesa, sino además debido a que constituye una recreación libérrima fraguada con enorme flexibilidad. Se podría hablar de que nos encontramos ante una “traducción intralingüística” (“intralingual translation or rewording”), de acuerdo con el modelo acuñado por Roman Jakobson en oposición a la “traducción interlingüística” (“interlingual translation or translation proper”), pues *Os Lusíadas para gente nova* consiste básicamente en una reformulación verbal en la misma lengua (Jakobson, 1987).

Vasco Graça Moura acorta la extensión de *Os Lusíadas* en cerca de dos tercios, utilizando igualmente como molde estrófico la *oitava rima* y como metro el verso *decassílabo*. La comprensión textual se asienta simultáneamente en la transcripción de versos de Camões y en la incorporación de nuevos versos de la cosecha de Vasco Graça Moura, dedicados estos a “explicar, comentar, interpretar em termos muito acessíveis as passagens principais da epopeia” (Moura, 2012: 8). Gráficamente entre unos y otros fragmentos se observa una disimilitud patente, ya que todo lo que es de autoría camoniana (estrofas enteras, partes de estrofas, versos o palabras) va en letra cursiva.

Podemos tomar, como ejemplo, las estrofas iniciales del Canto I de *Os Lusíadas para gente nova*, en las cuales se aspira a que convivan

con naturalidad los dos discursos. Así, las primeras estrofas respetan el texto épico:

*As armas e os Barões assinalados
que da Ocidental praia Lusitana
por mares nunca de antes navegados
passaram ainda além da Taprobana,
em perigos e guerras esforçados
mais do que prometia a força humana,
e entre gente remota edificaram
novo Reino, que tanto sublimaram;*

*e também as memórias gloriosas
daqueles Reis que foram dilatando
a Fé, o Império, e as terras viciosas
de África e de Ásia andaram devastando,
e aqueles que por obras valerosas
se vão da lei da Morte libertando,
cantando espalharei por toda parte,
se a tanto me ajudar o engenho e arte.* (Moura, 2012: 19-20)

Ahora bien, en la estrofa siguiente se fusionan elementos de *Os Lusíadas* y trozos de Vasco Graça Moura:

*De grego Ulisses, de Eneias troiano,
cessem as grandes rotas que fizeram;
cale-se de Alexandre e de Trajano
a fama das vitórias que tiveram;
que eu canto o peito ilustre Lusitano,
a quem Neptuno e Marte obedeceram,
cesse tudo o que a Musa antiga canta,
que outro valor mais alto se alevanta.* (Moura, 2012: 20)

En la estrofa sucesiva ya surgen palabras exclusivamente de Vasco Graça Moura:

*Se na proposição Camões coloca
o que nos quer contar, logo a seguir
as suas musas, Tágides, invoca,
ninfas do Tejo às quais passa a pedir
dêem ao seu engenho ardente, em troca
da flauta amável que fazia ouvir,
aquela força retumbante e cheia
de um instrumento próprio da epopeia.* (Moura, 2012: 20)

Pero caminan otra vez de la mano, a continuación, Camões y Vasco Graça Moura:

*E vós, Tágides minhas, pois criado
tendes em mi um novo engenho ardente,
se sempre em verso humilde celebrado
foi de mim vosso rio alegremente,
dai-me agora um som alto e sublimado,
um estilo grandíloco e corrente,
por que de vosso Tejo já se diga
que às Musas não inveja a fonte antiga.*

*Dai-me uma fúria grande e sonora,
e não de agreste avena ou frauta ruda,
mas de tuba canora e belicosa,
que o peito acende e a cor ao gesto muda.*

Segue a dedicatória e é bem vistosa:
nela Camões o jovem rei saúda,
porque ao nascer nos trouxe a evidência
de Portugal manter a independência. (Moura, 2012: 20-21)

Os Lusíadas para gente nova está precedido por un poema de tono didáctico, “Sabemos muito pouco de Camões”, en el que sucintamente se describe, a través de dieciocho octavas, qué es la obra tanto en lo que respecta al tema como a la forma, amén de brindar un esbozo biográfico del poeta. Dice la primera estrofa de este poema, en la que nítidamente se aprecia el afán pedagógico:

Sabemos muito pouco de Camões,
mal sabemos quem foram os seus pais,
quanto ao seu nascimento há discussões,
dos seus estudos não se sabe mais.
Passou dezassete anos aos baldões
na Índia e em paragens orientais.
Fazia belos versos muitas vezes.

N’*Os Lusíadas* canta os Portugueses. (Moura, 2012: 11)

En una nota que sobresale en la contracubierta, Vítor Aguiar e Silva alaba la curiosa tentativa emprendida por Vasco Graça Moura:

A solução compositiva escolhida é excelente: a voz de Camões foi extensa e fielmente preservada; a voz do segundo (ou primeiro?) narrador-comentador ilumina, esclarece e exalta o canto originário. Só um grande poeta é capaz de dialogar assim com Camões, alcançando um admirável equilíbrio entre a reescrita modernizadora e a fidelidade à estrutura e aos significados da epopeia. (Moura, 2012)

A la vista de lo expuesto, corresponde señalar que *Os Lusíadas para gente nova* es esencialmente una obra en coautoría de Camões y Vasco Graça Moura. Esta característica cobra mayor relieve si se tiene en cuenta que un atributo de las versiones firmadas antes por Vasco Graça Moura reside, prácticamente sin ninguna excepción, en que se equiparaba su nombre como traductor al del autor traducido en los paratextos, sobre todo en las cubiertas.

Más que una traducción interlingüística, como sucede en el caso de *Os Lusíadas para gente nova*, *Poesias Castelhanas de Camões* es, sin ninguna duda, una traducción interlingüística, al participar el español y el portugués como combinación idiomática. La edición tiene formato bilingüe, página a página, y en el dorso consta un comentario que no se ajusta con exactitud a la realidad: “Pela primeira vez publicadas em edição autónoma, as poesias castelhanas de Camões [...]”. Lo cierto es que no resultaría arduo traer a colación ediciones antecedentes en las que se recopilaban de forma independiente poemas en español asignados alguna vez a Camões. Sí que la de Vasco Graça Moura es la primera edición, sin embargo, en que tales poemas aparecen transvasados a la lengua portuguesa.

Por razones ideológicas, otros autores portugueses que crearon su obra en español ya habían sido traducidos a su idioma nativo (Dasilva, 1998, 2002-3, 2006a). Es indispensable recordar primordialmente las versiones de Afonso Lopes Vieira de títulos de Gil Vicente escritos en esta lengua, como el *Monólogo do Vaqueiro* (Vieira, 1910) y el *Auto da Barca do Inferno* (Vieira, 1911), con el objeto de llevarlas a las tablas en la iniciativa denominada *A Campanha Vicentina*. Asimismo, Lopes Vieira hizo una versión portuguesa del *Amadis de Gaula*, dado que defendía la tesis de que el autor de este controvertido libro de caballerías solo podía ser de nacionalidad lusa (Vieira, 1923). También fue responsable de la traducción de la *Diana* de Jorge de Montemayor, que acometió por motivaciones de tenor análogo (Vieira, 1924).

Lopes Vieira concebía sus versiones como una suerte de reintegración cultural, englobando este proceso una doble operación. Por un lado, *restituyó* esas obras escritas en español al portugués, lengua en la que a su modo de ver originalmente debieran haber nacido. Por otro lado, *reconstituyó* tales obras con inmensa libertad, de manera que no conservó en el paso de una lengua a otra la totalidad del texto, sino simplemente aquellos pasajes que tenía por genuinamente lusitanos. Con relación a la *Diana*, Lopes Vieira lo justificaba así:

Quando reduzi (porque hoje nos parece retórica e difusa) e transpus em nova linguagem (porque aspirei ao transporte da própria sensibilidade) a castelha-

na por fora e por dentro portuguesíssima *Diana*, muitas vezes tive a sensação *fluidica*, mas nem por isso menos positiva, de que Jorge de Montemor pensara em português o que em castelhano escrevera. Em arte quem não acredita em bruxas pouco entende. (Vieira, 1942: 341)

Por la misma época, João de Castro Osório, poeta e historiador literario, estampó el volumen *Florilégio das Poesias Portuguesas Escritas em Castelhana e Restituídas à Língua Nacional*, una antología de piezas poéticas del *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* compuestas por escritores lusos en español y trasplantadas al portugués (Osório, 1942). Castro Osório se mostraba convencido de que toda obra literaria gestada en una lengua distinta a la nativa de su creador se encontraba condenada a estar desprovista de autenticidad, como aducía en el estudio introductorio de su libro:

Uma obra escrita numa língua alheia ao carácter nacional do seu autor é, normalmente, uma obra falhada. [...] Sente-se que foi realizada mais facilmente, mas não com a profunda beleza de um perfeito acordo entre a língua em que verdadeiramente foi pensada e aquela em que foi realizada. Deixamos quase sempre a mesma insatisfação da obra traduzida. Por maior que seja o conhecimento –às vezes vindo da infância– da língua literária adoptada não pode haver a natural e directa expressão de um pensamento que só pôde existir porque em símbolos da linguagem tomou forma dentro do próprio génio criador. (Osório, 1942: 27)

Castro Osório postulaba, por esa causa, que la belleza de tales obras se podría recuperar si se devolvían a su legítima lengua. De esta forma lo sostenía al referirse a los autores portugueses que se valieron del español:

Na verdade, quando se lêem as obras de autores portugueses escritas em espanhol (é este o caso que nos interessa agora) sente-se a língua nacional em que foram pensadas. E assim, mesmo na poesia, cuja tradução é diminuidora das qualidades originárias, quando de obras estrangeiras, a sua íntima força e a sua língua verdadeira, oferecem-nos naturalmente a tradução, que, em vez de tirar, aumenta a sua beleza. (Osório, 1942: 29)

No tenemos constancia de que las versiones portuguesas de las poesías camonianas efectuadas por Vasco Graça Moura respondan al mismo principio de reintegración cultural que impulsaron las traducciones de Afonso Lopes Vieira y João de Castro Osório. Únicamente se podría percibir algún atisbo patriótico cuando Vasco Graça Moura evalúa la categoría estética de las composiciones en español de Camões, que le parecen inferiores a las portuguesas:

O Camões das poesias castelhanas não é o melhor Camões. As redondilhas são hábeis e elegantes, é certo, mas as que o poeta escreveu em português têm outra variedade, outra agilidade, outra graça e, em certos casos, outra profundidade. Aqui, parece que se está essencialmente perante composições amáveis, pequenas peças de galanteio e circunstância, produzidas numa corte em que o castelhano tinha a importância decorrente das sucessivas alianças entre as casas reais da península e do seu necessário reflexo na vida palaciana. (Moura, 2010: 8)

La edición de Vasco Graça Moura es netamente acrítica en lo ideológico y, por lo demás, en el plano académico, puesto que tampoco se adopta en ella ninguna posición propia ante el problema autorial que afecta gravemente a la poesía camoniana. Al frente de *Poesias Castelhanas de Camões* se halla una concisa introducción presidida por estos oportunos versos extraídos de la égloga I: “Escuta um pouco, nota e vê, Umbra-no, / quão bem que soa o verso castelhano”.

Como avanzábamos, Vasco Graça Moura no se detiene a adentrarse en los numerosos recelos editoriales que plantean los poemas en español de Camões, aunque sí los alude:

A atribuição a Luís de Camões de um certo número de poesias tem oscilado ao longo do tempo, tal como sucede com outras partes da sua obra, muito em especial com os sonetos. (Moura, 2010: 5)

De modo sorprendente, Vasco Graça Moura asevera que la cantidad de poemas en español a los que en algún momento se les adjudicó la autoría camoniana no es elevada:

Não sendo este o lugar para se retomar a discussão do cânone camoniano, convém todavia observar que, em qualquer caso, o número das poesias castelhanas em questão é relativamente escasso. (Moura, 2010: 7)

Ciertamente asciende a poco menos de cincuenta la cifra de sonetos en español conferidos al poeta a lo largo del tiempo. Carolina Michaëlis de Vasconcelos propuso cuarenta y nueve sonetos en esta lengua (Vasconcelos, 1910), mientras que Cleonice Berardinelli elaboró una lista de cuarenta y ocho sonetos (Camões, 1980). Tal disparidad cuantitativa, que es mínima, radica en si las variantes del soneto “¡Oh, cesse ya, Señor, tu dura mano!” se consideran una poesía autónoma, como sustenta Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o la misma poesía, en consonancia con lo alegado por Cleonice Berardinelli.

En cuanto al número de poemas seleccionados, Vasco Graça Moura opta sin más por acatar sumisamente el punto de vista editorial de Costa Pimpão en sus *Rimas* de Camões, edición publicada por primera vez hace más de setenta años y dada al público posteriormente en reediciones sin ninguna enmienda (Camões, 1944):

Resolvi seguir o critério de Costa Pimpão, corroborado por José M. Viqueira em *Camões y su hispanismo* (1972), traduzindo as 12 redondilhas [13, en realidad] e os dois sonetos por ele incluídos; mas, em anexo, pareceu-me útil dar também os outro cinco sonetos aceites por Hernâni Cidade. (Moura, 2010: 7)

Conforme se aprecia, Vasco Graça Moura agrega que tal punto de vista de Costa Pimpão fue ratificado por José María Viqueira, profesor de español en la Universidade de Coimbra (Viqueira, 1972). No obstante, este es un aval que cabría calificar de previsible, dado el estrecho vínculo de Costa Pimpão y Viqueira en la institución universitaria citada, y por lo tanto carece de trascendencia. En actitud conciliadora, Vasco Graça Moura advierte que también traduce, si bien discriminándolos al confinarlos en un apartado final, cinco sonetos admitidos por Hernâni Cidade en su edición *Obras completas* (Camões, 1946) y reprobados por Costa Pimpão. Es imprescindible recordar que esos cinco sonetos figuraban en la *Lírica* de José Maria Rodrigues y Afonso Lopes Vieira (Camões, 1932), limitándose Cidade a traspasarlos a sus *Obras completas*.

Decíamos con anterioridad que la propuesta de Vasco Graça Moura es, desde una óptica editorial, acrítica. Lo demuestra la postura dócil que acabamos de constatar y, al mismo tiempo, el siguiente juicio hondamente escéptico, basado solo en pautas subjetivas, según el cual ningún soneto en español otorgado a Camões sería realmente suyo:

Numa opinião que reconheço ser de puro impressionismo estilístico, atrevo-me a dizer que nenhum dos sonetos em questão (2+5) me parece camoniano... (Moura, 2010: 7)

A decir verdad, creemos correcto pensar que ningún soneto en español reputado como camoniano salió de la pluma del escritor, pero a partir de argumentos de índole objetiva (Dasilva, 2015: 45-48). De tal manera, algunos tienen autoría discutida y otros no reúnen garantías suficientes para aceptar que son patrimonio de Camões. Un dato elocuente estriba en que no se recoge ningún soneto en español ni en las *Rhythmas* (Camões, 1595) ni en las *Rimas* (Camões, 1598), las dos primeras ediciones de la poesía lírica. Lo mismo ocurre en la *Segunda parte* (Camões, 1616), edi-

ción consecutiva, impresa todavía durante el período de la monarquía hispano-portuguesa.

En suma, el inventario de redondillas trasladadas al portugués por Vasco Graça Moura está configurado por las trece composiciones en español que Costa Pimpão acogió en las *Rimas*:

“Amor loco, amor loco / Dieme amor tormentos dos”
 “De dentro tengo mi mal / Mi nueva y dulce querella”
 “De vuestros ojos, centellas / Falsos loores os dan”
 “¿Do la mi ventura / Sepa quien padece”
 “Irme quiero, madre / Madre, si me fuere”
 “Justa fue mi perdición / Después que Amor me formó”
 “Ojos, herido me habéis / Pues me disteis tal herida”
 “¿Para qué me dan tormento / Tiempo perdido es aquel”
 “¿Por qué no miras, Giraldo” / “Vuelve acá, no estés pasmado”
 “¿Qué veré que me contente / Desque una vez miré”
 “Todo es poco lo posible / Ved qué engaños señorea”
 “Todo es poco lo posible / Posible es a mi cuidado”
 “Vos tenéis mi corazón / Mi corazón me han robado”

De ellas nueve tienen origen en la *editio princeps* titulada *Rhythmas* (Camões, 1595), tres –“¿Do la mi ventura / Sepa quien padece”, “¿Por qué no miras, Giraldo” / “Vuelve acá, no estés pasmado” y “¿Qué veré que me contente / Desque una vez miré”– en la llamada *Segunda parte* de Domingos Fernandes (Camões, 1616) y una –“Ojos, herido me habéis / Pues me disteis tal herida”– en la *Terceira parte* de António Álvares da Cunha (Camões, 1668).

En lo referente a los sonetos que traduce Vasco Graça Moura, hay que enumerar los dos aprobados por Costa Pimpão y los cinco reconocidos por Cidade, que consignamos en último lugar:

“El vaso reluciente y cristalino”
 “Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes”
 “De piedra, de metal, de cosa dura”
 “¿Do están los claros ojos que colgada”
 “Ilustre Gracia, nombre de una moça”
 “Ondas que por el mundo caminando”
 “Orfeo enamorado, que tañía”

Tres sonetos –“Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes”, “Ilustre Gracia, nombre de una moça” y “Orfeo enamorado, que tañía”– provienen de las *Rimas varias* de Manuel de Faria e Sousa (Camões, 1685-9), uno –“El vaso reluciente y cristalino”– de la *Terceira parte* de Álvares da Cunha

(Camões, 1668) y tres –“De piedra, de metal, de cosa dura”, “¿Do están los claros ojos que colgada” y “Ondas que por el mundo caminando”– de las *Obras* del Visconde de Juromenha (Camões, 1860-9).

Aparte de las redondillas y los sonetos, se compila en *Poesias Castellhanas de Camões* el monólogo de Aónia que forma parte de la égloga I, cuyo *incipit* es “Que grande variedade vão fazendo”. La autoría de esta égloga no está afectada por dudas, pues se reproduce ya en las *Rhythmas* de 1595 y en las *Rimas* de 1598, sin omitirse desde entonces en ninguna edición tanto clásica como moderna. Goza, por otro lado, de testimonios dentro de la tradición manuscrita en el “Índice” del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* y el *Cancionero de la Real Academia de la Historia*.

Como balance del valor que arrojan las versiones de Vasco Graça Moura, primeramente debe ser reseñada la competencia del traductor en una pareja de lenguas que encierra abundantes trampas por su apretada proximidad. El peligro que se deriva de las semejanzas entre ambas fue resaltado minuciosamente por José Bento, traductor del español al portugués con una larga trayectoria:

Nas duas línguas há vocábulos que têm a mesma grafia e significados sempre diferentes. [...]

Há também os vocábulos que em espanhol e em português existem com a mesma grafia e o mesmo significado, mas cuja tradução literal nos conduz a uma palavra que em português já não é de uso corrente. [...]

Deve ainda referir-se às palavras espanholas que têm em português mais que um significado, por vezes muito diferentes (algum ou alguns dos quais têm uma grafia igual ou quase igual a da correspondente espanhola) e para os quais em cada contexto há que procurar o significado conveniente. [...]

Notarei também que alguns vocábulos espanhóis podem traduzir-se por palavras portuguesas de grafia igual ou quase igual, mas a evolução semântica em português deu a essas palavras uma gradação de significado que a correspondente palavra espanhola não admite. [...]

Há também palavras espanholas cuja grafia é muito semelhante à de palavras portuguesas, mas cujo significado é diferente. (Bento, 1981: 118-119)

No se localizan descuidos flagrantes en las versiones de Vasco Graça Moura, quien se desenvuelve con habilidad para resolver los escollos suscitados por los rasgos formales del original. En la cantiga “Amor loco, amor loco / Diome Amor tormentos dos”, una prueba es la dificultad que depara la rima *-endo* en el primer verso de la última estrofa:

Y tan contrario viviendo,
alfin, alfin, conformamos,

pues ambos a dos buscamos
 lo que más nos va huyendo.
 Voy tras vos siempre siguiendo,
 y vos huyendo por otro:
 andáis loca, y me hacéis loco. (Moura, 2010: 32)

Vasco Graça Moura descubre esta solución:

E em contrário viver indo,
 ao fim, ao fim, conformamos,
 pois ambos a dois buscamos
 o que mais nos vai fugindo.
 Eu a vós sempre seguindo
 e vós fugindo por outro:
 sois louca e pondez-me louco. (Moura, 2010: 33)

Otra muestra es la glosa “Justa fue mi perdición / Después que Amor me formó”, donde la rima en *-ena* de la tercera estrofa conlleva un nuevo obstáculo:

Señora, ved lo que ordena
 este Amor tan falso nuestro!
 Por pagar á costa ajena
 manda que de un mirar vuestro
 haga el premio de mi pena.
 Mas vos, para que veáis
 tan engañosa tención,
 aunque muerto me sintáis,
 no miréis, que, si miráis,
ya no espero galardón. (Moura, 2010: 38)

Vasco Graça Moura se inclina por ponerlo así en portugués:

Vede, Senhora, o que ordena
 este Amor tão falso nosso!
 Paga à custa alheia e plena
 ao mandar que um olhar vosso
 seja prémio a minha pena.
 Mas vós, inda que vejais
 tão enganosa tenção,
 bem que morto me sintais,
 não olheis, porque, se olhais,
já não ‘spero galardão. (Moura, 2010: 39)

En lo que tiene que ver con la estrategia escogida para la traducción, Vasco Graça Moura hace hincapié en la apuesta por someterse predominantemente a la forma del texto de partida, aunque esto implique el sacrificio de pecar de deslealtad en el plano semántico:

Enfim, e tratando brevemente da presente tradução, devo advertir que, para manter o sabor e a prosódia das composições, optei, aqui e ali, por incorrer em pequenas “infidelidades” aos textos originais. A memória do poeta há-de por certo perdoá-las. (Moura, 2010: 11)

Las versiones de Vasco Graça Moura se apoyan en el procedimiento de la traducción literal, salvo que la rima lo impida. Sirva como exponente el segundo cuarteto del soneto “Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes”:

Sentid, mis ojos, bien esta que vistes,
y si ella lo es, oh gran ventura mía!
por muy bien empleadas las habría
mil cuentos que por esta sola distes. (Moura, 2010: 54)

Senti, meus olhos, bem esta que vistes
e se ela o é, maior minha alegria!
Por muito bem empregues haveria
mil contos que por esta só cumpristes. (Moura, 2010: 55)

A pesar de verter literalmente, el traductor se permite libertades en algunas ocasiones a nivel del significado, como en el segundo terceto del soneto “El vaso reluciente y cristalino”:

la seda es la blancura, e los cabellos
son las prisiones, y la ligadura
con que mi libertad fue asida dellos. (Moura, 2010: 52)

a seda é a brancura e os cabelos
são as prisões e são a ligadura
que atou sem liberdade os meus anelos. (Moura, 2010: 53)

Tales libertades se transforman puntualmente en traiciones, según revelan estos versos de la cantiga “Amor loco, amor loco / Diome Amor tormentos dos”:

Mas con todo, si no os viera
de todo loca por otro,
con más razón fuera loco. (Moura, 2010: 30)

Mas sem vos ver tal canseira,
de todo louca por outro,
com mais razão fora eu louco. (Moura, 2010: 31)

Antes de finalizar, se hace necesario poner el acento en que *Poesias Castelhanas de Camões* supone un hito novedoso en lo concerniente a la obra lírica en español del poeta, al suministrarse por primera vez en portugués. Además, estas versiones representan un complemento nada desdeñable para acercarse al papel desempeñado por Vasco Graça Moura en calidad de camonista. Y es que, como él mismo confesó, “a primeira razão que me leva a traduzir é adensar o meu conhecimento do autor que me interessa” (Santos, 2003: 13).

Bibliografía

- BENTO, José (1981): “Problemas da tradução da poesia espanhola em português”, en *Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción*, Madrid, APETI, pp. 111-122.
- CAMÕES. Luís de (1595): *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra. *À custa de Estêvão Lopes mercador de libros*.
- (1598): *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck. *À custa de Estêvão Lopes mercador de libros*.
- (1616): *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck. *Segunda parte, à custa de Domingos Fernandez mercador de libros*.
- (1668): *Terceira Parte das Rimas*, Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello. *Tiradas de varios manvsriptos muitos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, offerecidas a soberana alteza do Principe Dom Pedro*.
- (1685-9): *Rimas várias*, t. I e II, s.l., Imprenta de Teotônio Dâmaso de Melo, 1685; t. III, IV e V, s.l., Imprenta Craesbeeckiana, 1689. *Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*.
- (1860-9): *Obras*, Lisboa, Imprensa Nacional. *Precedidas de um ensaio biografico [...] augmentadas com algumas composições inéditas do poeta pelo Visconde de Juromenha*. 6 vols. y 1 folleto.
- (1932): *Lírica*, Coimbra, Imprensa da Universidade. *Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira*.
- (1944): *Rimas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho. *Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão*. 2ª ed., Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis; 3ª ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1973; 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1994.

- (1946): *Obras completas. Poesia Lírica*, Lisboa, Sá da Costa. *Prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade*. 2 vols.
- (1980): *Sonetos de Camões. 'Corpus' dos Sonetos Camonianos*, Paris – Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais – Fundação Casa de Rui Barbosa. *Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli*.
- DASILVA, Xosé Manuel (1998): “Afonso Lopes Vieira y su *Poema do Cid* vernáculo: un caso ideológico de traducción”, en Leandro Félix Fernández; Emilio Ortega Arjonilla, coords., *II Estudos sobre Traducción e Interpretación*, tomo II, Málaga, Universidad de Málaga – Diputación Provincial de Málaga, pp. 455-466.
- (2002-3): “Afonso Lopes Vieira: actividade tradutora e reintegração cultural”, *Revista de Letras*, série II, 1, pp. 173-200; después publicado en *Reciprocidades Ibéricas. De Almeida Garrett a Miguel Torga*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 133-160.
- (2005): “O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura”, en Rita Marnoto, coord., *Petrarca 700 Anos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 33-52; después publicado en *Reciprocidades Ibéricas. De Almeida Garrett a Miguel Torga*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 187-204.
- (2006a): “Lembranza de Afonso Lopes Vieira, nacionalista lusitano”, *Grial*, 171, pp. 103-105.
- (2006b): “Petrarca na voz portuguesa de Vasco Graça Moura”, *Estudos Italianos em Portugal*, 1, pp. 103-111; después publicado en *Reciprocidades Ibéricas. De Almeida Garrett a Miguel Torga*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 205-211.
- (2015): “Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 9, 2015, pp. 15-54.
- JAKOBSON, Roman (1987): “On Linguistic Aspects of Translation”, en Krystyna Pomorska; Stephen Rudy, eds., *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 428-435.
- MOURA, Vasco Graça (1980): *Luís de Camões: Alguns Desafios*, Lisboa, Editorial Vega.
- (1985): *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, Inova.
- (1987): *Os Penhascos e a Serpente (e outros ensaios camonianos)*, Lisboa, Quetzal Editores.
- (2000): *Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens*, Porto, Campo das Letras.
- (2003a): “João Barrento e o poço de Babel”, *Os Meus Livros*, 9, pp. 66-67.

- (2003b): “As Rimas de Petrarca”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29-X, p. 23.
- (2005): *Lusitana Praia (Ensaios e Anotações)*, Porto, Edições ASA.
- (2010): *Poesias Castelhanas de Camões*, Lisboa, Ática.
- (2012): *Os Lusíadas para gente nova*, Lisboa, Gradiva.
- (2014): *Retratos de Camões*, Lisboa, Guerra & Paz – Sociedade Portuguesa de Autores.
- OSÓRIO, João de Castro (1942): *Florilégio das Poesias Portuguesas Escritas em Castelhana e Restituídas à Língua Nacional*, Lisboa, Editorial Império.
- SANTOS, Mário (2003): “Petrarca segundo Graça Moura”, *Público*, 1-XI, pp. 12-13.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1910): “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”, *Revue Hispanique*, XXII, pp. 509-614.
- VIEIRA, Afonso Lopes, ed. (1910): Gil Vicente, *Monólogo do Vaqueiro*, Lisboa, A Editora.
- , ed. (1911): Gil Vicente, *Auto da Barca do Inferno*, Lisboa, Livraria Ferreira. *Adaptação e prólogo de Afonso Lopes Vieira*.
- (1923): *O Romance de Amadis, composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brazil Lda.
- (1924): *A Diana de Jorge de Montemor*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- (1942): *Nova Demanda do Graal*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- VIQUEIRA, José María (1972): *Camões y su hispanismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

DOIS ESTUDOS DE MÉTRICA

Maurizio Perugi

I. Modelos métricos Horacianos na recolha “Laocoonte”

1. No pequeno livro de poemas intitulado *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves* (VGM 2005) há uma secção chamada *suite horaciana*. Trata-se das traduções de dezoito odes de Horácio, que explicitamente se situam na grande corrente do horacianismo não apenas português, como também europeu. Dentro dessa *suite*, Vasco Graça Moura resolveu guardar a ordem numérica do original latino, assim furtando-se à tentação de, por exemplo, juntar as odes *vai-se o agreste inverno* (I,4)¹ e *a neve vai-se e volta a erva aos prados* (IV,7), que a tradição literária europeia sempre considerou como um díptico unitário,² e que na *suite* figuram como, respectivamente, primeira e penúltima ode. Como é sabido, ambas fazem parte da *Tradução de algũas Odas de Horaçio* feita por André Falcão de Resende,³ enquanto Luís de Camões, na ode *Fogem as neves frias*, se inspirou essencialmente na primeira das duas, no texto da qual quis, porém, integrar alguns versos tirados da segunda.⁴ Uma canção de Diego Hurtado de Mendoza apresenta também ecos de ambas odes horacianas.⁵

¹ É constante a tendência do autor a empregar a minúscula onde a norma exigiria a maiúscula.

² Cf. Levin 1959; Woodman 1972:753 «The two poems start off with description of spring and move on to thoughts of death». Os dois poemas apresentam «una forte analogia strutturale determinata dal metro epodico, che nell'intero *corpus* delle odi compare – oltreché in questi due carmi – solo in I,7 e I,28» (Fedeli/Ciccarelli 2008:326).

³ Cf. Spaggiari 2009:I,494-96 e 538-40.

⁴ Cf. Spaggiari 1980.

⁵ Veja-se Arcas Pozo 1998. As traduções renascentistas de Horácio andam catalogadas em Beardsley 1970; cf. Cascón Dorado 1994.

Uma difusão comparável tiveram as duas odes horácianas na lírica francesa da Renascença:⁶ «les deux odes printanières d’Horace (...) sont souvent imitées conjointement, par ex. par Du Bellay dans la pièce VIII des *Vers lyriques* de 1549, *Du Retour du Printemps*, et par Ronsard dans son ode de 1550 *Avant-venue du printemps* (I,17)».⁷ A mesma contaminação encontra-se em Racan.⁸

Três são as imagens que, nos dois componimentos, os autores da Pléiade não renunciam a imitar: o retorno da primavera;⁹ a dança das ninfas;¹⁰ a *Pallida mors*,¹¹ que no fim do século François de Malherbe, na *Consolation à M. Du Périer sur la mort de sa fille*, «fixait à jamais dans la poésie française»:

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois;

⁶ Para um resumo da recepção europeia de Horácio na Renascença veja-se McGann 2007.

⁷ Dauvois 2006:38. Cabe também assinalar o artigo de Foulon 2009 e a tese de Holland 2001.

⁸ «“Rien au monde ne dure/Qu’un éternel changement”. Pour l’ampleur, ces deux vers philosophiques surpassent leur modèle (...). C’est d’après la même ode à Torquatus que, cette fois, est traité le lieu commun de la mort: “Tes louanges immortelles/Ni tes aimables appâts/Qui te font chérir des belles/Ne t’en garantiront pas...” avant un nouvel emprunt à l’ode à Sestius et un trait final entièrement personnel: “Et ne crois pas en Automne/Cueillir les fruits de l’amour”» (Marmier 1962:156). Veja-se ainda Drouhet 1909:421.

⁹ «Le retour du printemps était un thème obligatoire, pour lequel on pillait les odes *Solvitur acris hiems* et *Diffugere nives*, et les imitations que Ronsard en avait faites» (Lebègue 1936:307).

¹⁰ Objecto duma iluminante glosa de Cristóforo Landino (*Horatii Opera cum commentariis Christophori Landini*. Florentiae: impressum per Antonium Miscominum, 1482), «cette charmante scène à la fois rustique et mythologique» (Lebègue 1936:406 e 419) reaparece em Du Bellay (Dauvois 2006:39), Magny, Baif, Amadis Jamyn, Desportes, Louise Labé, logo em Alexandre de Rivière et em Colletet (Marmier 1962:166 e 215).

¹¹ «Acron voit dans la description du printemps de l’ode IV,7 une métaphore de la vie humaine, suivi par les autres commentateurs. De ce fait, autant la morale épicurienne de l’ode I,4 est clairement mise en avant et au besoin condamnée, autant celle-ci est sanctifiée (*sanctissima ode* dit Bade qui la rapproche de l’évangile) en IV,7. On retrouvera surtout cités partout dans les recueils de sentences les quelques vers consacrés à la mort, *Pallida mors*, alors que l’ode *Diffugere nives* apparaît toute entière dans l’anthologie de G. Major par exemple comme illustration de l’*hominis fragilitas* (*Sententiae veterum poetarum per locos communes digestae*, Giorgio Majore collectore, Paris, B. Prevost, 1552, p. 19-20)»: Dauvois 2006:40, nota 30. Veja-se Q. Horatii Flacci *opera cum quatuor commentariis*, Acronis, Porphyronis, Antonii Mancinelli, Iodocci Badii, Paris, A. Girault, 1543.

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.

E, como esta mesma estrofe já figura numa versão juvenil, que se data acerca de 1590,¹² «pour son coup d'essai dans l'imitation horatienne, Malherbe a donc accompli un coup de maître».¹³

Contudo, algumas imagens de Horácio presentes numa ou noutra das duas odes, nem sempre foram reproduzidas fielmente pelos tradutores, que às vezes acharam mais oportuno adaptá-las ao gosto da época, ou até excluí-las, consoante uma tradição, aliás, bem estabelecida. Assim, Amadis Jamyn na sua paráfrase da ode I,4 (*Sur le retour du printemps*) evita descrever o sacrifício pagão da ovelha ou do cabrito;¹⁴ analogamente, «le bateau de Charon» substitui-se aos *fabulaeque Manes*; e «pour finir, il s'agit d'arranger “à la française” les allusions trop “romaines” de l'ami de Mécène», na medida em que o *tenerum Lycidan* se torna uma «enchanteresse/qui brûle ta jeunesse». Ainda no fim do séc. XVIII, Wilhelm Ramler substitui Lycidas por uma rapariga de nome Lyde.¹⁵ Por razões diferentes, o jovem Leopardi, na hora de transpor a mesma ode horaciana na terceira das cinco *canzonette* reunidas sob o título *La campagna*¹⁶

¹² Trata-se da *Consolation à Cléophon*, primeiro poema lírico importante do autor: «Avant 1605, Malherbe avait déjà traité à deux reprises le même sujet, assez lourdement dans la pièce *Aux ombres de Damon*, de date incertaine: “C'est un point arrêté que tout ce que nous sommes/Issus de pères rois ou de pères bergers,/La Parque également sous la tombe nous serre”. Il ajoutait encore, en termes plus touchants: “Il faut aller tout nus où le destin commande,/Et de toutes douleurs la douleur la plus grande,/C'est qu'il faut quitter nos amours”» (Marmier 1962:152).

¹³ Marmier 1962:152; cf. *ibid.*: «À quoi est due la valeur de ces quatre vers? Certainement à la structure de la strophe, dont la cadence 12-6-12-6 suggère à merveille une série monotone de coups implacables, aux sonorités sourdes, à leurs échos, à la distribution de leurs accents, aux images, car Malherbe sait comme Horace matérialiser l'idée en tableaux concrets (...): sa cabane et son Louvre se détachent mieux devant nos yeux que leurs équivalents horatiens, sans perdre leur valeur synthétique». Como dissera Counson 1904:116, «Malherbe “nationalise la poésie antique”. C'est à la France d'Henri III et d'Henri IV qu'appartiennent la cabane de chaume, le Louvre et sa garde, nos rois guettés par le destin». Racan imitou o mesmo passo, de forma, porém, mais literal; veja-se ainda um soneto de Tristan (*C'est fait de mes destins*): «Déjà la pâle mort pour me faire partir/D'un pied sec et tremblant vient frapper à ma porte» (cf. Marmier 1962:155 e 218).

¹⁴ Em lugar deste, «on ira “gentiment” cueillir des violettes, dont on façonnera un “chapeau” pour Lyse» ((Graur 1929:79).

¹⁵ Wallstein 2003:326.

¹⁶ Esse conjunto de poemas foi redigido em 1809; cf. Dell'Aquila 1999:196.

(«Il crudo inverno sciogliesi,/torna la primavera,/né più nel cielo vedesi/
l'atra tempesta, e nera»),¹⁷ eliminou as estrofes relativas à morte.¹⁸

2. Os dois poemas de Horácio – deixando de lado as imitações focadas, na sua maioria, nos passos mais célebres – essencialmente têm sido objecto de dois tipos de transposições métricas: ora em metro vernacular, eventualmente com rimas; ora em metro ‘neoclássico’, na medida em que o tradutor pretende refazer, mais ou menos aproximadamente, a estrutura métrica do original. Uma transposição da ode I,4 realizou-a o Chariteo sob forma de canção, em *Endimione* 88,1-7:

Già se dissolve homai la bianca neve
per gli alti monti, e 'n tepido liquore
si cangia l'indurato et freddo gelo:
l'ape soavemente il dolce humore,
lagrima di Narcisso, liba et beve;
Favonio aspira, et dal ceruleo celo
rimove il negro velo.

Não faltam as danças das Nymphas («Amor per prati et per fiorite val-
li/le Nympe invita a gli amorosi balli», vv. 12-13) nem a imagem da
morte que vem de pressa (vv. 20-26):

Vedi con passi eguali
intrar quella crudel, pallida morte,
per le superbe porte
d'alti palazzi, et per le case humili
di genti basse e vili:
la frale et breve vita, che n'avanza,
ne vieta incominciar lunga speranza.

Na hora de traduzir a mesma ode, tanto Falcão de Resende como Camões se servem da clássica ode quinhentista, cujo esquema assenta em duas ou três rimas.¹⁹ Também a ode IV,7 conta, na península ibérica, com

¹⁷ Esta canção, «se da un lato rimanda a modelli settecenteschi (Rolli, Bertola ecc.) e, più ancora, all'ode di Orazio (...), dall'altro risulta essa stessa l'anticipazione di un motivo per il momento letterario, destinato ad affinarsi fino alla pastorale sinfonia della famosa canzone del '22» (Dell'Aquila 2009:97).

¹⁸ Desta ode, Leopardi fornece alhures uma tradução mais literal: «Torna la primavera, e il verno sciogliesi,/tornan le navi all'acquietato mare;/né copre il gelo i prati (...)» (Corti 1972:49 e 91).

¹⁹ Os esquemas empregados por Falcão de Resende são, respectivamente, AbAbcC e AbAbBcC, enquanto Camões utiliza um esquema com apenas duas rimas, aBabB.

várias traduções renascentistas. Luis Martín de la Plaza utiliza uma elaborada estância de canção (*Passó el elado y perezoso ibierno*).²⁰ Francisco de Medrano (*Huyó la nieve, y árboles y prados*) recorre a «seis estrofas de esquema AbAb, formando una serie de endecasílabos y heptasílabos que imita el movimiento – verso largo seguido de verso corto – del modelo».²¹ Menéndez y Pelayo²² transcreve *Ya el monte ha sacudido* em onze liras, «de estilo de Fray Luis», a partir do cod. 9-354 de la Biblioteca Magliabechiana de Florença (*Poesías castellanas de los siglos XVI y XVII*).

Conforme mostram esses exemplos, «se da pronto una identificación entre la lira (y la estrofa alirada, breve combinación de heptasílabos y endecasílabos, como se da en otros italianos como Trissino o Varchi, y en españoles como Medrano y Fray Luis, por citar nuestros más importantes horacianos), y el estilo horaciano que la produce».²³ Uma relevante exceção constitui a versão que se encontra no ms. 3857 da Biblioteca del CSIC (Fondo Rodríguez Marín): o copista atribui-a a Fernando de Herrera. Trata-se de «una estimable amplificación del texto horaciano», redigida, a par de uma elegía, em tercetos de tipo dantesco: «Huye el iverno a passo presuroso,/el canpo ya de flores se enriqueze/con el nuevo verano deleitoso».²⁴

Na Renascença francesa cabe assinalar a «*imitation près de translation, comme porte le titre*», de *Diffugere nives* por Mellin de Saint-Gelais (1547),²⁵ quem utiliza «une strophe de six vers, où régulièrement deux décasyllabes alternent avec un vers de dix syllabes, disposition du plus heureux effet. Il faut ajouter que le dernier vers de chaque strophe se rattache par la rime aux deux premiers de la strophe suivante,²⁶ produisant ainsi un enchaînement harmonieux».²⁷

²⁰ Esquema: AbC,aBC,CdEfDfEGHgH. Cf. Primera parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, dividida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al Señor Duque de Béjar. Van escritas diez y seis Odas de Horacio traduzidas por diferentes y graves Autores, admirablemente. En Valladolid, por Luys Sánchez. Año 1605, f. 151b-153a. Veja-se Díez de Revenga Torres 1972.

²¹ Alonso/Reckert 1958:II,151-54.

²² Sánchez Reyes 1950-1953:VI,58.

²³ Herrera Montero 1998:53.

²⁴ Veja-se Navarro Durán 1982:514; Herrera Montero 1998:52, nota 13.

²⁵ A mesma ode foi várias vezes imitada por Du Bellay nos *Vers lyriques* (1549), e de novo traduzida por François Habert em 1551 (veja-se Monferran 2006:522).

²⁶ «Or ha hyyver, avecques sa froidure./Quicté le lieu à la belle verdure/Qui painct les arbrisseaux;/La terre change accoustrements nouveaux./Et ne sont plus sinon petits

Na Inglaterra conta-se com uma tradução anónima de *Diffugere nives*, redigida em *fourteen-syllabled verses*: «The winter with his griesly stormes ne lenger dare abide,/The pleasant grasse with lusty grene, the earth hath newly dide».²⁸ Em 1906 Stemplinger, no seu levantamento feito a partir da Renascença, recenseou 90 traduções relativas às quatro livros das Odes de Horácio para inglês, 70 para alemão, 100 para francês, e 48 para italiano. Uma das mais belas traduções de *Diffugere nives* deve-se ao doutor Samuel Johnson, que empregou versos de oito pés em rimas emparelhadas (*rhymed couples*):²⁹ «Rough Winter's blasts to Spring give way/Spring yields to Summer's sovereign ray/Then Summer sinks in Autumn's reign/And Winter chills the world again».³⁰

Muito conhecida é a transposição da mesma ode feita por Alfred E. Housman, «great scholar and accomplished minor poet».³¹ Housman, que julgava esta ode «the most beautiful poem in ancient literature»,³² utiliza versos de cinco pés organizados em estrofes de *rhymed couples* ABAB³³ («The snows are fled away, leaves on the shaws/And grasses in the mead renew their birth,/The river to the river-bed withdraws,/And altered is the fashion of the earth»):³⁴ o texto, que pareceu em 1897 numa revista intitulada *The Quarto*,³⁵ foi finalmente incluído em *More Poems* (1936),

ruisseaux/Les tant grosses rivières»; veja-se o verso inicial da estrofe seguinte: «Les vois-tu jà, nues, en ces bruières (...)».

²⁷ Molinier 1968:471; cf. *ibid.*: «C'est d'abord une des rares compositions de Mellin où la succession des rimes, masculine et féminine, est régulièrement observée».

²⁸ Rollins 1965:153-54. No resto, veja-se Jarrott 1949.

²⁹ O texto foi publicado póstumo em 1797. Veja-se Hopkins/Martindale 2012:277.

³⁰ A mesma beleza melancólica deste quarteto percebe-se num fragmento de André Chénier: «L'hiver sous ses frimas tient la terre enchaînée,/Le printemps les dissipe, et lui-même il s'enfuit,/L'été vient, il s'écoule, et Pomone le suit,/Et bientôt aux frimas ils ramènent l'année» (Buisson/Guitton 2005:122).

³¹ Nash 1993:34.

³² Conforme o testemunho de Richards 1942:289. Cf. Gardini 2004; Gaskin 2013:12-13.

³³ «The necessity of finding a rhyme plays havoc with the necessity for compression» (Nash 1993:33); «as so often in English versions, Housman retains the quatrain stanza structure of the original, and draws out its plangent and elegiac elements which fit his own poetic *persona*» (Harrison 2007:339).

³⁴ Pode-se ler em *The Collected Poems* of A.E. Housman, London, 1950, pp. 163-64; *The Works* of A.E. Housman, Ware, Hertfordshire, 1994, pp. 163-64; também em Wilkinson 1951:41-42; Poole Maule 1995:356-57.

³⁵ Vol. III, p. 95: «a 5s quarterly of Art, Literature, and Music» (McDonald 1997:50).

edição póstuma organizada pelo irmão do autor, Laurence.³⁶ Naquela época (1936-1938) cabe também mencionar a versão de *Solvitur acris hiems* por Louis MacNeice «in a metre close to Thomas Gray's *Elegy in a Country Churchyard*».³⁷ Finalmente, no século passado, também houve quem quis pôr em música o texto de *Diffugere nives*.³⁸

3. No âmbito das teorias relativas à transposição dos metros antigos, que foram elaboradas nomeadamente na Alemanha a partir de Klopstock e Voss,³⁹ encontram-se vários graus de aproximação. Assim, por exemplo, referendo-se à edição de 1752, Hossfeld assinala a tentativa de transposição feita por Samuel Lange:⁴⁰ «Die Übersetzung folgt nicht Silbe für Silbe dem antiken Original, ist aber ein ganz deutlicher Versuch der Nachahmung».⁴¹

À diferença dos ilustres exemplos até aqui mencionados, Vasco Graça Moura é um dos autores que procura aproximar-se o mais exactamente possível da métrica do original horaciano, caracterizado – no tocante à ode I,4 – por um sistema de dois versos, o primeiro dos quais é um arquilóquio (*Sólvitur ácris hiéms | gratá vice || véris ét Favóni*), enquanto o outro é um trímetro iâmbico cataléptico (*trahuntque siccas machinae carinas*).

A transposição do segundo verso seria, teoricamente, a mais fácil: em VGM corresponde a um verso de onze sílabas, sujeito, porém, a certas condições prosódicas.⁴² O primeiro verso, o arquilóquio, é bem mais

³⁶ «The poem is thus curiously 'displaced', a late Victorian work turning up in the crisp 1930s, the Auden decade» (Nash 1993:30).

³⁷ «Here the sharp, personifying imagery (...) is effective in renewing Horace's ode for the translator's Audenish times, and perhaps reacting against Housman's more sentimental version» (Harrison 2007:342).

³⁸ Veja-se Draheim 1981:197 «Anthony Milner (geb. 1925). *Diffugere nives* (für Tenor-Solo und Orchester) in: *Roman Spring*, Cantata for Soprano and Tenor Soli, Chorus and Orchestra (1969) (...). Partitur/Klavierauszug: London [1970], Universal Edition».

³⁹ Contudo, «antispastische und dochmische Verse sind in der deutschen Sprache noch eine Seltenheit, und ihre ityphallischen Formen in Horazens Oden I,4. II,18. selbst von Voss noch verkannt» (Grotefend 1976:351).

⁴⁰ «Der scharfe Winter vergeht, es wechselt nun lieblich/Mit ihm der Lenz und Zephyr ab;/Man zieht die Nachen wieder in das Wasser.//Die Heerde liebet die Ställe nicht mehr, und den Landmann/Erfreut nicht mehr der Camin./Die Aue glänzt nicht mehr vom weissen Reife» (Lange 1747).

⁴¹ Hossfeld 1961:65. Sobre a polémica entre Lange e Lessing veja-se Leonhardt 2003:333-34.

⁴² Assim, *geada* (v. 4) é bissílabo; *coroe* (v. 10) é monossílabo; o v. 12 apresenta uma sequência de dois hiatos (*ele | uma | anha*); finalmente, a

complexo, sendo composto de um tetrâmetro datílico (alcmánico) mais um itifálico (sequência de três troqueus). O problema mais árduo para o tradutor consiste na coexistência, dentro do mesmo verso asinárteto, de duas cesuras, uma mais ‘fraca’ enquanto interna ao alcmánico, e outra mais forte, na medida em que marca a fronteira entre dois versos distintos. A melhor solução no caso em apreço forneceu-a, sem dúvida nenhuma, o poeta italiano Giovanni Pascoli nas suas amostras de versos neoclássicos:

Sciógliesi il gélo del véрно ne l’álito || della primavera
Nè il práto albeggia | pér la nevicáta⁴³

Pascoli reproduz a sequência de quatro dáctilos mediante um decassílabo esdrúxulo (doze sílabas no total), completado por um quinário grave,⁴⁴ equivalente a três troqueus: trata-se, dentre as transposições conhecidas, provavelmente da mais exacta. Pascoli, claro está, não deixa de tirar proveito dos seus antecedentes, dentre os quais o seu mestre Carducci e, acima de tudo, a tradição alemã a partir de Karl Wilhelm Ramler (1800), autor da primeira tradução das odes horácianas «im antiken Originalmetrum».⁴⁵

Siehe! Der Winter zerrint! Favonius und der Lenz kehrt wieder.
Der Hebel wälzt den trocknen Kiel vom Strande.
Freudig verlässet den Stall das Wollenvieh, und den Herd der Pflüger.
Kein Reif umzieht mit grauem Flohr die Wiese.

O primeiro elemento do sistema métrico corresponde a uma sequência de 11 ou 12 sílabas, com oscilação devida à equivalência ocasional entre dáctilo e spondeu; o segundo elemento consta de seis sílabas. Deixando de lado as velhas questões relativas quer ao *Spondeenproblem*,⁴⁶ quer à confusão entre acento e quantidade, a transposição é perfeita. Entretanto, nos manuais precedentes e seguintes, o exemplo de transposição normal-

cláusula *lícidas* (v. 18) comporta, como proparoxitónica (esdrúxula), uma sílaba a mais. Além de tudo isso, subsistem duas excepções bastante vistas, pois o primeiro (*carenas secas nos troncos já deslizam*) e o penúltimo dos trímetros (*e os teus fantasmas e a casa desolada*) são hipermétricos.

⁴³ Vicinelli, 1971:1002, n° 62; 1007, n° 87.

⁴⁴ ‘Traduzo’ para a terminologia portuguesa mais comum os versos que, na nomenclatura italiana, se chamam respectivamente ‘endecasillabo’ e ‘esasillabo’.

⁴⁵ Leonhardt 2003:333. Cf. Ramler 1800.

⁴⁶ Cf. Heusler 1917; Kabell 1960; Stroh 1979; Breuer 1981.

mente proposto continua a ser aquele de Voss (1806): *Nicht mehr freuet das Vieh sich der Stallungen, noch des Heerds der Pflüger*.⁴⁷

4. Um aceno de VGM à sua própria maneira de trabalhar encontra-se, dentro da mesma recolha *Laocoonte*, em alguns versos da *canção prosaica* (p. 105): «e depois pode ser que inda me afoite,/sendo embora bem fraco o meu latim,/a traduzir horácio/(...),/usando dicionários, dois ou três,/e cotejando traduções, enfim/jogando esse xadrez». No caso em apreço, aproximando-se, de modo consciente ou não, da transposição do arquilóquio teorizada por Pascoli, ele opta pela junção de um decassílabo e um hexassílabo. Eis aqui uma proposta de escansão relativa a cada um dos dez arquilóquios assim traduzidos:⁴⁸

- 1 vai-se^o agreste inverno **com** favónio^e || a grata primavera,
 carenas secas nos troncos já deslizam,
 3 nem^o gado ao redil se acolhe **já**, || nem^o cavador ao fogo,
 não mais alvejam prados sob a geadá.
 5 já vénus **citerêia**, sob a **lúa**, || conduz danças das ninfas
 e das graças, mãos dadas, com decoro
 7 **ora** num **pé** ora **noutro** pisando || a terra, e vulcano
 vigia ardente as rudes oficinas.
 9 dos cíclopes. convém que^a **fronte** || reluzente^o verde mirto
 coroe, ou flores da terra libertada;
 11 convém **imolar** a **fäunus**, entre || a folhagem dos bosques
 queira ele uma anha ou um cabrito.
 13 **pálida**^a **morte** **tanto** pisa || tugúrios de pobres como
 torres de reis. ó sêxtio afortunado,
 15 a vida breve^impede^a **longa**^esp^**rança**,^e || a noite já te^apressa
 e os teus fantasmas e a casa desolada
 17 de **plutão**, e ao **ires** **para lá**, || não mais ganhas a^ossinhos
 ser rei do vinho ou vês o terno lícidas,
 19 por quem se^exalta **toda** a **juventude**^e logo || as virgens se derretem

Dentro da *suite horaciana*, esta estrutura prosódica apresenta um exemplo de coerência raro, ou mesmo excepcional, junto com uma fidelidade bastante notável na reprodução das características do original. Abstracção feita das liberdades admitidas no ritmo, ora dactílico como no original (vv. 1, 7, 13), ora iâmbico (vv. 3, 5, 9), ora até anapéstico (vv.

⁴⁷ Cf. Grotefend 1976:355.

⁴⁸ Não coloca problemas a escansão do segundo hemistíquio, que aparece bastante estável, abstracção feita da presença de algumas anácrusis (*danças*, v. 5; *folhagem*, v. 11).

11, 15, 17), o problema da cesura principal – correspondente ao proparoitónico *álito* no exemplo de Pascoli – aparece brilhantemente resolvido, seja na sequência de duas vogais após a cesura (*favónio e a; speranza, e a*), com alusão bastante requintada à presença do dáctilo no original; seja, duas vezes, na atribuição da última sílaba (*re|luzente; tu|gúrios*) à palavra inicial do segundo elemento, de modo a aproveitar a equivalência, na métrica vernacular, entre cláusola esdrúxula e aguda.

Numa estrutura tão consequente, a hipermetria do último verso, longe de ser casual, terá – como veremos – a sua própria explicação.

É de forma mais ou menos análoga que Gabriele d’Annunzio, na transposição incluída na recolha juvenil *Primo vere*,⁴⁹ enfrentou e resolveu os mesmos problemas. Na sua ode *A Lucio Sestio* o primeiro hemistíquio consta de um decassílabo grave, que do ponto de vista prosódico corresponde à sequência dum dáctilo no primeiro ou no segundo pé,⁵⁰ com possibilidade de anácrusis em 5 *Già l’alma, 15 de gli anni*.⁵¹ É a escansão do segundo hemistíquio que, mais uma vez, se revela a mais delicada. A solução do problema reside, aqui também, no tratamento das vogais no momento da cesura. Na maioria dos casos (cinco ou seis versos) a correspondência silábica com a tripodia trocaica resulta perfeita, o que, porém, comporta uma cláusula hipométrica no primeiro hemistíquio, justamente no pé onde o dáctilo seria obrigatório. Contudo, nos quatro versos restantes temos outras tantas combinações vocálicas susceptíveis de ser analisadas indiferentemente como sinalefas⁵² ou como hiatos, o que poderia ser interpretado, da mesma maneira que em VGM, como uma requintada alusão ao problema colocado pela presença do dáctilo final.

5. Deixando de lado o texto juvenil de d’Annunzio, vamos focar agora a nossa atenção nos paralelos que se encontram na península ibérica, onde F. Pejenaute⁵³ assinala os seguintes imitadores de «estrofes arquiloquias»: M. González Prada, J. Francisco Ibarra, Alfonso Méndez Plancarte, Ra-

⁴⁹ Andreoli/Lorenzini 1982:121.

⁵⁰ No primeiro: 1 Sciogliési, 3 Lasciano, 7 Mentre Vulcan, 17 là di Pluton, 19 né rimirar. No segundo: 9 cingere, 11 bello | a, 13 Diva severa.

⁵¹ Neste verso é, aliás, preciso supor um erro prosódico do autor (**vagheggiar*), do qual nem o próprio Carducci ficou imune, ou um lapso do editor (*vagheggiar* em lugar de **vagheggiare*).

⁵² Cf. v. 3 armenti^ed, 5 cori^a, 9 mirto^a, 13 stesso^a.

⁵³ Pejenaute Rubio 1971:218.

fael Pombo, Luis Alonso Schökel, J.J. Pesado.⁵⁴ Dentro desse grupo bastante denso destaca-se a figura de José Rafael de Pombo y Rebolledo (Bogotá, 1833-1912), um dos maiores representantes do romantismo sul-americano, que foi coroado poeta nacional em 1905. Excelente latinista, traduziu o episódio virgiliano de *Laoconte* e, com êxito ainda superior,⁵⁵ e dedicatória a Marcelino Menéndez y Pelayo, a obra de Horácio, incluindo uma seleção de odes,⁵⁶ com a ilusão de chegar a transpor a obra lírica inteira.⁵⁷ Vale a pena reproduzir a transposição métrica de *Solvitur acris hiems* feita por Rafael Pombo:⁵⁸

- Fúndese el acre invierno al amor de Favonio y de Flora,
 Y las enjutas naves arrastradas retornan al mar.
 Ya no huelga^el labriego^al fogón, ni^en su^establo^el ganado,
 Ni con la nívea^escarcha las praderas esmáltanse ya.
- 5 Ya^al claror de la luna Citerëa enhila sus danzas,
 Y las púdicas Gracias, y las ágiles Ninfas al par,
 Con alternados pies baten leves la tierra; y Vulcano
 Las ponderosas fraguas ciclopéas prende^en su^antro voraz.
 Ahora^es bien que con flores que la tierra^entreabriéndose brinda
- 10 Ciñamos la untüosa cabeza, o de verde^arrayán;
 Ahora^es bien que^en umbrío sacro bosque inmoemos a Fauno
 Un cordero si^él quiere, un cabrito si plácele más.
 Con pie^igual, sin humanos miramientos, la pálida Muerte
 Ya huella^el regio^alcázar, ya la choza del pobre gañán.

⁵⁴ Este último pela sua tradução da ode a Séxtio, incluída em Méndez Plancarte 1937.

⁵⁵ «Nuestro gran poeta romántico Rafael Pombo interpretó el episodio de Laoconte en vigorosos versos que remedan los exámetros latinos. Pero el grande aporte de Pombo a nuestra cultura clásica está en sus traducciones de Horacio, hechas con genial desenfado, y de las cuales dijo Menéndez y Pelayo: “No las hay más valientes ni atrevidas en nuestra lengua”» (Gómez Restrepo 1933:291-94, p. 293).

⁵⁶ Antonio Gómez Restrepo organizou a edição póstuma, em três volumes (1916-1917), de poemas e traduções, aos quais cabe acrescentar dois volumes de poesías inéditas reunidos em 1971 por Héctor Orijuela. Além disso, o próprio Restrepo compôs *Traducciones de Horacio* (Bogotá, 1886), igualmente dedicadas a Menéndez y Pelayo, entre as quais a de *Solvitur acris hiems* em hendecassílabos com asonância fixa nos pares («Huye el invierno gélido al retorno/De la estación feliz de primavera;/Tibio el Favonio sopla, liquidando/La nieve que en lo campos aun blanquea»): cf. Sánchez Reyes 1950-1953: IV, n° CCLXXIX.

⁵⁷ «Si la vida alcanza y esta muestra agrada, puede ser que yo complete, solo o acompañado, la producción de un *Horacio bogotano*».

⁵⁸ Veja-se Sánchez Reyes 1950-1953:IV, n° CCXXV (POMBO, Rafael, Bogotá, 1882). Também se pode ler na Antologia publicada por Beatriz Helena Robledo, onde o texto apresenta a data de «Bogotá, septiembre 27:1882».

- 15 Una vida tan corta, nutrir veda una larga esperanza,
 Y pronto, ^oh feliz Sestio, sorda noche ^en tu sien pesará;
 Y ^allí, tropel de sombras, y Plutón, y sus reinos vacíos,
 Donde rey del festín ni ^una vez elegido saldrás;
 Ni podrás recrearte en la tierna, escondida hermosura
- 20 Por quien hoy ardes tú, y mañana ^otros mil arderán.

O sistema arquilóquio realiza-se no seu primeiro elemento como decassílabo nas suas variantes aguda e grave,⁵⁹ enquanto o segundo elemento é constantemente um hexassílabo grave, cuja medida por vezes se obtém, com técnica parecida àquela empregada por VGM, mediante recuperação da vogal final do segmento que precede: assim, no v. 5 a sílaba inicial terá de ser recuperada a partir do *-a* final de *Citerëa*; no v. 13 a partir da sílaba final de *miramien-tos*. Veja-se, de resto, a argumentada crítica de Menéndez y Pelayo,⁶⁰ a quem não escapou o facto de o Rafael Pombo ter censurado o nome de Lícidas.⁶¹ Ainda assim («Con estos defectillos y todo»), o crítico não deixa de elogiar esta tentativa de transposição,⁶² julgando-a «no sólo la más fiel y literal que tenemos en castellano, sino también una de las más poéticas, y no digo la que más, por

⁵⁹ Nos vv. 9 e 11 *Ahora é* bissílabo; diérese *umbrío* no v. 11. As únicas duas excepções, correspondentes aos vv. 1 e 7, apresentam uma espécie de interversão entre primeiro e segundo elemento, do tipo 6(´) + 9´ (a hipótese de hiatos após *Fúndese* e *Favonio* não parece aceitável). Nótese, no v. 7, a dupla sequência, primeiro iámbica, logo anapéstica, a realizar um efeito de harmonia imitativa.

⁶⁰ Cf. Sánchez Reyes 1950-1953:IV,294 «Sólo el *inminente luna* me parece débilmente traducido por *al claror de la luna*; ni tampoco me agrada el *enhila sus danzas* por *choros ducit*, pudiendo fácilmente sustituirse tan rebuscado verbo con *pre-side, concierta, gobierna*. El *sin humanos miramientos* es un ripio imperdonable en tal versificador. *Domus exilis*, aplicado al reino de Plutón, tampoco quiere decir *casa vacía*, sino casa poblada de sombras».

⁶¹ «Puede disculparse, por motivos de honestidad, el rodeo que da el intérprete para no nombrar al *tierno Lycidas*, pero acaso si hubiera vencido este loable escrúpulo, como lo hizo Fr. Luis de León, a pesar de la inmaculada pureza de su alma cristiana, no hubiera perdido la hermosa frase: *et mox virgines tepebunt*» (ibid.).

⁶² «Con la combinación de graves y agudos y el apoyo de la asonancia consigue el ingenioso poeta colombiano una aproximación al movimiento lírico del original, sin romper violentamente con los hábitos de nuestro oído. Y logra además el triunfo de encerrar en veinte versos castellanos los veinte versos del original sin perder un pensamiento, una imagen, ni apenas un epíteto, y procurando dar a las palabras el orden más parecido que tienen en el texto» (ibid.).

respeto a algunos versos de la paráfrasis de Fr. Luis de León, que tienen notable poesía, aunque de muy distinto género». ⁶³

Na transposição de Rafael Pombo ⁶⁴ a maior novidade prende-se com o segundo verso do sistema arquilóquio, muito mais longo em comparação com as onze sílabas do original horaciano, na medida em que o arranque iâmbico deixa lugar ao desenvolvimento, algo inesperado, de um eneassílabo dactílico, ou melhor dizendo anapéstico, capaz de desencadear um forte efeito rítmico. De resto, ambas exceções relativas à escansão do primeiro verso do sistema, também parecem se conformar a este andamento predominante. Além disso, é de notar que os versos pares, todos agudos sem exceção, são ligados pela assonância em *-a-*.

6. A transposição de Alfonso Méndez Plancarte (1946), ⁶⁵ conforme se verá, porventura se deva considerar, do ponto de vista da estrutura métrica, como a mais próxima daquela de VGM: ⁶⁶

Fúndese^el acre^invierno, / gracias a Favonio^y Primavera,
y^al mar se^atreve ya la^enjuta quilla:
y ni al gañán el fuego / ni al ganado alegran los rediles,
ni cana^escarcha nieva la campiña.

5 Ya Citerëa Venus / danzas mueve si álzase la luna,
y con alterno pie baten la tierra
las Gracias decorosas / y las Ninfas; y Vulcano ardiente
las graves fraguas de Ciclópe^incendia.

Lúcida ya de^ungüentos, / dones de la tierra libertada
10 la frente ciñan: rosa^o verde mirto;

⁶³ Pela atribuição, já agora geralmente recusada, a Luis de León dessa tradução de *Solvitur acris hiems*, que se encontra nas *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, veja-se Sánchez Reyes 1950-1953:VI,41-44.

⁶⁴ Deste poema Pombo compôs, anos depois, uma variante hexamétrica (Inc. *Fúndese el acre invierno al amor de Favonio y de Flora/Y las enjutas naves arrastradas retornan al mar*) publicada por Añez 1886:58; cf. Sanchez Reyes 1950-1953:IV, n° CXXVI.

⁶⁵ Também se pode ler em Heredia Correa 1994:480-81.

⁶⁶ Ambas destacam-se «por su métrica latinizante y por su literalidad más estricta», ou seja, pela ambição de «reflejar a Horacio con un apego más fiel – y, si se quiere, más servil – a sus palabras y formas, e insistiendo encarnizadamente en la plástica concisión de su frase y en el aire rítmico de sus estrofas» (Plancarte 1946:13); «“dar literalmente la palabra de Horacio”, como quería Pombo, – aspirando, en lo posible, a un *mot à mot* que sea a la vez artístico y casi literal –, y no sobrepasar ni en uno solo el número de sus versos» (ib.:19).

ya, ^en la floresta ^opaca, / Fauno obtenga ^en holocausto ^alegre
 “balante ^oveja ^o retozón cabrito”.

Con igual pie la Muerte / pálida al tugurio de los pobres
 llama, Sextio feliz, y ^al regio ^alcázar.

- 15 La vida ^es breve toda: / la esperanza larga nos prohíbe.
 Te ^oprimirá la Noche: ^y cuando ^escuálida

entre los Manes téngate / de Plutón la casa, ya en su hondura
 no saldrás rey del vino en dulces fiestas,
 ni ^admirarás al tierno / Lícidas que “inflama los donceles”

- 20 y que muy pronto ^inflamará doncellas”.

Em comparação com os seus modelos, Plancarte logra resolver, com decisão enérgica, o problema maior relativo ao primeiro verso do sistema mediante deslocação da cesura para esquerda, transformando em cesura principal aquela que, em origem, é apenas a cesura interna ao primeiro elemento: graças a tal artifício, o verso todo adquire, duma só vez, uma estabilidade inopinada. Isto, naturalmente, comporta uma inversão dos hemistíquios com respeito à sequência original, posto que, conforme a terminologia espanhola, temos um *heptasílabo* antes de um *endecasílabo*.⁶⁷ Além disso, os vinte versos do poema são repartidos em quatro estrofes de dois dísticos cada uma, e cada estrofe apresenta uma asonância nos versos pares.

Assente nessas bases, a estrutura prosódica é perfeita, e o impecável andamento iâmbico do segundo verso bem se acorda com os segmentos dactílicos que, de forma esporádica, afloram no primeiro.⁶⁸ A tamanha irrepreensibilidade só parece se furtrar o v. 9 onde, não por acaso, a diérese que o autor se viu obrigado a colocar em *ungüentos* (contra o ritmo), parece destinada a compensar a hipometria, aliás única, que afecta o segundo hemistíquio. De qualquer forma, reproduzimos aqui a nota do próprio tradutor (pp. 187-88):

Aproximación de la *Arquiloquia IV*. Su segundo verso, *Coriámbico Menor*, coincide casi sempre con nuestro Endecasílabo ordinario, que

⁶⁷ Tanto o v. 16, como o primeiro hemistíquio do v. 17 apresentam a variante esdrúxula.

⁶⁸ Cf. 1 *Fúndese* e *grácias* (se a diérese que supomos é correcta), 5 *álzase*, 9 *Lúcida*, 11 *ya*, *en la flo-*, 15 *la espe-*, 17 *téngate* (a ecoar *escuálida* na cláusula do verso precedente), 19 *Lícidas*.

aquí lo rempaza. Y al primero, *Arquiloquio Mayor*, claramente cesurado, responde bien este esquema:

Su primera parte, lleva 5, 6, o 7 sílabas: y elegí el tipo de 7, por más sonoro. La segunda, equivale con frecuencia a los Decasílabos de ac. en 3^a y 5^a, o en 5^a sola, como los de la ‘Prosa’ eucarística de Santo Tomás, (*Visus, tactus, gustus in Te fallitur*), o los ensayados en italiano por Pascoli, y en español por Marquina y otros (...).

La exactitud de mi ensayo, en lo silábico y acentual, no es siempre absoluta: pero sí es tal a veces, como en los 4 primeros versos del original, y en algunos más.

Plancarte alude àquele verso que, de costume, se chama decassílabo de gaita galega, embora – abstracção feita das irregularidades rítmicas dos vv. 7 e 9 – só o v. 17 corresponda à sua descrição, os restantes podendo-se considerar como decassílabos de tipo mais comum.

De certeza Plancarte, na hora de realizar a sua *aproximación*, não deixou de se inspirar na genial transposição de Pombo.⁶⁹ Além disso, ele mesmo confessa a própria dívida para com José Joaquín Pesado,⁷⁰ cuja tradução consta de cinco estrofas ‘aliradas’ AaBCcB. O indício mais importante desta filiação talvez seja o quebrado *Álzase la luna* que, apesar da crítica de Menéndez y Pelayo,⁷¹ Plancarte julgou digno de figurar na cláusula do seu v. 5.⁷²

⁶⁹ Veja-se a coincidência de numerosos sintagmas (vv. 1, 6, 13, 14, 18) bem como de diversos termos (*enjuta, escarcha, tierno*), entre os quais *gañán*, que Plancarte recupera a partir do v. 14 do texto de Pombo. É, aliás, significativo que Plancarte, na sua nota ao poema (1946:188), apenas mencione o texto hexamétrico do seu predecessor: «mi primer hemistiquio, en su literalidad, coincide con el de Pombo, que vertió esta oda en exámetros, de los que no conozco sino ése, (cit. en el *Hor. en Esp.*, I, 229)».

⁷⁰ «Y notaré, por fin, que tomé de Pesado el verso 12 y algún otro mínimo rasgo; y de Burgos, lo que va entre comillas en mis dos versos finales» (Plancarte 1946:188). Vejam-se ainda, no texto de Pesado, versos tais como «Ni ya el ganado en el redil se goza», «La regia torre del alcázar fuerte», «Ni rey serás en juvenil convite».

⁷¹ «¿Quién percibirá aquí ni un rastro del *imminente luna*? Finalmente, falta el *tenerum Lycida mirabere*, y todo el final está alterado, por querer acomodarle a las buenas costumbres. Mejor hubiera sido, en ese caso, no traducir la oda. El severísimo y purísimo Fr. Luis de León no tuvo tales escrúpulos, y la tradujo toda».

⁷² Os versos quebrados são *hexasílabos*, o que é bastante singular: «forma inusitada en nuestra métrica, y poco digna de imitarse por lo inarmónica» (Menéndez y Pelayo). Veja-se Pesado 1849²:95-96; *ibid.*, 1886³:117-18 (cf. Sánchez Reyes 1950-1953:IV, n° CXXXVII).

Não é possível, no momento, chegar a saber se VGM tivesse, ou não, conhecimento do texto de Plancarte: as coincidências⁷³ poder-se-iam atribuir a um vocabulário largamente comum. Resta – isso sim – o realismo lexical do tradutor mais recente, bem como o seu grau de originalidade, devido, com paradoxo só aparente, ao seu regresso pontual à fonte latina. Assim, a tradução tanto de *stabulis* por *redil*, como de *arator* por *cavador* (Falcão de Resende emprega, respectivamente, *presepe* e *rustico*), corresponde a uma precisa exigência de realismo. E embora *geada* (v. 4) já se encontre em Falcão de Resende («nem alva geada já embranqueçe ao prado»), *alvejam* é fonicamente bem mais próximo do *albicant* horaciano (cf. *acris* e *agreste* no v. 1).

Um comentário particular merece, no verso inicial, a escolha de *agreste* ‘inclemente, rigoroso’: a par dos seus predecessores Pombo e Plancarte, que utilizaram *acre*, VGM pretende sem dúvida guardar o simbolismo fónico de *acris*;⁷⁴ contudo, o epíteto é provavelmente retomado dum soneto de Bocage:⁷⁵

Já se afastou de nós o Inverno agreste
 Envolto nos seus húmidos vapores;
 A fértil Primavera, a mãe das flores
 O prado ameno de boninas veste.

Também é de notar a actualização, mediante «os teus fantasmas», de *fabulaeque Manes*,⁷⁶ expressão que tivera grande fortuna na literatura europeia. Casanova menciona-a para acenar à sua própria morte.⁷⁷ Richard Addison utiliza-a para introduzir, em *The Spectator*, as suas *Medi-*

⁷³ Vejam-se os sintagmas *o gado ao redil*, *o verde mirto*, *tugúrios de pobres*, *terno lícidas*.

⁷⁴ Cf. Victor Hugo: «Le brin d’herbe est heureux; l’âtre hiver se dissout; la nature paraît contente d’avoir tout» (*L’Art d’être grand-père*, VI: *La mise en liberté*).

⁷⁵ O soneto é justamente considerado como um exemplo de utopia arcádica.

⁷⁶ «The *manes* were the collective spirits of the dead» (Nisbet/Hobbbard 1970:70); «Editors in general are reluctant to consider the possibility that *fabulae* is genitive (‘the shades of story’); yet Bentley thought it might well be so (...). In any case, whether nominative or genitive, *fabulae* probably suggests only that in the underworld one will be oppressed by the shades famed in legend» (ib.:69-70). Cf. p.ex. Mayer 2012:84 «*fabulae*: attributive (= *fabulosi* ‘storied’) with *Manes*».

⁷⁷ Definida como o último acto «de la tragi-comédie que nous jouons tous ici-bas (...). La toile tombera; que la pièce tombe aussi, peu m’importe, car alors on pourra dire aussi de moi: “Premit nox, fabulaeque manes/Et domus exilis Plutonia”» (*Mémoires* de Jacques Casanova de Seingalt écrits par lui-même, Bruxelles, J. Rozez, 1871, t. VI, p. 34).

tations in the Abbey [of Westminster]. E em *Un'idea di Ermes Torranza*, novela de Antonio Fogazzaro, a mesma expressão serve para introduzir «il tema della decadenza della famiglia»: em substância, Fogazzaro reduz a ode horaciana «a un puro elenco di elementi fantastici: la notte, il racconto, gli dèi Mani, la misera casa di Plutone».⁷⁸

7. Sabe-se muito bem que a extraordinária coesão do texto horaciano favorece no tradutor, quase inevitavelmente, a inserção de epítetos ou outras unidades lexicais estranhas ao original. Por exemplo Amadis Jamyn, entre aqueles que já mencionámos, não hesita em recheiar de epítetos a própria tradução.⁷⁹ E, como Nash observa muito a propósito, «Horace's compactness dwells within the 'compression' of Horatian metres», enquanto os tradutores em rimas quase sempre se encontram na necessidade de praticar a «expansion».⁸⁰

Ora, no caso em apreço, VGM encarrega-se de desmentir essa lei geral. Com respeito às restantes odes horacianas traduzidas na *suite*, esta transposição destaca-se pelo cuidado evidente com que o autor procurou reproduzir o metro do original,⁸¹ colocando-se desta feita na esteira de Carducci e dos seus sequazes.⁸² Além disso, se tanto Pombo como Plan-

⁷⁸ Scicchitano 2007:277.

⁷⁹ «En général, Amadys emploie deux vers latins pour en faire quatre français, qui essayent, dirait-on, de conserver aussi quelque chose du rythme original. Bientôt cependant, débordé par sa faconde, il tire toute une strophe d'un seul vers latin (...). Évidemment, les épithètes et les explications fournies par Jamyn n'ajoutent pas grand'chose au tableau, mais il fallait bien arrondir la strophe» (Graur 1929:78).

⁸⁰ Nash 1993:33. De forma análoga, Herrera Montero fala (1998:31) da «mayor verbosidad» de Fernando de Herrera «frente al conciso latín de Horacio». O mesmo problema assinala Leonhardt (2003:334) nas transposições para alemão redigidas depois da teoria estabelecida por Klopstock.

⁸¹ «No la 'cantidad', ni la alternancia de 'pies', ya prosódicos, ya acentuales; sino sencillamente – el número de sus sílabas y el sitio de sus acentos y pausas, que – aunque no siempre fijos – sí ofrecen cuando menos una relativa simetría, que basta para que esos versos nos resulten rítmicos y armoniosos» (Méndez Plancarte 1946:17).

⁸² «Tal es el principio de la métrica latinizante de Carducci, – el genial artífice de las *Odas Bárbaras*, que la implantó definitivamente en Italia y la hizo pasear en triunfo por todas las literaturas –»: assim Plancarte (1946:17) que remonta, entretanto, até Alonso López Pinciano, sendo ele quem formulou «la norma de oro de esta métrica 'bárbara' o 'silábico-acental': "Consideremos en los latinos el número de las sílabas que tienen y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros"». Pela influência da métrica bárbara de Carducci sobre a literatura hispânica, veja-se agora Utrera Torremocha 2010:35-37. Cf., mais em geral, Domínguez Caparrós 1975.

carte tinham rigorosamente guardado o número de versos do original horaciano, a transposição de VGM apresenta, de forma quase provocatória, um verso a menos: a essa característica alude, com certeza, a hipermetria do v. 19 à qual acenámos acima.

Assim, entre as duas maiores escolas de imitação da métrica clássica, ou seja, a tradição alemã e a italo-ibérica, a qual se reporta ao exemplo de Carducci, é à segunda que VGM se encontra mais próximo neste difícil experimento, onde consegue guardar tanto as leis da metrificação, como a compressão do estilo horaciano, mesmo com o sacrifício, ou com a tradução aproximativa, de alguns elementos do original. Características análogas de sobriedade e fidelidade lexical ressaltam, aliás, na transposição da ode horaciana ‘gémea’ IV,7 que reproduzimos agora:

- a neve vai-se e volta a erva aos prados
e às árvores a fronde;
mudou a terra e os rios menos cheios
correm dentro das margens;
5 a graça mais as ninfas e as irmãs
ousam nuas bailar.
nada esperes sem morte, o ano adverte
e a hora rouba o dia.
o frio afastam zéfiros, o verão
10 a primavera, e então
o frutífero outono o expulsa e logo
chega o tempo das brumas.
perdas do céu, a lesta lua as sara:
e caindo onde estão
15 eneias pai e os ricos tulo e anco,
de pó e sombra somos.
quem sabe se altos deuses acrescentam
um amanhã ao hoje?
à mão ávida do herdeiro escapa quanto
20 te foi contentamento.
na tua morte, quando minos der
sentença inebalável,
torquato, não revives por estirpe
facúndia o piedade;
25 nem diana das trevas infernais
tira o pudico hipólito,
nem dos laços leteios teseu pôde
libertar pirítoo.

A ode assenta num sistema composto dum hexâmetro (*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*) mais um trímetro dactílico cataléptico (*arbo-*

ribusque comae). Aqui, com respeito à ode I,4 que acabamos de analisar, o tradutor opta por uma solução de longe menos impérvia, na medida em que a junção de decassílabo e hexassílabo,⁸³ além de clássica, também caracteriza a “Nova Métrica” teorizada por Ricardo Reis.⁸⁴ A essa solução associa-se uma busca evidente de efeitos fónicos: vejam-se a assonância interna do v. 7 (*nada esperes sem morte, o ano adverte*);⁸⁵ outra assonância nos vv. 20-21 (*quanto: contentamento*); a rima nos vv. 10-11 (*verão: então*), que se estende até ao v. 15 (*estão*). Entretanto, a aliteração em labial que caracteriza o primeiro dístico pode-se dizer tradicional,⁸⁶ na medida em que já aparece tanto em Falcão de Resende («As frias neves já não emblanquecem/a terra humedida;/os campos e arvoredos reverdescem,/nella já florescida,/e de diversas cores revestida»)⁸⁷ como em Camões («Fogem as neves frias/dos altos montes, e já reverdecem/as arvores sombrias;/as verdes ervas crecem/e o prado ameno de mil cores tecem»).

Como já nestes exemplos se vê, com respeito ao original horaciano o tradutor mantém a penúria de epítetos, que os predecessores, pelo contrário, não hesitaram em multiplicar (*reverdecem* e *verdes*). Da mesma maneira, *bruma...iners* é traduzido por «o tempo das brumas» (v. 13), cf. «o Inverno escuro, congelado» (Falcão de Resende) e «o inverno frio» (Camões); *pulvis et umbra sumus* por «de pó e sombra somos» (v. 17), cf. «póo somos sóo, e sombra comsommdida» (Falcão de Resende); *infernis...tenebris* por «das trevas infernais» (v. 26), cf. «do Averno escuro» (Falcão de Resende), «da escura noite averna» (Camões); *Lethaea...vincula* por «dos laços leteios» (v. 28), cf. «da alagoa Stygia deshumana» (Falcão de Resende), «da espantosa/prisão letea, escura e tenebrosa» (Camões).

II. O Magusto de Ricardo Reis

Os jogadores de xadrez, um dos mais conhecidos poemas de Ricardo Reis, é, contudo, um dos menos típicos deste autor: com base apenas neste poema, de algum modo se chegaria a ter uma ideia adequada da sua perso-

⁸³ No último verso trata-se de um hexassílabo proparoxitónico.

⁸⁴ Cf. Lemos 1993.

⁸⁵ Correspondente a *immortalia ne speres*, é uma das soluções mais sagazes propostas pelo tradutor.

⁸⁶ Dentro da mesma suite horaciana, cf. “*Solvitur*” = *vai-se*; I,9 «vês que alta vai a neve e cobre o alvo/monte soracte».

⁸⁷ Cf. o inflexível processo de redução atingido por Ricardo Reis 62,3-4 «Nem pela primavera/Têm branco frio os campos» (Duarte 1994:116).

nalidade e do seu estilo. Por um lado, devido à sua singular extensão, dificilmente poderia caber na recolha que o próprio Ricardo Reis intitulou *Livro das Odes*.⁸⁸ Por outro, a mensagem filosófica vehiculada pelo texto em apreço não é horaciana, mas sim declaradamente epicurista. Finalmente, o assunto, longe de provir duma fonte clássica, foi retomado dum episódio da história do califado de Baghdãd.⁸⁹ Entretanto, acontece com este poema algo parecido ao que, nos começos do século passado, aconteceu com os três tercetos que a personagem de Arnaut Daniel pronuncia no *Purgatorio* de Dante (XXVI 140-47): graças a T.S. Eliot e à sua obra *The Waste Land*, esses versos escritos num provençal duvidoso chegaram a ser conhecidos como os mais emblemáticos deste trovador tão difícil.

O factor que determinou a fortuna destes, e de outros muitos textos do mesmo tipo, chama-se banalização. Assim, a presença de Ricardo Reis (o mais aristocrático, o mais esquivo e obscuro dos heterónimos pessoanos) em autores como Virgílio Ferreira⁹⁰ ou José Saramago, anda regularmente acompanhada com uma ou outra citação tirada d'*Os jogadores de xadrez*. É também o caso do dístico *um púcaro com vinho refrescava/sobriamente a sua sede*, o qual aparece quatro vezes em *o magusto de ricardo reis*, o breve poema de Vasco Graça Moura que tencionamos analisar; o autor cita-o conforme a edição vulgata da *Ática*, enquanto já o texto crítico de Silva Bélkior (1988) lê *a sua sobria sede*, lição preferida pelo próprio Ricardo Reis⁹¹ e confirmada pelo editor Fagundes Duarte:

o magusto de ricardo reis

(para o josé blanco)

*um púcaro com vinho refrescava
sobriamente a sua sede
ricardo reis*

“ – come castanhas, pequena lídia escrava.
não caces borboletas, pousa a rede”.
isto dizia e enquanto a arrelhiava
*um púcaro com vinho refrescava
sobriamente a sua sede.*

5

⁸⁸ Não por acaso, a edição crítica organizada por Duarte (1994) leva o título de *Poemas de Ricardo Reis*.

⁸⁹ Permito-me remeter à minha contribuição (Perugi 2011-2013).

⁹⁰ Cf. Paiva 2007:160-61.

⁹¹ Com certeza por oferecer uma possibilidade de leitura diéretica, quer em *süa*, quer (teoricamente) em *sobria*.

bucólicos, o vate e lídia, a flava.
 aos pósteros, inscrito na parede,
 ser tempo de beber se recordava.

*um púcaro com vinho refrescava
 sobriamente a sua sede.*

10

entanto lídia as rosas apanhava,
 as fugazes e ledas. e vós vede
 como a colher o dia as desfolhava.

*um púcaro com vinho refrescava
 sobriamente a sua sede.*

15

a vida é um ouriço e em nós se crava
 se não soubermos afastá-lo. crede
 que lídia só castanhas mordiscava.

*um púcaro com vinho refrescava
 sobriamente a sua sede.*

20

Parece supérfluo recordar ao leitor português o que é magusto. Esta festa popular, em que se comem castanhas e se bebe vinho novo, celebra-se em datas festivas: no dia de São Simão, no dia de Todos-os-Santos, mas especialmente no dia de São Martinho, amiúde dia de sol, propiciado pelo chamado Verão de São Martinho:

Nos Santos, fazem o seu magusto de tarde, no aido ou em campo descoberto, não correndo o tempo de invernía. São rebordães a granel, entre grande larda de brasido, a estoirarem e a acerejar-se, em quanto um farto lombo de cevado rechina e fumea em vergante espeto de pau, a pingar numa telha ou frigideira. É dia já de longe apetecido pelos velhos, pelos rapazitos, e pelos vizinhos menos folgados, que todos então se convidam. Bebe-se, como requer a quadra, que assaz é já então arrepiada. Mas....quanto mais se vai o repasto alongando dia em fora para o crepúsculo, e para a noite, mais se vão pendendo com scismadora tristeza os ânimos dos convivas.⁹²

E vejam-se estes versos de Almeida Garrett: «Sentado ao pé da magustal fogueira,/Vermelho e rubicundo/O bemdito e louvado San' Martinho/(...)/Bastas fazia navegar, nos mares/Da barriga santíssima,/As puchantes castanhas». A cena é explicitamente outoniça: «E emfim, sem metaphóricas períphrases,/Era já meio outomno».⁹³ O próprio autor expli-

⁹² Castilho 1905:90.

⁹³ Braga 1904:111.

ca, na nota de rodapé, o significado de *magusto*: «no dialecto da minha província, é a fogueira em que se assam as castanhas nos dias marcados pelo ritual minhoto».⁹⁴ Entretanto, o magusto pode igualmente evocar uma cena de interior, no coração dum inverno rigoroso, como é o caso n' *O Anjo do Lar* de Manuel Pinheiro Chagas (1865:148): «Era no inverno,/doce estação em torno da lareira,/c'os postigos cerrados, e o magusto/a crepitar no férvido brazido!/ouvindo o temporal rugir lá fora,/e a fria chuva a tintinar nos vidros!». Ou como na *Ode IV Ao Hynverno* de Evaristo Leoni (1836:16), redigida com pronunciado gosto horaciano: «E em quanto troa o vento, e cahe a chuva,/Em nosso lar acceso preparamos/Saboroso magusto./Contando chacras, e bebendo alegres,/Em roda divertida».

No livro *Dual* de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em 1972,⁹⁵ é convocado o poeta dos heterónimos no poema *Em Hydra, evocando Fernando Pessoa*, e é igualmente particularizada a memória de Ricardo Reis num conjunto de textos subordinados ao título geral *Homenagem a Ricardo Reis*. Curiosamente, o interlocutor intratextual – quando existe de forma explícita – não é o homenageado mas as «suas criaturas», nomeadamente Neera e Lídia. Num poema sintomaticamente intitulado *Do Amor* (1997) José Tolentino Mendonça também cita a Lídia de Ricardo Reis, desarticulando um verso famoso: «Mas Lídia pede o poeta/"vem sentar-te comigo/à beira-rio"/à beira, à beira de quê?».⁹⁶

Nas odes de Horácio, a figura de Lídia surge quatro vezes (1.8, 1.13, 1.25, 3.9).⁹⁷ Em comparação com Neera e Chloe, as outras presenças femininas na obra de Horácio, Lídia (uma mulher dificilmente saciável, que tende a apaixonar-se por amantes mais jovens e inexpertos) «foi o nome que conseguiu adquirir maior visibilidade na literatura portuguesa».⁹⁸

⁹⁴ «A etymologia é difícil; parece entrar nella a palavra lat. *ustus*: mas o que significa o elemento *mag-?*» (Vasconcellos 1901:196). Com efeito, é preciso partir de «*agostar* [séc.XV] 'secar las plantas (el calor excesivo)', de aquí 'consumir, acabar' en germanía [1609]; también 'pasar el verano en un lugar' (Nebrija)». Veja-se Corominas-Pascual, DCECH, I (1980), s.v. *agosto*, onde se citam santand. e ast. *magostar* 'asar castañas', gall. berc. e mirand. *magosto* ~ gall. e port. *magusto* 'merienda de castañas asadas', ast. *amagüestu* 'reunión de personas para magostar'. Poder-se-ia explicar *m-* inicial como «cruce de *agostar* con algún verbo en *m-* de sentido análogo, quizá el vasco *guip. amalaz* 'una clase de castañas' de origen desconocido, o acaso MACERARE 'consumir'».

⁹⁵ Veja-se a última edição publicada por Assírio & Alvim, Lisboa, 2014.

⁹⁶ Ferreira 2001:263.

⁹⁷ Para uma análise conjunta dos quatro textos, *vd.* Ferreira 1992-1994.

⁹⁸ Ferreira 2001:256. Recorde-se que o próprio Almeida Garrett, na recolha *Lírica de João Mínimo*, compôs uma ode *A Lídia*, datada de Maio de 1821.

Sabe-se que nos poemas de Ricardo Reis, «as figuras femininas perdem os contornos corpóreos e as variações de carácter»,⁹⁹ transformando-se em «presenças quase metafísicas».¹⁰⁰ Lídia é a mulher mais vezes convocada por Ricardo Reis: «uma presença silente e silenciada que ouve, sem responder e sem agir, os conselhos sapientes de uma voz masculina dominadora».¹⁰¹ Antes do heterónimo pessoano, o italiano Giosue Carducci já tinha dedicado vários poemas a uma mulher chamada Lidia¹⁰² (Pascoli, por sua conta, preferiu evocar Neera «in nodum religata comam» num dos seus poemas redigidos em língua latina).¹⁰³

Na condição social de Lídia, uma vez integrada no romance de Saramago como empregada de hotel, regista-se – com respeito às evocações dos autores precedentes – uma baixa repentina. E aqui, neste breve poema de VGM, ricardo reis(-Horácio), que actua como sujeito lírico, representa-a como uma *pequena... escrava*, com apelativo que poderia recordar a cena familiar dos «positos (...) vernas, ditis examen domus,/circum ridentis Lares» (Hor. *Epod.* 2,65-66). Temos de reconhecer, contudo, que esta Lídia aparece um tanto ambígua, ou mesmo enigmática. O gesto com que é representada é próprio duma criança, «uma criança a brincar, a colher as boninas, a correr atrás das borboletas do vale»,¹⁰⁴ «atrás das asas ligeiras/das borboletas azuis»¹⁰⁵. Na sequência do poema, Lídia continua a apanhar flores, e logo castanhas, como uma espécie de Chapeuzinho Vermelho, ou mesmo, como o tipo oitocentista de menina retratada na auge da sua mocidade.¹⁰⁶ Entretanto, o epíteto de *flava*¹⁰⁷ confirma que esta *pequena escrava* se situa dentro de um registo clássico, por isso encontrando-se bem próxima da Lídia igualmente descrita a apanhar flores

⁹⁹ Ferreira 2001:258.

¹⁰⁰ Magalhães 1996:32. Veja-se também Lemos 1987; Ferreira 1991.

¹⁰¹ Ferreira 2001:259.

¹⁰² De seu nome, Carolina Cristofori Piva.

¹⁰³ *Reditus Augusti* (1896), v. 124.

¹⁰⁴ Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, cap. 22.

¹⁰⁵ Casimiro Abreu, *Meus oito anos*.

¹⁰⁶ «Descuidosa a donzella, andava alegre,/sem saber do noivado, doudejando/por sombras do jardim. Agora corre/atrás das borboletas (...); além, na horta,/colhendo a flor da laranjeira, fica/a scismar nas esp'ranças com que à noite/adormece feliz!...» (João de Lemos, *Cancioneiro*, vol. I: *Flores e amores*, Lisboa, Escriptório do editor, 1858, p. 238).

¹⁰⁷ Nada sabemos, na verdade, da cor dos cabelos de Lídia, mas sim daqueles de Neera, à qual Horácio atribui «murreum...crinem» (3,14,22): daí o epíteto em Ricardo Reis 42 (*Aqui, Neera, longe*), vv. 7-8 «Bem sei, ó flava, que inda/Nos tolhe a vida o corpo», com a mesma colocação sintáctica que se encontra em VGM. No poema n.º 54, Ricardo Reis chama-lhe «alva Lydia».

em dois poemas de Ricardo Reis.¹⁰⁸ Quanto à sua condição servil, é a mesma que o próprio Horácio atribui a uma certa Fílis, que é também «flava»: «não te envergonhe amar a serva,/ó xantias fócio: o arrogante/aquiles já amou briseida,/uma alva escrava».¹⁰⁹

Ao descrever a atitude de Ricardo Reis para com Lídia, VGM observa ironicamente como ambos acabam por formar uma espécie de quadro bucólico:

bucólicos, o vate e lídia, a flava.

Colocado em relevo no começo do verso, o epíteto *bucólicos* parece ecoar, com intenção paródica, aquele outro epíteto empregado por Alexandre O'Neill num poema em que a Lídia horaciana é, mais uma vez, protagonista: «Assim ficamos, Lídia, *eróticos*,/os corpos engastando no sorriso/das horas e das coisas».¹¹⁰

A presença subterrânea de Horácio nos versos do *magusto* de VGM é assinalada não apenas por Lídia, como também por uma alusão à famosa ode 1,37 *Nunc est bibendum*, à qual remete no v. 8 o sintagma *é tempo de beber*. Se bem interpretamos a sintaxe algo hermética dos vv. 7-8, talvez redigidos sob a influência do estilo reisiano, neste passo o “eu” lírico acenaria a uma inscrição afixa na parede, na qual os versos de Horácio recordam aos pósteros, e primeiro a Ricardo Reis, cultor da sua memória, que certos acontecimentos, ou certas datas, merecem a cada ano uma digna comemoração. Claro que o simpósio romano é aqui substituído pelo mais folclórico ritual do *magusto*. No resto, a sobriedade horaciana é evocada tanto pela citação do dístico *um púcaro com vinho refrescava/sobriamente a sua sede*, como pelo verso «entanto lídia as rosas apanhava». Já se sabe que as rosas condizem com a personagem de Lídia; o próprio Ricardo Reis tinha-a representado numa atitude parecida (63,1-6): «Boccas roxas de vinho,/Testas brancas sob rosas,/Nús, brancos antebraços/Deixados sobre a mesa://Tal seja, Lydia, o quadro/Em que fiquemos, mudos».

Neste *magusto*, as rosas *fugazes e ledas* são um bem conhecido símbolo da fugacidade que caracteriza tanto a beleza, como a vida («Eheu fu-

¹⁰⁸ Cf. 56,33-34 «Colhendo flores ou ouvindo as fontes/A vida passa como se temesemos», e em particular 40,21-22 «Colhamos flores, pega tu n'ellas e deixa-as/No collo, e que o seu perfume suavise o momento».

¹⁰⁹ Hor. *carm.* 2,4 na tradução do próprio VGM (2005:178, vv. 1-4 e 13).

¹¹⁰ *Nocturno*, um dos quatro poemas publicados pelo jovem Alexandre O'Neill na revista, dirigida por Carlos Queiroz, *Litoral – Revista Mensal de Cultura*, 6 (Lisboa Janeiro-Fevereiro de 1945), pp. 186-89.

gaces, Postume, Postume,/labuntur anni»): com efeito, enquanto Lídia está a colher rosas, o dia não deixa de as desfolhar sem interrupção; e já Ricardo Reis (113,7-9) tinha admoestado a sua companheira: «Breves no triste goso desfolhamos/Rosas. Mais breves que nós fingem legar/A Comparada vida». A par das rosas, de resto, colhem-se os dias: «Colhe/o dia, porque és elle» (177,7-8).¹¹¹

A Lídia de VGM não parece desprovida duma certa sabedoria instintiva. Se o poeta procura desviá-la duma ocupação tão descuidada como é a de caçar borboletas, Lídia dedica-se a apanhar rosas, e acreditem, diz o autor aos seus leitores, que na hora de comer castanhas, a mesma costuma tomar todas as devidas precauções, de forma a se não deixar picar pelos ouriços; por isso, evidentemente, dentre as castanhas caídas no chão, só apanha aquelas em que o ouriço já está aberto.

Poder-se-á perguntar como é possível a coexistência, mesmo literária, entre rosas e castanhas, tanto mais que a cena bucólica se situa numa estação em que se caçam as borboletas, sabe-se lá até que ponto simbólicas.¹¹² VGM não é, evidentemente, o primeiro poeta português a associar Horácio com a tradição do magusto. É com a descrição do inverno, tecida de alusões horacianas, que Filinto Elisio¹¹³ abre a sua ode dedicada a um magusto imaginário: «Coberto o Campo está, coberta a altura/Do soberbo Palacio [Versailles]/Com deslumbrante alvissimo regêlo:/Tremem com o Austro irado/De negros troncos desfolhados cumes». Filinto imagina-se a si próprio na hora de celebrar o seu próprio aniversário em companhia das Musas e de alguns dos seus queridos poetas clássicos:

Fui meter com as Musas que acudissem
A celebrar meus annos.
Dei com ellas, e Apollo a fazer corte
A um rúbido brazido,
Contando estalos do folgar magusto.
Horacio andava aos pulos
Apanhando as castanhas bombardeiras:
Catullo em calças largas

¹¹¹ Cf. «colhe o dia, não creias no amanhã», último verso de Hor. *carm.* 1,11 traduzido por VGM (2005:168).

¹¹² «Des jeux en apparence innocents, comme la chasse aux papillons, mais qui préparent à un jeu infiniment plus dangereux, celui de l'amour, dont la cruauté est métaphoriquement suggérée par le traitement infligé aux pauvres lépidoptères» (Esquier 2008:166). Sobre *La Chasse aux papillons* de Walter Benjamin, e a noção de imagem como uma borboleta, veja-se Pic 2010.

¹¹³ *Versos de Filinto Elysio*. Tomo I. Paris, Anno de 1797.

Tirava da algibeira o seu cachimbo;
 Dava quatro fumaças,
 Com que o pardal de Lésbia sacudia
 O pipillante bico.
 Lésbia ralhava, Apollo ria, as Musas
 Castanhas esbrugadas
 Davão na palma ao velho Anacreonte.

Assim, devido à época na qual é celebrado, *O magusto de ricardo reis* nem se pode comparar com este, nem com aquele descrito pelo poeta Chiado na *Prática de compadres*. Por singular que possa parecer, a análise métrica é que nos ajudará a compreender a natureza deste magusto enigmático, meio-estival, meio-invernal. Formalmente, esta composição é uma glosa, onde o mote glosado corresponde, como já vimos, a um dístico retirado do poema reisiano *Os jogadores de xadrez*, que proporciona tanto as duas rimas (A = -ava, B = -ede) como a medida dos versos (quatro decassílabos¹¹⁴ rematados por um quebrado), cada uma das quatro estrofes sendo redigida conforme o esquema ABAAb, onde os dois últimos versos se mantêm invariáveis, na medida em que reproduzem o mote.

De facto, VGM colaborou em vários “magustos poéticos”, num dos quais, organizado em 1996 no Palácio da Fronteira, em Lisboa, o mote proposto consistia precisamente no dístico de Ricardo Reis acima mencionado. Na mesma colectânea, e a partir do mesmo mote, Ana Hatherly publicou «uma glosa irónica, bem-humorada, desprendida, como convinha à circunstância: “Um púcaro com vinho / por favor, trazei-me sem demora / que a sede já me mata e me devora / neste poético magusto / em que participo a tanto custo”».¹¹⁵

Além disso, há alguns anos, pareceram duas glosas de VGM compostas «à l’occasion d’un *magusto poético* organisé par la *Casa da Fronteira*. Des poètes ont été invités à composer des poèmes à partir de *motes* empruntés à Sá de Miranda».¹¹⁶ Nesta recolha, o esquema de ambas glosas é bem mais clássico: o mote consta de uma quadra em redondilha maior, sendo cada um dos quatro versos repetido por ordem no fim de cada uma das quatro estrofes (dez versos incluindo o do mote).

Em comparação com estes dois exemplos, decididamente inspirados na fenomenologia métrica clássica, o nosso texto apresenta algumas par-

¹¹⁴ Note-se que o verso inicial apresenta uma sílaba a mais no fim do primeiro hemistíquio.

¹¹⁵ Cf. Martinho 2007:30-31. O poema está incluído em Hatherly 2003.

¹¹⁶ Teixeira 2007:137.

ticularidades. O mote, em lugar de um só verso, consta – conforme uma variante mais rara e artificiosa – de um dístico com encavalgamento. Além disso, o poema nem está redigido em redondilha, nem em medida nova, mas sim numa junção de decassílabo + quebrado que caracteriza muita parte da “nova métrica” de Ricardo Reis:¹¹⁷ isto faz com que o verso final, em cada uma das estrofes, não seja isométrico com respeito aos versos restantes, o que é alheio à fenomenologia da glosa. No resto, há mais duas particularidades que contravêm às regras métricas tradicionalmente próprias da glosa: primeiro, cada uma das quatro estrofes assenta na alternância das únicas duas rimas proporcionadas pelo mote; segundo, só na primeira estrofe se pode afirmar que a citação do texto é, no tocante ao sentido e à rima, parte integrante do corpo estrófico.

Nestes últimos anos, os chamados magustos poéticos tornaram-se cada vez mais frequentes, adquirindo um sentido parecido àquele de tertúlias literárias. Assim, o título do nosso breve poema também poderia ser interpretado como ‘glosa a um mote de Ricardo Reis, composta na ocasião de um magusto poético’. No que respeita ao texto, o próprio termo de *magusto* manifestamente sugeriu tanto a imagem simbólica do ouriço («a vida é um ouriço»), que substitui o estereótipo literário das rosas e as espinas,¹¹⁸ como o gesto um bocado vulgar de Lídia representada a morder castanhas: mas, afinal, tudo isso acaba por deixar no leitor uma impressão de surreal, de não-vivido, e ao mesmo tempo, de desafio poético essencialmente baseado no domínio, aliás notável, do código literário tanto clássico como medieval.

¹¹⁷ Cf. Lemos 1993.

¹¹⁸ «Só em Novembro as [árvores] agita a inquietação funda, dolorosa, que as faz lançar ao chão lágrimas que são ouriços. Abrindo-as, essas lágrimas eriçadas de espinhos deixam ver numa carne fofa a maravilha singular de que falo» (Miguel Torga); «tanta coisa cabe afinal numa campestre promessa de castanha» (José Saramago, *Viagem a Portugal*).

Bibliografia

- ALONSO, Dámaso/RECKERT, Stephen, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, CSIC, 1958.
- ANDREOLI, Annamaria/LORENZINI, Niva (ed.), Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, t. I, Milano, Mondadori, 1982.
- AÑEZ, Julio (org.), *Parnaso Colombiano*. Estudio preliminar de D. José Rivas Groot. Bogotá, Librería Colombiana, 1886.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, "Presencia de la Odas I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio en la Canción XVI de Hurtado de Mendoza", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 15 (1998), 171-84.
- BEARDSLEY, Theodore S., *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Duquesne University Press, 1970.
- BÉLKIOR, Silva (org.), *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis. Tradição impressa revista e inéditos*, Lisboa, IN-CM, 1988.
- BRAGA, Théophilo (org.), *Amor e Vaidade – Fábula*, in *Obras completas* do V. de Almeida-Garrett, t. I, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904.
- BREUER, Dieter, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München, W. Fink, 1981.
- BUISSON, Georges/GUITTON, Édouard (éds), André Chénier, *Oeuvres poétiques*, Orléans, Paradigme, t. I, 2005.
- CASCÓN DORADO, Antonio, "Horacio y los mejores ingenios españoles: sobre la evolución y el concepto de traducir", in R. CORTÉS/J.C. FERNÁNDEZ CORTE (org.), *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, 1994:359-68.
- CASTILHO, António Feliciano de, *O Presbyterio da Montanha*, vol. I, in ID., *Obras completas*, revistas, anotadas, e prefaciadas por um de seus filhos, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1903-1914, t. 19, 1905.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Poema da mocidade seguido do Anjo do lar*, Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1865.
- CORTI, Maria (ed.), «Entro dipinta gabbia»: *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, Milano, Bompiani, 1972.
- COUNSON, Albert, *Malherbe et ses sources*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1904.
- DAUVOIS, Nathalie, "La Réception des odes d'Horace à la Renaissance ou de la beauté des bonnes lettres", in Claudine Pouloin/Jean-Claude Arnould (éds), *Bonnes lettres, belles lettres: «Actes» des Colloques du Centre d'études et de recherches Éditer/Interpréter de l'Université de Rouen* (26 et 27 avril 2000 – 6 et 7 février 2003), Paris, Champion, 2006:33-48.

- DELL'AQUILA, Michele, *Fondazioni del cuore: Studi su Leopardi*, Fasano, Schena Editore, 1999.
- , *Lingua e stile nei versi e nelle prose della puerizia e dell'adolescenza di Giacomo Leopardi*, «Athanon [Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura]», anno XX, n.s., n° 13 [2009], 93-101.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, M^a Josefa, “Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluídas en las *Flores de Pedro Espinosa*”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 30 (1972), 123-40.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid 1975 (*Revista de filología española*, Anejo 92).
- DRAHEIM, Joachim, *Vertonung antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart (mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978)*, Amsterdam, Verlag B.R. Grüner BV, 1981.
- DROUHET, Charles, *Le poète François Mainard (1583?-1646): Étude critique d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1909.
- DUARTE, Luiz Fagundes (org.), *Poemas de Ricardo Reis*, Lisboa, IN-CM, 1994 (Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. III).
- ESQUIER, Suzel, “Le motif romanesque de Vergy dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal”, in Simone BERNARD-GRIFFITHS (*et al.*), *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, «Actes» du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques (Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006), Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008:163-74.
- FEDELI, Paolo/CICCARELLI, Irma (comm.), Q. Horati Flacci *Carmina Liber IV*, Firenze, Le Monnier, 2008.
- FERREIRA, António Manuel, *Três Mulheres e dois Poetas – Lídia, Cloe e Neera em Horácio e Ricardo Reis*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1991.
- , “Sob a Influência de um nome: Lídia em Horácio e Ricardo Reis”, *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, 9-11 (1992-1994), 135-72.
- , “As vozes de Lídia”, *Ágora. Estudos clássicos em debate*, 3 (2001), 247-68.
- FOULON, Albert, “Ronsard traducteur et imitateur d'Horace dans les Odes”, in *Journées d'études Ronsard*, «Actes» du colloque organisé par le Centre de Recherches Hannah Arendt, Paris, Cujas, 2009:183-94.
- GARDINI, Nicola, “La più bella poesia della letteratura latina”, in MASSIMO GIOSEFFI (ed.), *Il diletto monte: Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Milano, 2004, pp. 201-19.
- GASKIN, Richard, *Horace and Housman*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

- GÓMEZ RESTREPO, Antonio, “Breve nota sobre el humanismo en América”, in *Homenaje a la memoria de M. Foulché-Delbos* [= *Revue Hispanique*], 2 vol., París/New York, 1933.
- GRAUR, Theodosia, *Un disciple de Ronsard: Amadis Jamyn (1540?-1593)*, Paris, Champion, 1929.
- GROTEFEND, Georg Friedrich, “Anfangsgründe der deutschen Prosodie” [Giessen, 1815], in Hans-Heinrich HELLMUTH/Joachim SCHRÖDER (Hrsg.), *Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmassen im Deutschen. In Quellenschriften des 18. und 19. Jahrhunderts*; München, Fink, 1976:337-77.
- HARRISON, Stephen (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007.
- , “The reception of Horace in the nineteenth and twentieth centuries”, in HARRISON 2007:335-46.
- HATHERLY, Ana, *Itinerário*, Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- HEREDIA CORREA, Roberto (*et al.*), *Antología de textos clásicos grecolatinos*, Universidad Nacional Autónoma de México (Lecturas Universitarias, 27), 1978, ⁴1994.
- HERRERA MONTERO, Rafael, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1998.
- HEUSLER, Andreas, *Deutscher und antiker Vers. Der falsche Spondeus und angrenzende Fragen*, Strassburg 1917 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, hg. v. Alois BRANDL, Andreas HEUSLER, Franz SCHULTZ, Bd. CXXIII).
- HOLLAND, Anna, *The Reception of Horace in the Poetry of Renaissance: France, 1543-72*, Oxford University Press, 2001.
- HOPKINS, David/MARTINDALE, Charles (ed.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, Vol. 3: 1660-1790, Oxford University Press, 2012.
- HOSSFELD, Reinhard, *Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock: Eine metrische Untersuchung*, Inaugural-Dissertation, Düsseldorf, Zentral-Verlag für Dissertationen Triltsch, 1961.
- JARROTT, Catherine Anne Louise, *The Influence of Horace's Odes on Elizabethan Miscellanies*, Stanford University, 1949.
- KABELL, Aage, *Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd*, Uppsala, Lundquist, 1960.
- LANGE, Samuel Gotthold, *Horatizische Oden nebst Georg Friedrich Meiers Vorrede vom Werthe der Reime*, Halle, 1747 [cf. *Horatizische Oden und eine Auswahl aus Des Quintus Horatius Flaccus Oden*, Fünf Bücher, übersetzt von Samuel Gotthold LANGE. Faksimiledruck nach

- den Ausgaben von 1747 und 1752. Mit einem Nachwort von Frank Jolles. Stuttgart: J.B. Metzler, 1971].
- LEBÈGUE, Raymond, “Horace en France pendant la Renaissance”, *Humanisme et Renaissance*, 3 (1936), 141-64; 289-308; 384-419.
- LEMOS, Fernando, *Fernando Pessoa e a Nova Métrica: Transcrição e estudo de manuscrito inédito*, Lisboa, Inquérito, 1993.
- LEMOS, José Patrício de, “A projecção de Horácio nos retratos de Lídia, Neera e Cloe, feitos por Ricardo Reis”, *Colóquio sobre o Ensino do Latim – Actas*, Lisboa, Departamento de estudos clássicos, 1987:327-37.
- LEONHARDT, Jürgen, “Ramlers Übersetzungen antiker Texte”, in Laurenz LÜTTEKEN (*et al.*), *Urbanität als Aufklärung: Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Wallstein, 2003:323-53.
- LEONI, Francisco Evaristo, *Obras poéticas*, Lisboa, Typographia patriótica de Carlos José da Silva, 1836.
- LEVIN, Donald N., “Concerning two Odes of Horace: 1.4 and 4.7”, *Classical Journal*, 54 (1959), 354-58.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, “*O gesto, e não as mãos*. A Figuração do Feminino na Obra de Fernando Pessoa: Uma Gramática da Mulher Evanescente”, *Colóquio/Letras*, 140-141 (Setembro 1996), 17-47.
- MCDONALD, Peter, *British literary culture and publishing practice 1880-1914*, Cambridge University Press, 1997.
- McGANN, Michael, “The reception of Horace in the Renaissance”, in Harrison 2007:305-17.
- MARMIER, Jean, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, P.U.F., 1962.
- MARTINHO, Fernando, “Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa”, *Via Atlântica*, 11 (junho 2007), 23-33.
- MAYER, Roland (ed.), Horace, *Odes, Book I*, Cambridge University Press, 2012.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Obras de Horacio, XL Odas selectas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, *Horacio en México*, México, UNAM, 1937.
- MOLINIER, Henri-Joseph, *Mellin de Saint-Gelais (1490?-1558), Étude sur sa vie et sur ses oeuvres* [1910], Genève, Slatkine, 1968.
- MONFERRAN, Jean-Charles, “Horace dans les *Oeuvres poétiques* de Jacques Peletier du Mans (1547)”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 68 (2006), 517-33.

- MOURA, Vasco Graça [VGM], *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, Lisboa, Quetzal, 2005.
- NASH, Walter, “*Diffugere nives*: On englishing Horace”, *Language and Literature*, 2 (1993), 19-36.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “La oda *Diffugere nives* de Horacio, traducida por Fernando de Herrera”, *Boletín de la Real Academia Española*, 62 (1982), 499-541.
- NISBET, Robin George Murdoch/HOBBARD, Margaret, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, at the Clarendon Press, 1970.
- PAIVA, José Rodrigues de, *Vergílio Ferreira: Para Sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco, “La adaptación de los metros clásicos en castellano”, *Estudios clásicos*, 63 (1971), 213-34.
- PERUGI, Maurizio, “Ricardo Reis’s Ode ‘The Chess Players’”, *Filologia e Literatura*, 3 (2011-2013), 105-45.
- PESADO, José Joaquín, *Poesías originales y traducidas*, México, 1849², 1886³.
- PIC, Muriel, “Leçons d’anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez W.B.”, *Images-Re-vues* [En ligne], hors série 2, 2010.
- POOLE, Adrian/MAULE, Jeremy, *The Oxford Book of Classical Verse in Translation*, Oxford University Press, 1995.
- RAMLER, Karl Wilhelm, *Horazens Oden übersetzt und mit Anmerkungen erläutert*, 2 Bde., Berlin, Johann Daniel Sander, 1800.
- RICHARDS, Grant, *Housman 1897-1936*, Oxford University Press, 1942.
- ROBLEDO, Beatriz Helena (org.), *Rafael Pombo ese desconocido: Antología*, Prólogo de Darío Jaramillo, Bogotá, Penguin Random House, 2014.
- ROLLINS, Hyder Edward (ed.), *Tottel’s Miscellany [Songs and Sonnets]*. Reprint of 1557. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1965.
- SÁNCHEZ REYES, Enrique, *Bibliografía hispano-latina clásica*. Edición digital a partir de la *Edición nacional de la Obras completas de Marcelino Menéndez y Pelayo*, vol. 44-53, Madrid, CSIC, 1950-1953, t. IV-VI (*Horacio*).
- SCICCHITANO, Emanuele, “Il suono lieve del fantastico: *Un’idea di Ermes Torranza*”, in A. D’Elia (et al.), *La tentazione del fantastico: Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, L. Pellegrini, 2007:275-92.
- SPAGGIARI, Barbara, “Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões. L’Ode IX”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, X, 3 (1980), 1003-64.
- EAD. (org.), *Obras de André Falcão de Resende*, 2 vol., Lisboa, Colibri, 2009.

- STEMPLINGER, Eduard, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig, Teubner, 1906.
- STROH, Wilfried, “Der deutsche Vers und die Lateinschule”, *Antike und Abendland*, 25 (1979), 1-19.
- TEIXEIRA, Sandra, “Sá de Miranda por Vasco Graça Moura”, in: «Actes» du colloque interdisciplinaire: *Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise* (5-6 février 2007), 135-43.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Estudos de philologia mirandesa*, 2 vol., Lisboa, 1900-1901.
- VICINELLI, Augusto (ed.), Giovanni Pascoli, *Prose*, t. I, Milano, Mondadori, 1946, 1971⁴.
- VOSS, Heinrich (Hrsg.), Q. Horatius Flaccus, *Werke*, 2 Bde., Heidelberg, bei Mohr und Zimmer, 1806.
- WILKINSON, Lancelot Patrick, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1951.
- WOODMAN, Anthony J., “Horace’s Odes *Diffugere nives* and *Solvitur acris hiems*”, *Latomus*, 31 (1972), 752–78.

DO MANEIRISMO AO BARROCO
O CASO DE **TOMÉ TAVARES** E
FRANCISCO DE VASCONCELOS

DO MANEIRISMO AO BARROCO: O CASO DE TOMÉ TAVARES E FRANCISCO DE VASCONCELOS

Cidália Dinis¹
cidaliadinis@sapo.pt

1. O Barroco – Sua definição e limitação cronológica²

*Le monde est à l'envers ou «chancelant»,
en état de bascule, sur le point de se ren-
verser; la réalité est instable ou illusoire,
comme un décor de théâtre. Et l'homme, lui
aussi, est en déséquilibre, convaincu de
n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou pa-
raît être, dérobant son visage sous un mas-
que dont il joue si bien qu'on ne sait plus
où est le masque, où est le visage.*

Jean Rousset³

¹ Membro do Grupo de investigação Multiculturalidade e Diálogo Internacional do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. Doutorada em Literaturas e Culturas Românicas pela FLUP e Investigadora de Pós-doutoramento (FCT/POPH/QREN/UE).

² Cf. Cidália DINIS, *Obras Burlescas de Tomé Tavares Carneiro* – Estudo e edição crítica, Porto, Ed. da Autora, 2006 (Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto) et Cidália DINIS, *Obras Burlescas de Tomé Tavares Carneiro* – Estudo e edição crítica: München: Martin Meidenbauer, 2008.

³ Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1954, p. 28.

Como é sabido, a palavra ‘barroco’, de origem hispano-portuguesa, aparece no século XVI intimamente relacionada com o campo semântico da ourivesaria, designando pérolas de um brilho singular e com uma configuração irregular, razão pela qual eram consideradas «de valor inferior ao das pérolas perfeitas»⁴. Só a partir do século XVIII é que o termo ‘barroco’ ganha novos contornos e passa a designar uma criação artística, mantendo-se contudo o sentido pejorativo de origem. Até então, o uso do termo nessa acepção estava confinado à música, à arquitectura e às artes plásticas.

Chama-se arquitectura barroca às construções que eram consideradas ridículas, absurdas e bizarras, e pintura barroca aos quadros que eram avaliados como decadentes, desconstruções do gosto artístico praticado no Renascimento. Parte desse significado pejorativo mantém-se quando o conceito passa a ser aplicado à literatura para indicar um estilo diferente do Classicismo e Maneirismo⁵, os quais de certa forma, determinaram a génese, a temática e a evolução da nova estética.

Os especialistas são unânimes em sublinhar a complexidade do barroco, traduzida n’«uma visão do mundo cuja finalidade consiste em copiar a complexidade da natureza, para a converter numa e por uma complexidade da arte»⁶. Jogando com as antíteses e os contrários, o barroco tanto pode derivar para uma espécie de idealismo estético como para um realismo cru, frequentemente sarcástico e obsceno.

Do ponto de vista cronológico, a nova estética sucede-se ao maneirismo, o qual, segundo Aguiar e Silva⁷, se situa «nos anos que ocorrem entre a segunda e a terceira décadas» do século XVII, altura em que a publicação de obras e a afirmação de poetas se distanciam claramente dos padrões literários anteriores.

A poesia que começa agora a delinear-se compraz-se no uso de um léxico impregnado de sentidos por vezes surpreendentes, de alguma rareza, o que é partilhado pela sintaxe e acompanhado da utilização recorrente e hábil de hipérbolos, metáforas, antíteses e paradoxos que iludem o leitor e despertam nele o prazer de desfrutar de tão engenhoso trabalho

⁴ Vítor Aguiar e SILVA, «Maneirismo e barroco», in *Teoria da Literatura*, Coimbra, 1997, p. 442.

⁵ Apenas em 1860, segundo Aguiar e Silva, *op.cit.* (p. 445), ‘Carducci aplica pela primeira vez o vocábulo e o conceito de barroco à história literária’.

⁶ Anne-Laure ANGOULVENT, *O Barroco*, Mem Martins, 1996, p.11.

⁷ In Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa, 1971, p. 217.

estilístico⁸. Começa assim a esboçar-se um novo mundo que, embora não rompendo nitidamente com o período que o precede – o Maneirismo –, deixa entrever uma «nova literatura, o início de um longo período literário que (contrariando ideias velhas ainda arraigadas), se tem bastante a ver com a dominação filipina, correspondendo simplesmente a uma fase em que a história da cultura em Portugal se processa em paralelo com a da cultura espanhola»⁹.

Espíritos agudos como os de Rodrigues Lobo, de Soror Violante do Céu, Padre António Vieira, D. Francisco Manuel de Melo, António Barbosa Bacelar, Jerónimo Baía, Frei António das Chagas e António José da Silva, entre muitos outros, serão a corporização viva da manifestação literária do barroco português. O testemunho destes ‘artesãos da palavra’ pode ser lembrado em sermões, meditações, cartas, prosa didáctica e cortesã, no drama, nas *Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses* ou *Fénix Renascida*.

2. Maneirismo e Barroco

... si le Baroque coïncide souvent avec la Contre – Réforme, il la dépasse, tant est large sa diffusion; c’est aussi que sa plasticité, sa diversité obligent à lui reconnaître plusieurs visages.

Le Baroque est multiforme; il est dans son génie de s’évanouir sous la prise et de réapparaître, tel Protée, sous une forme nouvelle...

Jean Rousset¹⁰

A distinção entre Maneirismo e Barroco nem sempre foi linear. Se para alguns autores, como Helmut Hatzfeld, o maneirismo não é um estilo

⁸ O ‘Cultismo’ e o ‘Conceptismo’, princípios estéticos formais indissociáveis do Barroco, suportam as habilidades verbais e intelectuais mais singulares e originais da literatura de Seiscentos. Poder-se-á entender o Cultismo como um abuso da fantasia no campo psicológico da representação sensível e o Conceptismo como o requinte da fantasia nos domínios próprios do entendimento, do pensamento formal.

⁹ Maria Lucília Gonçalves PIRES, in *Poetas do Período Barroco*, Lisboa, 2003, p. 17.

¹⁰ In *La Littérature de l’âge baroque en France*, Paris, 1954, p. 240.

claramente autónomo e desenvolvido mas é antes entendido como uma espécie de degenerescência do classicismo a estabelecer a transição para o barroco, outros – como Aguiar e Silva¹¹ – consideram que estamos em presença de dois estilos autênticos, com características que os individualizam. Genericamente, o primeiro circunscrever-se-ia à segunda metade do século XVI e primeiras duas décadas do século XVII, ao passo que o segundo se estenderia até meados do século XVIII.

Do ponto de vista da sua génese, o Maneirismo tem sido entendido como expressão de um novo mundo, gerada na «crise do Renascimento». Essa crise seria fruto de uma série de acontecimentos, como o saque de Roma, em 1527; as proclamações de Lutero, desde 1517, e a consequente Reforma que alastrava célere pela Europa; a resposta da Igreja através da Contra-Reforma, o Concílio de Trento e a reestruturação da Inquisição. Também em Portugal se fez sentir uma inquietude político-social, decorrente de gravosos problemas, como a crise da sucessão de D. João III e as consequências de Alcácer Quibir.

Estamos assim num tempo marcado por uma concepção pessimista do homem e da vida e por um sentimento de decadência, em parte devido à progressiva perda da grandeza política e económica alcançada em anos anteriores. Esta concepção, manifesta-se num anti-intelectualismo e num cepticismo epistemológico que, quando confrontado com a impossibilidade de conhecimento da verdade, se entrega ao elogio dos pobres de espírito, verdadeiros eleitos de Deus, como refere Vítor Manuel de Aguiar e Silva¹²:

‘O regnum hominis, a dignitas hominis do classicismo renascentista fundavam-se na crença de que não existia conflito entre a ordem divina e a ordem humana, entre a alma e o corpo, entre a Razão e a Natureza, entre a Fé e a Razão; a Reforma, luterana e calvinista, o Maquiavelismo e o Maneirismo corroem os fundamentos dessa crença, apresentando o homem como um ser miserável e radicalmente corrupto, apenas redimível através de um acto da graça de Deus, defendendo a existência de uma dupla moral; opondo o corpo ao espírito, acentuando dramaticamente a insegurança e a efemeridade da vida...’

Deparando-se com um mundo caótico e uma atmosfera agónica, de profunda crise da Razão, marcada pela dor e pelo desengano, o poeta maneirista desenvolve o gosto pelo monstruoso, pelo grotesco, na sua dupla face antropológica e estética, ao mesmo tempo que evidencia uma

¹¹ «Maneirismo e Barroco», in *Teoria da Literatura*, Coimbra, 1997, p. 476.

¹² *Ibid*, pp. 29-30.

inclinação religiosa e espiritualista, fruto do rigor e ascetismo da Contra-Reforma na sua acção inicial de combate à heterodoxia protestante. O Maneirismo distancia-se assim claramente do Classicismo renascentista, dos ideais do equilíbrio e da sobriedade formais. Ao mesmo tempo, distingue-se do período estético-literário que se lhe segue, o Barroco, sobretudo no que concerne à sua interioridade, ao seu intelectualismo, ao seu anti-realismo e preciosismo, ao seu elitismo ou à melancolia que o caracteriza.

Contrariamente ao Maneirismo, mais distante da realidade e do mundo sensorial, preocupado com problemas filosófico-morais, evidenciando uma atitude mais sóbria e introspectiva; o Barroco caracteriza-se pelo objectivismo, pela pompa, pelo exagero patético, pela oposição da sublimidade espiritual ao grotesco da carne, pela ostentação, pelo sarcástico, tenebroso, pela subtilidade arguta e engenhosa que se desenvolve nos limiares da metamorfose, onde o real e o ilusório se defrontam e confundem em *puzzles* construídos com paciente labor.

Não esqueçamos porém que estas características não são exclusivas de cada um dos períodos em questão; não surpreende por isso que muitos dos elementos, quer temáticos quer formais, se tenham prolongado no tempo, transitando do maneirismo para o barroco. Constituem exemplo temas como a efemeridade do tempo, o desengano da vida, e a propensão para a agudeza ou as metáforas e jogos verbais. No entanto, como adverte Aguiar e Silva¹³, «estes elementos de procedência maneirista, quando integrados no estilo barroco, apresentam um valor diferente, um timbre e uma ressonância distintos, que revelam inequivocamente que o sentimento vital que se comunica é já outro».

Não é, pois, de estranhar que, enquanto a poesia maneirista é o espelho de um conflito agónico interior, a poesia barroca recorra a pequenos motivos do quotidiano para os transfigurar em telas pintadas com um profundo e penetrante rigor visual, com o objectivo não só de «docere et delectare», mas também de «movere». A importância de cada uma das componentes da tríade «docere-delectare-movere» é bem sublinhada por Maravall¹⁴:

‘No basta con decir que el Barroco se mantiene fiel a la temática, según tradición aristotélica y horaciana, del delectare-docere, fundiéndolas dos partes en una sola tendencia. Es no ver el nudo de la cuestión olvidar el tercer as-

¹³ *Ibid*, p. 478.

¹⁴ In *La Cultura del Barroco – Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1996, p. 174.

pecto que encierra y que altera profundamente la naturaleza intelectualista del docere: nos referimos al movere. Que esto último sea lo que hay que alcanzar es lo que pone de nuevo – por lo menos en su decisivo papel – el Barroco: poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual. Díaz Rengifo, viniendo a preguntarse para qué es buena la poesía, encuentra esta respuesta: «para enseñar y mover», términos de los cuales el segundo transforma el sentido del primero y lo barroquita cuando cae sobre él el acento.’

ABADE TOMÉ TAVARES:
A SÁTIRA COMO SOPRO REGENERADOR

Cidália Dinis
cidaliadinis@sapo.pt

Palavras-chave: poesia, barroco, sátira

Resumo: Filho de uma época de profundas metamorfoses, Tomé Tavares (1570-1634) insere-se nas coordenadas de um espírito barroco, marcado pelo desnudamento das palavras e pela ‘guilhotina’ da sátira viperina e desmedida. Numa sociedade manchada pela hipocrisia e pelas frivolidades mundanas, a sátira burlesca surge como um sopro regenerador, dando lugar não só a um riso irreverente, muitas vezes de cumplicidade, mas também como factor de libertação mediante um mundo impregnado de valores deturpados.

*A poesia tão alta
que tão bem sabe pedir,
desejo eu de servir
com lhe dar o que lhe falta.*

Tomé Tavares

0. Introdução

Inédita durante mais de quatro séculos, a obra do poeta português Tomé Tavares foi mais um exemplo da inúmera produção literária que desde a segunda metade do século XVI até aos fins do século XVIII permanece ainda inédita, esquecida, à espera de ser (re)descoberta. Na base deste

evidente desinteresse pela conservação de todo um património literário estão às vezes intrincados problemas de crítica textual. A existência de várias cópias manuscritas, quase sempre lacunares, para além de implicar muitas variantes, pressupõe também determinar qual a lição verdadeira – tarefa morosa, que obriga a percursos labirínticos indecifráveis. Mesmo as duas mais conhecidas antologias de textos de versos barrocos – *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, que apresentam aliás muitos erros de atribuição de autoria, não comportam de modo algum toda a poesia desta época, sobretudo se pensarmos na quantidade indeterminada de manuscritos ainda por descobrir e editar.

Tendo plena consciência dessa árdua tarefa que é editar uma obra, procurámos com o estudo e edição dos textos de Tomé Tavares, contribuir para esbater o esquecimento que sobre eles (texto e autor) se abateu, dando a conhecer uma poesia irreverente, límpida e de singular rasgo de originalidade.

Apesar de reconhecidos estudiosos como Vítor Aguiar e Silva, Ana Hatherly, Maria Lucília Gonçalves Pires, entre muitos outros, se terem dedicado à literatura desta época, editando textos e publicando trabalhos críticos; a verdade é que todo este esforço continua a ser infrutífero, sobretudo se pensarmos que muitos são os autores e obras que estão dispersos por manuscritos desconhecidos. Com esta edição, decorridos 382 anos após a morte do autor (29/01/1634), cremos estar a contribuir para esbater uma lacuna dos estudos literários nacionais que continua (e continuará) a subsistir.

1. Vida e Obra de Tomé Tavares

Em 1653, Cristóvão Alão de Morais «ajuntou na dita cidade», o Porto, algumas das composições poéticas do Abade Tomé Tavares, num manuscrito hoje pertencente ao espólio da Biblioteca Pública Municipal do Porto¹.

A antologia, nunca antes publicada e, como tal desconhecida, revela-nos um «gentil poeta burlesco»², dotado de um espírito arguto e engenhoso.

Embora não possamos precisar a data exacta do nascimento de Tomé Tavares, é bastante provável que ele tenha acontecido em 1570. A con-

¹ Trata-se do códice n.º 736 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, em cuja folha de rosto se lê: 'OBRAS/ BURLESCAS DO/ Famoso/ Thome Tavares Abbade de Rio-tinto/ junto a Barcellos, e natural da/Cidade do Porto, / Que ajuntou na dita Cidade/Christóvão Alão de Morais/ NO/ ANNO/ DE/ MDCLIII.' (cf. fig. 1).

² Cristóvão Alão de MORAIS, *Pedatura Lusitana*, vol. III, Braga, 1997.

clusão é sugerida pelo seu processo de aluno universitário: sabendo que à época, era prática corrente os alunos ingressarem com 16 anos, é de supor que também o nosso autor tivesse essa idade em 1586, data do seu único registo de matrícula – em «Instituta», com certidão de exame de latim a 14 de Novembro³. Sabe-se também que nasceu na cidade do Porto e que era filho de Nuno Tavares, «cidadão muito honrado do Porto»⁴, e de Joana Carneiro, descendente dos Carneiros do Porto, importante família do século XVI.

Outro aspecto da vida de Tomé Tavares sobre o qual dispomos de alguns elementos é a sua ordenação. De facto, embora não possamos precisar a data exacta em que ocorreu, apurámos que já em 1600 parokiava a freguesia de Santa Marinha de Rio Tinto, no termo de Barcelos⁵. Sabemos ainda que morreu a 29 de Janeiro de 1634, na sua abadia⁶.

Salientados os principais aspectos referentes à biografia de Tomé Tavares, não poderíamos ficar alheios ao retrato que o nosso poeta faz do último quartel de quinhentos e primeiros anos de seiscentos – época em que o ‘sonho da Índia’ e com ele um século de trabalho metódico e persistente e a fama do nome luso, levada nas asas brancas das caravelas, se haviam já dissipado, dando lugar ao domínio castelhano.

O que era o Porto nos finais do século XVI? Quais seriam os hábitos, costumes, crenças desse século? São algumas das questões para que encontraremos esboços de resposta nos ‘pequenos quadros’ traçados pelo Abade Tavares ao longo da sua obra.

Do seu olhar atento aos pequenos nadas, a um mundo movediço, de contrastes, sempre em mutação, resulta uma obra que interessa – mais do que pelo virtuosismo verbal e conceptual – como testemunho da socie-

³ Cf. Registo de Matrículas de 1586, f. 32v, do Arquivo da Universidade de Coimbra (cf. fig. 2).

⁴ Cristóvão Alão de MORAIS, *Pedatura Lusitana*, vol. III, Braga, 1997.

⁵ Encontra-se no Arquivo Distrital de Braga o primeiro registo paroquial de que temos conhecimento assinado pelo Abade Tomé Tavares. Trata-se de um baptizado de 13 de Março de 1600 (Cf. Registo Paroquial de Esposende, livro 354º, f. 13r).

⁶ No mesmo arquivo, mais precisamente no ‘Registo Paroquial de Esposende’, livro 350º, f. 53v, pode ler-se: ‘Aos trinta e hum digo aos vinte e noye dias do mes de Janeiro de mil e seis centos e trinta e quatro annos faleceo o R^{do} abb^e desta Igreja Thome Tavares Carn^{to} foi confessado não lhe derão o Sôr por não estar p^a o receber mandou se lhe fisessem três off^{os} cada hum de des padres e desem as offertas costumadas era ut supra

dade nortenha da época, uma sociedade em que a disciplina, a moralidade e os costumes deixavam muito a desejar.

Um dos principais alvos do nosso poeta é a classe eclesiástica, satirizada pelo grau de indisciplina e de relaxamento a que chegara. Proliferavam os ‘casos’ entre frades e freiras:

Mote

A ãa freira de Santa Clara que se lhe mudou a voz com a idade e falava com ã frade do Desembargador Antão Mendes

Cantastes bem algũa hora,
porém já graça não tendes,
que sois nora de Antão Mendes [;]
Antão cantais como Nora.
(peça n.º 53)⁷

A febre do luxo que teimava em permanecer no século XVI contaminou também a austera e recatada alta sociedade de outrora. Esquecidos da humildade que devia reger as suas vidas, os seus membros faziam gala em trajar ricamente:

Outro

À mulher do Juiz de Barcelos, que sendo mui pequena trazia touca muito alta

Em tão pequena barquinha
metestes tão grande vela
que temo se vire asinha,
que do Juiz a varinha
não basta para sustê-la.
(peça n.º 63)⁸

Estes são apenas pequenos exemplos da atenta, subtil, engenhosa e bem-humorada observação da realidade que caracteriza a obra de Tomé

⁷ Cf. Cidália DINIS, *Obras Burlescas de Tomé Tavares Carneiro* – Estudo e edição crítica, Porto, Ed. da Autora, 2006, p. 265 (Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

⁸ *Ibid*, p. 280.

Tavares⁹. O quotidiano, a vida comum, palpitante de agitação, é o principal pano de fundo das *Obras Burlescas do Famoso Tomé Tavares*, colecção que se caracteriza por uma simplicidade e uma facilidade que são apenas aparentes.

A diversidade poemática sugere de imediato a capacidade do nosso autor, que pratica o dístico (1 texto), a elegia (1 texto), o poema em décimas (2 textos), o poema em oitava rima (1 texto), o poema em quintilhas (27 textos), o poema em redondilhas (1 texto), o poema em tercetos (5 textos), a quadra (20 textos), o romance (6 textos), o soneto (11 textos) e ainda o texto em prosa (2 textos), num registo predominantemente satírico. Alguma diversidade pode ser também surpreendida no campo da métrica, em que ao lado do decassílabo – com variados esquemas acentuais – nos aparece a tradicional redondilha maior. O mesmo acontece ainda no que respeita às formas estróficas (terceto, quadra, quintilha, oitava) e aos modelos rítmicos.

É grande ainda a diversidade de temas, apresentados sob uma orientação estético-literária que não é fácil identificar de imediato. À partida, e levando em conta que Tomé Tavares viveu entre 1570 (data provável do seu nascimento) e 1634, diríamos que estamos perante um poeta de transição, do Maneirismo (1550-1620) para o Barroco (1620-1750)¹⁰. No entanto, a leitura da sua obra, revelando embora motivos dessas duas estéticas, evidencia sobretudo um lastro da literatura satírica do final da Idade Média.

Veja-se o texto que dedica «À sepultura de ãa Dama célebre do seu tempo», em que explora o sentido duplo de “vaso”:

Aqui jaz Dona Genebra,
de que o Mundo fez grão caso;
quebrou porque era bom vaso,
que vaso mau nũca quebra
(peça n.º 41)¹¹

⁹ João Soares de Brito, no seu *Theatrum Lusitânia Litteratum* refere:

‘Martialis projecto Lusitanus, miro namque viro in Epigramatis pangendis argutia Sales frequentissimi sed et fellis nonnichil: quae opera eruditorum manibus versantur, magnoque habentur in praetio’ (*apud* Diogo Barbosa Machado, 1988, Vol. III, p. 760).

¹⁰ Os textos do Abade de Barcelos só apresentam dois dados cronológicos, ambos remetendo para o primeiro período: no poema ‘Considerando fomos nas malhadas’ (peça n.º 71), o autor declara ter 27 anos (se aceitarmos 1570 como data provável do seu nascimento, esse texto seria de 1597, em pleno período maneirista); na peça n.º 42, ‘Ninguém a ser Poeta só se aprova’, aparece a data de 1610.

¹¹ Cidália DINIS, *Op. cit.*, p. 248.

Esta orientação satírica – cujo alvo tanto pode ser individual como colectivo – assume por vezes contornos de erotismo que podem resvalar para uma obscenidade mais arcaica do que moderna, fazendo lembrar com frequência textos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A marca maneirista e barroca estará assim mais na escrita engenhosa que nos motivos temáticos ou na orientação ideológica da obra.

Deste jogo resulta, porém, um duplo risco para o nosso poeta: o de ser encarado, ao seu tempo, como ‘impopular’, transgressor de regras e o de ser esquecido pelas gerações vindouras, para quem os acontecimentos quotidianos daquela época perderam interesse ou ganharam o estatuto de mera curiosidade de eruditos.

Tomé Tavares ficou assim votado a um imerecido esquecimento, de que tentaremos agora ‘resgatá-lo’, «dando-o como testemunho de uma sociedade em que a sátira escabrosa foi o inevitável contrapeso de uma espiritualidade forjada por dogmas que desviaram o homem do trilho diurno da sua natureza superada»¹². À visão melancólica do maneirismo o nosso autor prefere de facto a visão realista e viva do mundo que o rodeia, veiculada num estilo livre, «se a Musa se não sentir peada com os consoantes».

Aquilo que o tempo havia apagado tentaremos agora reavivar mediante «ũ passeio pelo campo da memória» que resgate os «retalhos da mesma cor que o tempo ia já cobrindo de ortigas»:

Carta

Do Impressor a certo Presbítero

Quem conhece o sujeito desta obra não acaba de encarecer a pouca deligência do Autor dela a respeito da grande empresa em que se meteu; e como a queixa disto seja tão geral, não foi possível deixar de ir à sua notícia. Querendo ele agora em algũa parte remediar esta falha, determinou outra vez dar ã passeio pelo campo da memória, aonde achou algũs retalhos da mesma cor que o tempo ia já cobrindo de ortigas, que ainda que tem por ofício descobrir tudo, também o torna a encobrir ajudado do esquecimento...

(peça n.º 25)¹³

Ontem como hoje, a tarefa não é contudo fácil, pois «a murmuração andando no cio» pode dificultar a aceitação de um poeta incómodo:

¹² Natália CORREIA, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica: dos cancioneros medievais à actualidade*, Lisboa, 2000, p. 28.

¹³ Cidália DINIS, *Op. cit.*, p. 207.

O Autor me afirmou que seu passado descuido o deixou tão temeroso de presente que de nenhuma maneira se atreveria a sair com a següda impressão se eu lhe não alcovitasse ã Protector com que pudesse perder o receio de a murmurção andando no cio lhe não poder atirar quatro couces; não achei lugar onde pudesse ficar mais seguro deles que debaixo da sobrepeliz de V. M., a quem por ora não posso descobrir o nome, por me sentir mui empenhado com o apelido de Meneses que devo em outra parte.

Frutuoso Lourenço

(peça n.º 25)¹⁴

Este «passeio pelo campo da memória», embora assuma por vezes um pendor moralista, é dominado por um riso irreverente e quase condescendente para com os pecadores e os seus pecados.

A sátira burlesca é o remédio proposto para um quotidiano manchado pela hipocrisia, pela devassidão e pelas frivolidades mundanas.

Filho de uma época de profundas metamorfoses, o Abade de Barcelos insere-se nas coordenadas de um espírito barroco, marcado pelo desnudamento das palavras e pela ‘guilhotina’ da sátira viperina e desmedida. O que fica da leitura da sua obra é a surpresa perante a capacidade de contemplar o mundo sem pudor, numa mistura de palavras límpidas e mordazes, pautada pela musicalidade e por um refinado engenho verbal. Moldando palavra a palavra, Tavares é, então, a encarnação de uma sensibilidade riquíssima sem perder ou desfigurar os traços característicos do Barroco.

Reabilitá-lo é, pois, estabelecer uma ponte entre os requintes do engenho agudo, a acrobacia das subtilezas e a multiplicidade de impressões internas e externas de um mundo todo ele composto de reentrâncias; é tornar acessível ao leitor actual, uma obra que é testemunho de uma época e de um meio em que o autor viveu. Desta forma, procurámos realizar uma actualização prudente e cautelosa do texto, de modo a oferecer ao leitor médio dos nossos dias, um texto crítico fidedigno, antes de mais do ponto de vista linguístico. Tivemos a preocupação de salvaguardar os aspectos fonéticos, morfológicos e sintácticos dos textos e de não descaracterizar o estilo do autor das *Obras Burlescas*.

No sentido de proporcionar ao leitor uma melhor percepção da obra e do espírito engenhoso de Tomé Tavares, agrupámos as suas composições poéticas em cinco capítulos distintos: no primeiro capítulo, estão contemplados os poemas relativos ao Mestre-escola Francisco Roiz de Carvalho; no segundo capítulo os poemas referentes a Pero Lopes Camelo; os poemas relativos a figuras secundárias são parte integrante do terceiro

¹⁴ *Ibidem*

capítulo; o capítulo quarto é inteiramente dedicado à temática clerical; as restantes composições poéticas que, pelo seu conteúdo, não dizem respeito a nenhuma figura identificável em concreto nem são de teor religioso, e como tal não se inserem em nenhum dos capítulos referenciados anteriormente, constam do quinto capítulo, intitulado *Outros*.

A edição das composições comporta um número de ordem, ininterrupto; uma legenda, seguida do poema, cujos versos surgem numerados de cinco em cinco, com os algarismos colocados à esquerda. Quando um poema é transmitido por mais que um testemunho, é-lhe atribuída a letra A para designar o testemunho que elegermos como base; as alterações foram convenientemente assinaladas quer no corpo do texto, quer em pé de página, sendo a chamada feita a partir do número de verso. O mesmo se verificou com outras anotações necessárias ao esclarecimento do texto.

Nas correcções realizadas, foram utilizadas chavetas para as supressões e colchetes para as adições. São notadas entre barras oblíquas, antecedidas de asterisco todas as passagens cuja lição seja dúbia. O aparato, separado do texto crítico por uma linha e apresentado em corpo menor, vem ao fundo da página e pode incluir três partes fundamentais:

A. Variantes:

B. Justificação de emendas:

C. Notas:

1. Referência aos sublinhados efectuados pelo copista;
2. Registo das notas localizadas à margem;
3. Vocabulário e notas necessárias para a compreensão do texto. Poderá haver também observações que digam respeito a aspectos gramaticais, métricos e acentuais dos versos;
4. Tradução de passagens em latim;
5. Anotações sobre a poética do texto.

Na elaboração deste aparato tivemos como principal objectivo tornar as composições acessíveis ao leitor actual, procurando dissipar as barreiras que eventualmente pudessem ocorrer. Assim, o leitor será confrontado com uma pluralidade de opções e de leituras, não lhe sendo, porém, vedada a possibilidade de realizar as suas próprias escolhas e de efectuar uma leitura pessoal dos textos.

Vejamos os dois poemas que se seguem e que são ilustrativos do modelo e critérios de edição crítica que adoptámos¹⁵:

¹⁵ *Ibid*, pp. 211 e 309.

28.

Manuscrito principal: BPMP, 736, f. 10r

Mote

Indo o Tavares pelo Douro acima com Jorge Carneiro, que atirando a ã Pisco Ribeiro o matou e depois saindo em terra lhe deram honrado sepulcro com este Epitáfio

Aqui jaz Pisco Ribeiro,
que de mil cores reluz;
e posto sobre ã tojeiro,
foi morto c'ũ arcabuz
5 por mãos de Jorge Carneiro.

3. *O verso vem escrito à margem direita. Optámos, devido a questões de métrica e de coerência, por integrá-lo no poema.*

3. tojeiro – tojo grande.

5. Jorge Carneiro – Morgado de Gaia e bisavô do poeta Tomé Tavares.

O poema é formado por versos de redondilha maior, agrupados numa quintilha, com esquema rimático do tipo ABABA.

77.

Manuscrito principal: BPMP, 736, f. 42r-42v

Redondilhas

A ã Amigo que lhe pediu ãa mão de lebre cortada viva para a gota

Sobre a lebre o que me ocorre,
que é bem e a razão o manda,
que dê a mão a quem não anda
animal que tanto corre.

5 Mas na razão não me fundo
nem dela os Autores tratam,
porque às lebres que se matam
não houvera gota no Mundo.

10 Sempre as mataram Fidalgos,
muitas morriam aos cacheiros,
muitas mais matam Rendeiros
depois que deram em ter galgos.

15 Pois se grandes e pequenos
matam lebres à porfia,
como são mais cada dia
e os gotosos não são menos?

3. Este verso parece hipermétrico. Uma emenda possível consistiria numa sinalefa em *dê^a*.

8. O verso é hipermétrico. Uma solução possível seria a sinalefa entre *não* e *houvera*.

10 e 12. Igualmente hipermétricos, a menos que seja de admitir as duas sinalefas entre a vogal nasal e oral (após *morriam/* após *deram*).

10. cacheiro – bordão, cajado.

O poema é formado por versos de redondilha maior agrupados em quadras, que recorrem ao esquema rimático ABBA.

Deste retrato vivo das encostas do Douro, das vivências do Porto e de Barcelos, dos meandros de uma época conturbada, fica o prazer de uma obra que é documento, acima de tudo, da «eterna verdade» da poesia¹⁶.

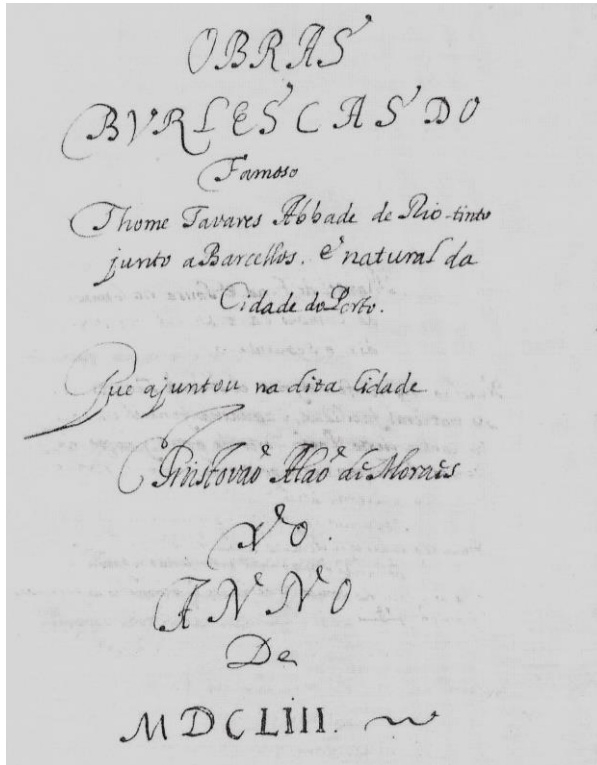


Fig. 1. Folha de rosto do Ms. 736 da Biblioteca Pública Municipal do Porto

¹⁶ Percy Bysshe SHELLEY, *Defensa de la poesia*, Buenos Aires, 1946, p. 22.

FRANCISCO DE VASCONCELOS COUTINHO:
REMINISCÊNCIAS DE UM POETA BARROCO

Cidália Dinis
cidaliadinis@sapo.pt

Palavras-chave: poesia, barroco

Resumo: Natural da cidade do Funchal, Vasconcelos é considerado por muitos especialistas como um dos poetas mais representativos do período barroco português, embora não tenha publicado em vida nenhum dos muitos textos que lhe andavam atribuídos. Escrevendo ora em português, ora em castelhano, as suas composições deixam antever a consciência da efemeridade da vida e o desengano, marcados pela indissociável lembrança da morte, assumindo-se a palavra rebuscada, a metáfora, a antítese como peças fundamentais de *puzzles* construídos com paciente labor.

Considerado por muitos especialistas como um dos poetas mais representativos do período barroco português, Francisco de Vasconcelos Coutinho nasceu (1665) e faleceu (1723) no Funchal – Ilha da Madeira.

Segundo Cabral do Nascimento, que no «Arquivo Histórico da Madeira» (1931: 52-62) lhe traça uma sumária biografia – a que nós efectuámos alguns acrescentos resultantes das pesquisas que desenvolvemos, no âmbito do projecto de Doutoramento, no Arquivo da Universidade de Coimbra –, o poeta foi baptizado na igreja de S. Pedro do Funchal a 17 de Maio de 1665¹. Era filho de Lourenço de Matos Coutinho e de Mariana de Vasconcelos, fundadores no ano de 1670 da Capela de Nossa Senhora da Quietação, no sítio dos Alecrins, no Funchal.

¹ Cf. Registo do Livro 5º dos Baptizados de S. Pedro, Funchal, fl. 120.

É na figura de Luís Fernandes de Matos (bisavô do poeta)², descendente dos reis de Oviedo e Leão, que passou à Madeira, cerca de 1580, que reside a origem mais remota desta família. Luís de Matos era filho do cavaleiro António Vaz de Matos, que acompanhou Afonso de Albuquerque à Índia, e de Francisca de Brito Coutinho; foi comerciante e casou com Guiomar Antunes, com quem teve dois filhos: Lourenço de Matos Coutinho³ e Bento de Matos Coutinho (avô do poeta), estudante de Cânones com o primeiro registo de matrícula a 1 de Outubro de 1607⁴, bacharel em Cânones a 21 de Maio de 1613⁵ e com Formatura a 6 de Março de 1614⁶ pela Universidade de Coimbra. Foi mercador, auditor e «juiz dos castelhanos»⁷.

² As armas usadas pelos deste apelido são: em campo vermelho, um pinheiro verde com raízes de prata, sustido por dois leões de ouro brilhantes, armados e lampassados de azul, afrontados; timbre: meio leão de ouro armado e lampassado de azul, tendo um ramo de pinheiro nas garras. – Manuel de Sousa da Silva deixou, em louvor desta família, os seguintes versos (ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (dir.), *ARMORIAL LUSITANO – Genealogia e Heráldica*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1961, p. 351): *O lugar de Matos tem / de Aregos no julgado / o solar assinalado / de Matos, e dele vem / todo o seu grémio honrado.*

³ Foi parceiro com seu irmão Bento de Matos Coutinho de uma vasta rede de operações comerciais – que se estendia da Europa até ao Brasil –, presidida pelo judeu Simão Lopes Maciel, estabelecido em Ruão (SALVADOR, José Gonçalves, *Os Cristãos-Novos e o Comércio no Atlântico Meridional*, S. Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1978, p. 254). *As relações comerciais que mantinha conjuntamente com o seu irmão são aludidas na sua disposição testamentária, redigida em Fevereiro de 1654. Nela, declarava o cristão-novo que lhe tinham ficado a dever «muitas dividas no Brazil e pera se cobrarem mandamos eu e o dito lesenseado Bento de Matos Coutinho meo irmão procurassão a seo filho natural Luis de Matos Coutinho que assiste nas ditas partes do Brazil e que cobradas ellas houvesse a metade përa si»* (ARM, *Tombo do Juízo dos Resíduos e Capelas*, Cx. 7, Maço 9, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 184). Faleceu em 26 de Novembro de 1654 (ARM, RP, *Óbitos da Sé*, Livro 8, n.º 74, fl. 1v, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 189).

⁴ Cf. *Livro de Matrículas 1600-1612*, vol. III, fl. 8 do Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC) (*vide* fig. 1).

⁵ Cf. *Actos e Graus 1610-1613*, vol. XXIII, fl. 35 do AUC.

⁶ Cf. *Actos e Graus 1613-1616*, vol. XXIV, fl. 50v do AUC (*vide* fig. 2).

⁷ Segundo Valdemar Guerra, «em Fevereiro de 1623, a gente da guerra do presídio – que não recebia os respectivos salários há já sete meses, devido à alegada falta de rendimentos da Alfândega do Funchal – achava-se, como inúmeras vezes sucedeu, no mais miseravel estado que ser podia por cauza da fome que padesia. O capitão D. António de Herédia deslocou-se no dia 9 desse mês à Câmara do Funchal, a fim

A 7 de Outubro de 1625⁸, Bento de Matos Coutinho casa com D. Filipa de Vasconcelos⁹. Deste casamento, nasceram António Teixeira de Vasconcelos¹⁰, filho segundo, e Lourenço de Matos Coutinho (homónimo de seu tio paterno), chamado «o Cavaleiro», pai do poeta.

de solicitar *algum socorro com toda a presteza posivel*. Para o efeito, fez-se acompanhar dos seguintes membros do presídio: Luís Fernandes de Oliveira, contador, Simão Rodrigues Vila Real, escrivão, Pêro de Barreda, sargento-mor, o licenciado Bento de Matos Coutinho, *juiz dos castelhanos*, o licenciado Luís Dias Guterres, médico, o licenciado Manuel Dias, cirurgião, e o padre capelão Bento de Oucim» (ARM, CF, *Vereações de 1623*, n.º 1323, ff. 16-18, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais I*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 176). *Vide*, igualmente, a Carta do Marquês de Alenquer confirmando o cargo de auditor do presídio ao licenciado Bento de Matos Coutinho, de 17 de Agosto de 1617 (ARM, CF, RG, T. 3, n.º 1214, ff. 120v-121), *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais I*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 180.

⁸ Cf. Registo Paroquial da Madeira – Registo de Casamento, Faial, livro 722, fl. 59v, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais I*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 180.

⁹ João Rodrigues de Sá, senhor de Matosinhos, que viveu no século XVI, dedicou as seguintes quintilhas aos Vasconcelos (ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (dir.), *ARMORIAL LUSITANO*, cit., pp. 541-543): *As que mil temores fazem/ a quem há-de navegar/ vermelhas ondas do mar/ os de Vasconcelos trazem/ sobre azul mui singular./ Vasconcelos de Gasconha/ que nunca passou vergonha/ em esforço e valentia,/ no tempo que florescia/ nem agora há quem lhe ponha.* Também Manuel de Sousa da Silva, capitão-mor de Santa Cruz da Riba-Tâmega, genealogista do século XVII, escreveu acerca da mesma linhagem: *Junto ao Cavado se vê/ em Ferreiros assentado/ o solar nobre e honrado/ dos Vasconcelos em pé/ as paredes sem telhados.*

¹⁰ Segundo alguns genealogistas, António Teixeira de Vasconcelos terá vivido na quinta do Vale de Amores, na freguesia da Calheta, na qual se encontrava erguida uma capela da invocação de S. António. Em 1654, o seu tio paterno Lourenço de Matos Coutinho instituiu, na sua cédula testamentária, um encargo perpétuo destinado ao «azeite da alampada da capella de Santo Antonio que esta na quinta de Val Damores na Calheta». O antigo sítio chamado Vale de Amores – topónimo que remonta ao século XV –, onde se levanta a vetusta ermida de Santo António, acha-se hoje no Lombo do Salão (ARM, *Tombo do Juízo dos Resíduos e Capelas*, Cx. 7, Maço 9). Ficámos ainda a saber que a 26 de Maio de 1660 se casa com D. Paula de Ornelas, sendo «despensados no 2º grão de consanguinidade» (ARM, FOV, Cx. 40, n.º 68, fl. 52), *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais I*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 188.

Vítima de um delator anónimo, Bento de Matos Coutinho é denunciado à Inquisição, não só pelo facto de ter parentes detidos nos cárceres do Santo Ofício e de ser um intermediário privilegiado nos «tratos e negócios com judeus que estão fugidos em Flandes e com outros que vivem em França e no Brasil e na cidade de Lisboa», como também por se insurgir publicamente contra as acções repressoras dos inquisidores, considerando-as injustas, «e que procedião com excessos contra a gente de nação», causando as suas palavras «muito escandalo» aos ouvintes¹¹.

Segundo Valdemar Guerra¹², *o seu envolvimento dissimulado no tráfico fraudulento de mercadorias parece ter sido aliás uma realidade. Faria descarregar e embarcaria furtivamente toda a sorte de fazendas, ao abrigo da escuridão da noite, junto à Fortaleza de São Lourenço, e, para as suas actividades ilícitas, teria até edificado uma casa numa zona escusa da Praia Formosa. Era detentor do seu próprio navio, circunstância que lhe proporcionava, decerto, ampla margem de acção.* No Arquivo da Família Ornelas Vasconcelos, há um documento que *tece considerações pouco abonatórias sobre as actividades fraudulentas* atribuídas a Bento de Matos Coutinho. Veja-se um excerto do documento em causa:

Este Licenciado Bento de Mattos Coitinho ou Coitadinho teve inteligencia para se enthoronizar por Auditor e Juis Accessor do Prezidio dos Lagartões Castelhanos e tão arrogante e soberbo que largava palavras muito descompostas contra os Governadores para adquirir mais jurisdicção à Coroa de Castella e chegou a tanto que intitolou os Capitães do Prezidio Castelhana Governadores da gente de guerra pella Coroa de Castella; tudo errado e impróprio por quanto a gente que assistia na Fortaleza dos Lagartões, erão pagos pela Fazenda Real e Coroa de Portugal, em que consumião os Officiaes maiores as duas partes do que se despendia, que erão mais de seis contos em cada hum anno, e de tudo rezultava grande prejuízo a Fazenda Rel e damnos ao Clero e Igrejas desta Ilha; e tornando ao ditto Licenciado Bento de Mattos Coutinho, elle se fés tão poderoso e famoso com o titulo de Auditor e Accessor dos Lagartões Castelhanos, que desembarcava cada ves que vinhão navios de França, Flandes e Inglaterra todas as fazendas de noite à sombra do

¹¹ Cf. ANTT, Inquisição de Lisboa, Cadernos do Promotor, n.º 21, Livro, 222, ff. 47-47v, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 181.

¹² Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, pp. 182-183.

Prezidio junto das Fontes pela parte que vai dellas à Cruz de Sam Francisco e pela mesma passagem embarcava quantas fazendas queria [...] navios [...] as ditas partes e Indias de Castella e para o Brazil e tantos [...] os direitos à Fazenda Real, e tanto hé notorio este modo de furtao os direitos reaes que comprou huma fazenda em que fez cazas terras na Praia Formosa junto ao mar que he huma enseada, legoa desta cidade, e parte escuza, aonde despois por vezes desembarcava muitas fazendas dos navios estrangeiros e as mandava vir por terra em cavalgadas de noite para sua caza¹³.

No Brasil, vivia, segundo Valdemar Guerra, *um correspondente privilegiado – o seu filho bastardo Luís de Matos Coutinho, importante mercador que se fixara no Rio de Janeiro, onde adquirira um engenho de açúcar, transferindo-se depois para a capitania do Espírito Santo, acabando por ser detido pelo Santo Ofício, anos mais tarde, em Vitória*¹⁴.

Em Novembro de 1651 falecia Bento de Matos Coutinho.

Dos diversos descendentes de Bento de Matos Coutinho, merece especial destaque o já mencionado Lourenço de Matos Coutinho, pai do nosso poeta¹⁵. Sabemos que estudou, igualmente, na Universidade de Coimbra, havendo registo de matrícula em «Instituta» com certidão passada no 1.º de Maio de 1652¹⁶, e comprovativos da frequência do curso de

¹³ O copista adverte de que «os pontinhos marcão os lugares que não pude ler» (ARM, FOV, cx. 40, n.º 67, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, *ibid*, p. 183).

¹⁴ Cf. ARM, FOV, cx. 40, n.º 67, ff. 146 e 219, *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, p. 183. Também num manuscrito intitulado *Nobiliário de Segredos Genealógicos* (Ms. 479 da Biblioteca Pública Municipal do Porto), o anotador Henrique Henriques de Noronha, ao referir-se ao Licenciado Bento de Matos, escreveu que «não há muitos anos saiu sambenitado aqui em Lisboa um parente seu, que havia estado em sua casa, vindo do Brasil». Tratava-se de Luís de Matos Coutinho penitenciado em Lisboa, no auto-de-fé de 10 de Maio de 1682. Segundo José Gonçalves Salvador (in *Os Cristãos-Novos e o Comércio no Atlântico Meridional*, cit., p. 219), Mateus da Gama, cunhado de Luís de Matos Coutinho, que se achava na Capitania do Espírito Santo, era seu correspondente na Madeira. Acrescenta que era «seu ex-sócio em viagem que fez a Angola por conveniências de ambos», *apud* Jorge Valdemar GUERRA, «Judeus e Cristãos-Novos na Madeira 1461-1650, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, pp. 183-184.

¹⁵ Foi herdeiro de João Afonso de Magalhães, como atesta o valioso fundo arquivístico incorporado no Arquivo Regional da Madeira, intitulado *Rol dos Judeus e seus descendentes* (ARM, FOV, Cx. 40, n.º 68, fl. 52, in *Arquivo Histórico da Madeira – Rol dos Judeus e seus descendentes – Série Transcrições Documentais 1*, Arquivo Regional da Madeira, Funchal, 2003, pp. 335-336).

¹⁶ Cf. Livro de Matrículas 1646-1652, vol. X, fl. 49v.

Cânones, sendo o último registo de 17 de Dezembro de 1653¹⁷. Casou com D. Mariana de Vasconcelos na igreja de S. Pedro, a 13 de Julho de 1660¹⁸. Deste casamento nasceram três filhos¹⁹, de entre os quais Francisco de Vasconcelos Coutinho²⁰, o poeta de *Feudo do Parnaso*.

Seguindo a tradição familiar, Vasconcelos matriculou-se, aos vinte e um anos, na Universidade de Coimbra (10/12/1686) com certidão de latim²¹ e, no ano seguinte, a 1 de Outubro, inscreveu-se em direito civil e canónico²². Forma-se bacharel em 1696²³, com 31 anos. Pode ainda ser encontrado, no «Livro das Informações Gerais da Universidade», de 1686-87 a 1712-13, no ano lectivo de 95-96, o nome de «Francisco de Vasconcelos Coutinho da Ilha da Madeira», com a seguinte anotação à margem: estudante «suficiente»²⁴. Durante a época em que esteve em Coimbra, casou com D. Francisca Antónia Jacinta de Sousa, de quem não teve geração. Em 1697 é nomeado ouvidor da Capitania do Funchal (Nascimento, 1931: 60).

Salientados os principais aspectos referentes à biografia de Vasconcelos, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre a sua produção poética.

¹⁷ Cf. *Livro de Matrículas 1653-1657*, vol. II (Cânones), fl. 20.

¹⁸ Vide ARM, *Registos de Casamento*, Paróquia de S. Pedro, ano de 1660, livro 94, folha 37.

¹⁹ Referimo-nos a Bartolomeu de Vasconcelos Coutinho, primogénito; Filipa de Vasconcelos (sem geração) e o poeta Francisco de Vasconcelos. De Bartolomeu, sabemos pelo Registo Paroquial da Madeira (*Registo de Baptismo, S. Martinho*, livro 240, fl. 169), que foi baptizado a 2 de Dezembro de 1656. Casou com D. Inácia de Noronha da Câmara (Registo Paroquial da Madeira – *Registo de Casamento*, Sé, livro 55, folha 94) a 28 de Junho de 1689, de quem teve Lourenço Manuel da Câmara e Vasconcelos, editor das obras póstumas (*Feudo do Parnaso e Hecatombe Métrico*) de seu tio.

²⁰ A propósito da linhagem *Coutinho*, João Rodrigues de Sá escreveu os seguintes versos (ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (dir), *ARMORIAL LUSITANO*, cit., p. 184): *As cinco estrelas sanguinhas/ em campo douro pintado/ do sangue antigo, & honrado/ são nobres armas coutinhas,/ feitas dum céu estrelado// E sabe-se desta gente/ que ganhou antigamente/ segundo a memoria alcança/ a casa por sua lança/ que agora tem no presente*. Também o Bispo de Malaca, D. João Ribeiro Gaião lhes dedicou a seguinte quintilha: *Dos coutos foram senhores/ que tomaram à alarve gente/ os Coutinhos que ao presente/ em Portugal são maiores,/ e godos antigamente*.

²¹ Cf. *Livro de Matrículas*, Vol. XXII, cad.º 1º, fl. 188 (vide fig. 3).

²² *Livro de Matrículas 1686-1688*, Vol. XXII, fl. 67v.

²³ *Actos e Graus 1695-1698* (22/05/1696), Vol. ILIX, fl. 35v.

²⁴ In Arquivo da Universidade de Coimbra.

Da sua obra destaca-se, em 1718, um elogio dramático para ser representado pelas freiras de Santa Clara, na despedida do governador João de Saldanha da Gama. Inclui também a «Fénix Renascida» (tt. II, III, V) alguns sonetos e a «Fábula de Polifemo e Galateia», autêntica paródia da obra homónima de Góngora. O volume II do «Postilhão de Apolo» contém igualmente um poema em tercetos, com o título «À vaidade do mundo».

Não tendo publicado em vida nenhum dos muitos textos que lhe andam atribuídos, sabe-se, no entanto, que postumamente foram publicados «Feudo do Parnaso» (Coutinho, 1729) – composição constituída por 324 tercetos hendecassílabos, que trata da exaltação do rei D. João V, quer através da sua linhagem, quer através dos acontecimentos mais notáveis do seu reinado até à data do poema, não esquecendo a relação do Rei com as Musas, numa clara alusão ao patrocínio das Artes por parte de D. João V –, e «Hecatombe Métrico» (Coutinho, 1729) «consagrado às aras da Cruz Sacratíssima e à pureza imaculada da sempre Virgem Maria», como se lê no frontispício. Trata-se de uma obra constituída por 100 sonetos, que narra a história da redenção do homem desde o pecado de Adão até à paixão redentora de Cristo. Aqui domina a ideia de morte e da efemeridade dos valores terrenos, servida pela riqueza conceptual típica do período Barroco. Ambas as obras foram posteriormente reeditadas e acrescentadas por Lourenço Manuel da Câmara e Vasconcelos, sobrinho do autor, em 1773.

Filho de uma época de profundas metamorfoses, Francisco de Vasconcelos é o exemplo da criatividade portuguesa do período barroco.

Escrevendo ora em português, ora em castelhano, as suas composições deixam não só antever pelos títulos e pelas legendas a marca do cultismo («Pedindole tabaco»; «A hum loureyro que nasceo nas ruinas de huma Torre»), como também factos históricos presenciados na Madeira («Residência/ do Governador, / e Capitão General/da Ilha da Madeira/ João de Saldanha da Gama, / representada pelas freiras de Santa Clara/ na sua despedida») e a reminiscência de um tempo vivido em Coimbra, em que fala com o Mondego «estando saudoso»:

Soneto

Falando com o Mondego estando saudoso

Como é, Mondego, igual ao nascimento
O meu choro ao que a ti te desempenha;
Pois se o teu pranto nasce duma penha,
De um penhasco se causa o meu lamento.

Tu do mal, que padeço, estás isento,
 Porque abrandas chorado a tosca brenha,
 Mas Filis mais que serra me desdenha,
 Quando as tuas correntes acrescento.

Se pois a serra dura tanto zela
 O teu chorar, que o áspero desterra,
 E o meu pranto endurece a Fillis bela;

Por teres mais alívio, ou menos guerra
 Chora tu, pois na serra tens estrela,
 Eu não, que sem estrela amo uma serra.

(Silva, 1718: 228)

Temas caros ao barroco, como a *fragilidade da vida humana*, com-
 parecem igualmente na obra do poeta madeirense. Lembremos o poema
 «Esse baixel nas praias derrotado», talvez o mais conhecido por figurar
 em diversas antologias e o exemplo perfeito de *summation schema*, che-
 gado ao autor através do célebre modelo gongórico:

Soneto

À Fragilidade da vida humana

Esse baixel nas praias derrotado
 Foi nas ondas Narciso presumido;
 Esse farol nos céus escurecido
 Foi do monte libré, gala do prado.

Esse nácar em cinzas desatado
 Foi vistoso pavão de Abril florido;
 Esse estio em vesúvios encendido
 Foi Zéfiro suave em doce agrado.

Se a nau, o sol, a rosa, a primavera
 Estrago, eclipse, cinza, ardor cruel
 Sentem nos auges de um alento vago,

Olha, cego imortal, e considera
 Que és rosa, primavera, sol, baixel,
 Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.

(Silva, 1718: 246)

Trata-se de um dos exemplos mais perfeitos da *reinvenção* barroca,
 quer pelo seu virtuosismo verbal, pela sua construção simbólica, uma vez
 que «a nau, o sol, a rosa, a Primavera» correspondem aos quatro elemen-
 tos «a água, o fogo, a terra, o ar»; quer pelo espírito da Contra-Reforma
 aqui bem patente.

Votado a um imerecido esquecimento, não será mais do que legítimo ‘resgatá-lo’ das entranhas da memória? Quem poderá ficar indiferente ao poema «Esse jasmim que arminhos desacata», inspirado pela efemeridade intemporal dos valores terrenos?

Soneto

Esse jasmim que arminhos desacata,
Essa aurora que nácares aviva,
Essa fonte que aljôfares deriva,
Essa rosa que púrpuras desata,

Troca em cinza voraz lustrosa prata,
Brotta em pranto cruel púrpura viva,
Profana em turvo pez prata nativa,
Muda em luto infeliz tersa escarlata.

Jasmim na alvura foi, na luz aurora,
Fonte na graça, rosa no atributo,
Essa heróica deidade que em luz repousa.

Porém fora melhor que assim não fora,
Pois a ser cinza, pranto, barro e luto,
Nasceu jasmim, aurora, fonte, rosa.

(Silva, 1718: 232)

Veja-se a forma como organiza a construção das quadras (cada verso da 1.^a quadra entra em relação directa com o verso correspondente da 2.^a quadra); a bimembração de todos os versos das quadras que se prolonga ainda pelos tercetos; até ao desembocar na célebre enumeração gongórica do último verso (*versus rapportati*) de elementos anteriormente disseminados ao longo do poema, mas mantendo sempre a mesma ordenação. Aqui a realidade da morte, traduzida pela acção da metáfora e da comparação hiperbólica, adquire novos contornos, também eles desenhados metaforicamente – a noção efémera da beleza, talhada pelo destino da morte.

Francisco de Vasconcelos é, então, a encarnação de uma sensibilidade riquíssima sem perder ou desfigurar os traços característicos do Barroco.

Reabilitá-lo é, pois, estabelecer uma ponte entre os requintes do virtuosismo verbal e a multiplicidade de impressões internas e externas de um mundo todo ele composto de reentrâncias.

A cabala d'lião he argumentaram os Ob. seus condici-
cipulos e examinaram os P. Ad. seus mestres p' ver se d'
a p'uariam p. a uza de suas lettras e uotaram sobre a penite-
cia e por A. B. R. regular os uotit na d'firi peniteniando, e foi
por doo a p'pudo nemine discrepante. Eu Antonio de las pejo
Libro. d' foz por Diuide Albuquerque. - Coia em m'enda, Março,
1614

Dom Joao Coutinho. R. de

D. Miguel Soares. P. P.

Forma heu. de Bento de Matos de p'ha

Em 6 de Março de 1614 annos na f'ha de Coia d' 18. e p'ha
do presente anno Dom Joao Coutinho D. p'ha e p'ha
p'ha de p'ha. p'ha. e neste anno eu p'ha p'ha p'ha
impronta de p'ha de Bento de Matos de p'ha. a p'ha
de p'ha de p'ha que optem al' e uotit orat' p'ha de p'ha
p'ha p'ha p'ha p'ha. ad a p'ha p'ha de rebo eccles.
a p'ha. a p'ha. he asp. e p'ha de p'ha de p'ha
merasa de p'ha. de p'ha de p'ha de p'ha de p'ha
p'ha de p'ha de p'ha de p'ha de p'ha de p'ha
por p'ha e p'ha regularit' de p'ha de p'ha de p'ha
e si p'ha. de p'ha de p'ha de p'ha de p'ha
de p'ha de p'ha

Dom Joao Coutinho. R. de

Antonio de las pejo

Fig. 2. Formatura de Bento de Matos a 6 de Março de 1614
Fl. 50v, vol. XXIV do Livro de Actos e Graus 1613-1616 do Arquivo da Univ. de Coim-
bra

II. Arquivo da Universidade de Coimbra

1. *Actos e Graus 1610-1613*, vol. XXII.
2. *Actos e Graus 1613-1616*, vol. XXIV.
3. *Livro das Informações Gerais da Universidade, 1686-87 a 1712-13*.
4. *Livro de Matrículas 1600-1612*, vol. III.
5. *Livro de Matrículas 1646-1652*, vol. X.
6. *Livro de Matrículas 1653-1657*, vol. II.
7. *Livro de Matrículas 1686-1688*, vol. XXII.

B. Textos poéticos

MORAIS, José Ângelo de (1761). *Eccos, que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo. Montado no Pegazo, girando o Universo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas flores da Poezia Portuguesa, com que vistosamente se esmaltão os jardins das Muzas do Parnazo.*

Academia Universal. Em a qual se recolhem os crystaes mais puros, que os famigerados Engenhos Lusitanos beberão nas fontes de Hipocrene, Helicon e Aganipe. Ecco I. Dedicado ao nosso Fidelissimo Monarcha D. Joseph I. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Souza.

SILVA, Matias Pereira da (1716-1728). *A Fenis Renascida, ou Obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc....* Lisboa Occidental: Officina de Joseph Lopes Ferreyra Impressor da Serenissima Rainha Nossa Senhora, V tomos.

C. Textos publicados postumamente

COUTINHO, Francisco de Vasconcelos (1729). *Feudo do Parnaso*. Lisboa: Pedro Ferreira

COUTINHO, Francisco de Vasconcelos (1729). *Hecatombe Métrico*. Lisboa: Pedro Ferreira

D. Estudos sobre o autor

NASCIMENTO, João Cabral do (1931). «Um poeta madeirense na Fénis Renascida. Francisco de Vasconcelos Coutinho», in *Arquivo Histórico da Madeira*, Funchal, vol. I, fasc. 2, pp. 52-62

TEXTOS LUSO-CASTELLANOS

**A LA MARGEN DEL TAJO, EN CLARO DÍA:
PROCESOS DE REESCRITURA EN UN SONETO
LUSO-CASTELLANO¹**

Soledad Pérez-Abadín Barro
(Universidade de Santiago de Compostela)

La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII ha suscitado la atención crítica en punto a atribuciones autoriales y a la constitución de un repertorio apenas atendido por su valor intrínseco. Debido a su difusión manuscrita, en cancioneros colectivos, las dudas sobre la paternidad de cada texto y los problemas de la fijación textual a partir de la pluralidad de versiones probablemente subsistirán sin visos de soluciones definitivas. Sin obviar tales limitaciones, se impone la conveniencia de abordar un estudio exhaustivo e individual de cada texto, que reconstruya la historia de su transmisión, evalúe la probable autoría y abstraiga de sus *topoi* y estilemas caracterizadores su lugar en la tradición literaria.

Como paso previo, cabe recordar el concepto de textos luso-castellanos, definidos por Michaëlis (1910: 511, n. 2) como “castelhanos, compostos por Portugueses; castelhanos, treslados por Portugueses; portugueses traduzidos ou transcritos por Castelhanos”. De ese conjunto se entresacan los poemas, con predominio de los sonetos, escritos en español, en calidad de originales o de traducciones del portugués, que pasarían a engrosar el repertorio de la poesía española, con autoría segura o incierta y como anónimos. Si tal producción apuntala la efectiva “transfe-

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento (MINECO, Gobierno de España).

rencia cultural” (Branderberger, 2007), operada en el marco de la “comunidad interliteraria” peninsular de este período (Aguiar e Silva, 2008), al mismo tiempo se entrecruza con la determinación del *corpus* poético de Camões, sometido a un incremento de adjudicaciones ya desde la segunda edición (1598, 1616), según una tendencia que se acentúa con Álvares da Cunha (1668), Faria e Sousa (1685, 1689), el Visconde de Juromenha (1860-68) y Teófilo Braga (1873, 1880). Esta situación se invierte cuando Storck y Michaëlis² aplican criterios rigurosos que culminarán con las sistematizaciones de Pereira Filho y su índice básico de autoría o “triplice testemunho quinhentista incontroverso”, planteado con más flexibilidad en el “duplo testemunho quinhentista” de Azevedo Filho³.

La subsiguiente reducción afectó de manera drástica a los sonetos, que a lo largo de la historia editorial camoniana alcanzaron el número de cuatrocientos, recogidos por Berardinelli (1980), frente al *corpus minimum* de sesenta y cinco con garantías de autenticidad conforme al método del “duplo testemunho quinhentista”, susceptible de ser incrementado con otros cuarenta y ocho dudosos⁴. Ninguno de los cincuenta sonetos castellanos alguna vez atribuidos al poeta se encuadra en ese *corpus possibile*, del que los excluyen la falta de testimonios quinientistas, en especial su ausencia de las ediciones de 1595, 1598 y 1616, surgidas durante la monarquía dual⁵.

Se acepta, pues, como premisa de partida la condición apócrifa de los sonetos castellanos que se han supuesto de Camões. Dicha atribución se

² Carolina Michaëlis inaugura un método riguroso para desechar las atribuciones carentes de apoyo documental, a expensas de poetas como Diogo Bernardes, Álvares de Oriente y Rodríguez Lobo, distinguiendo dos tipos de fuentes de las piezas apócrifas: impresas, anteriores a la edición de 1595, que las da por primera vez como de Camões, y manuscritas de los siglos XVI y XVII, donde se clasifican como de Camões, de otros poetas o se dan sin indicación (Dasilva, 2001b).

³ Véase la minuciosa exposición de este devenir crítico en Dasilva (2001: 24-132).

⁴ Ese *corpus minimum* es estudiado por Dasilva (2001).

⁵ Sin descartar que alguna vez escribiese en castellano, incluso para componer una segunda redacción de sus poemas, ya Michaëlis concluía que ninguno de los sonetos en castellano atribuidos sin criterio a Camões por Faria e Sousa y por los posteriores editores le pertenecían (1910: 513-514). Para Dasilva (2015: 47), resulta “muy significativo que no exista ningún soneto en castellano en las dos primeras colecciones impresas de la lírica camoniana, editadas en 1595 y 1598 bajo el reinado de Felipe II, soberano que se preocupó de alentar con personal interés las tempranas traducciones españolas de *Os Lusíadas*”. Tras añadir que tampoco los contiene el impreso de 1616, concluye: “Si se hubiera tenido conocimiento entonces de algún soneto en castellano de Camões, es bastante concebible que habría acabado editado en tales volúmenes”.

inicia en las *Rimas varias* a cargo de Faria e Sousa, que en la *Primera parte*, de 1685, dedicada a los sonetos, incorpora veinte en castellano, seis en la centuria II (n.^{os} 61-66, pp. 266-272) y catorce en la III (n.^{os} 13-19, 22-26, 56, 60, pp. 328-330, 332-334, 353, 355). Esta edición póstuma⁶ estuvo precedida por la *Terceira Parte das Rimas* de Álvares da Cunha, que habría consultado los volúmenes de Faria e Sousa, ya depositados en la imprenta de Craesbeeck⁷, si no es que se sirvió de los mismos originales que previamente había manejado el editor de las *Rimas varias*⁸.

En “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos” Michaëlis (1910: 579-580) proporciona un catálogo de cuarenta y nueve sonetos otorgados a Camões en las diferentes ediciones. De los once que consigna la *Terceira Parte das Rimas*, nueve coinciden en el *corpus* fijado por Faria e Sousa: “A la margen del Tajo en claro día”, “En una selva al disputar del día”, “Las peñas retumbaban al gemido”, “Los ojos que con blando movimiento”, “No bastaba que amor puro y ardiente”, “Orfeo enamorado que tañía”, “Por gloria tuve un tiempo el ser perdido”, “Pues siempre sin cesar mis ojos tristes”, “Revuelvo en la incesable fantasía”⁹. Álvares da Cunha agrega: “El vaso reluciente y cristalino” y “Sospechas que en mi triste fantasía”¹⁰, mientras que Faria e Sousa incorpora otros once textos: “¡Ay, quién dará a mis ojos una fuente”, “Ayúdame, señora, a hacer venganza”, “Cese, señora, ya, tu dura mano”, “Con razón os vais, aguas, fatigando”, “¡Cuánto tiempo ha que

⁶ Manuel de Faria e Sousa habría muerto el 3 de junio de 1649, según la noticia que dan Barbosa y el Marqués de Montebelo, recibida esta última por Juromenha (Costa Pimpão, 1942: 15, n. 1). Tal como declara en el prólogo de la *Primera parte* (1685), en 1646 termina el segundo borrador de los comentarios (§4).

⁷ Así lo asegura Michaëlis (1922: 77-78), aduciendo como prueba la censura de la *Europa*. En un trabajo anterior afirmaba acerca de Álvares da Cunha: “este publicador –que de resto aproveitou muitos dos codices consultados por Faria e Sousa– trabalhou vinte annos apos o seu fallecimento (1649), comquanto a edição de 1669 precedesse a posthuma das Rimas commentadas” (1900: 101-102).

⁸ Esta es la tercera de las tres hipótesis planteadas por Michaëlis (1922), por la que se decanta Costa Pimpão (1942), sin excluir la segunda. En efecto, aunque en la tercera serie de sonetos Álvares da Cunha transcribe casi con exactitud y en el mismo orden los de Faria e Sousa, según Costa Pimpão otros indicios muestran que utilizó los mismos originales que su predecesor.

⁹ Aunque la lista da 1668 como única fecha de este soneto, también es incluido en 1685.

¹⁰ De todas las atribuciones espurias sin duda la más llamativa es la del soneto XXX de Garcilaso, que ya había aparecido en las ediciones comentadas del Brocense (1574) y de Herrera (1580). Constituye una prueba de la difusión de Garcilaso en Portugal, probablemente a través de los *cancioneiros de mão*, como ha demostrado Pinto de Castro (2004).

lloro un día triste”, “Dulces engaños de mis ojos tristes”, “Ilustre Gracia, nombre de una moza”, “Mi gusto y tu beldad se desposaron”, “Mil veces entre sueños tu figura”, “Oh, claras aguas de este blando río”, “Si el fuego que me enciende, consumido”. Prosiguió la suma en los volúmenes del Visconde de Juromenha y de Teófilo Braga, para decrecer en número a partir de Rodrigues y Lopes Vieira (1932)¹¹.

Aunque inútil cuando menos para los estudios camonianos, la aportación de Faria e Sousa y de sus seguidores trajo como beneficio adicional la exhumación de textos destinados a caer en el olvido¹² y de este modo, una vez refutada la paternidad de “su Poeta”, pueden incorporarse al repertorio luso-castellano. Queda fuera de esta categoría “En una selva al dispuntar del día” (II 65), ya publicado en las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591)¹³. Algunos poemas han sido sustraídos a su verdadero autor: Diogo Bernardes (II, 64)¹⁴, don Manuel de Portugal (III 13, 14, 15, 16, 19, 25, 26), Sá de Miranda (III 17, 22), el marqués de Astorga (III 23) o Sumêrio de Silveira (III 24). Además de carecer del doble testimonio quinientista, estos ejemplos tienen otra autoría probada, que tal vez Faria e Sousa no desconocía.

Tales errores podrían proceder de las fuentes consultadas o bien resultar de una deliberada apropiación que, más allá del reclamo autorial, se manifiesta también en la versión última del texto. Ya Michaëlis (1900: 101, 1910: 519-520) advirtió su afán perfeccionador, que le lleva a desvirtuar los textos que edita para hacerlos dignos del *príncipe de los poetas*, en un proceso de *camonización* que afecta, entre otros, al soneto “A la margen del Tajo, en claro día”. Apoyándose en las diferentes lecturas que ofrece con respecto a la edición de 1668, Costa Pimpão (1942) delata en Faria e Sousa una voluntad restauradora que impide considerar

¹¹ Véase una detallada relación de las propuestas posteriores, por parte de editores portugueses y españoles, en Dasilva (2015).

¹² Así lo notan Jorge de Sena (1980) y Maria Lucília Gonçalves Pires (1982). Esta última, a propósito de la proliferación de apócrifos en las ediciones seiscentistas, afirma que “tem se de aceitar que, se por elas não fosse dado à imprensa o que de maneira precária se continha em manuscritos, hoje em dia já teriam desaparecido muitos textos, camonianos com certeza ou não, de grande valor para compreender a natureza da poesia da altura” (en Dasilva, 2001: 43).

¹³ La atribución de tres manuscritos que aduce Faria e Sousa “não existiu senão na fertil fantasia do Comentador”, según Michaëlis (1910: 525). Para la historia textual de este soneto, véase la explicación de Cabello Porras (2011: 140-141).

¹⁴ El principal expoliado en los sonetos portugueses, que le fueron restituidos tras la aparición del índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (véanse al respecto Michaëlis, 1980 [1924]; Costa Pimpão, 1942; Dasilva, 2001: 34-36).

como “variantes” sus cambios, dictados más por su vena creadora que por su prurito filológico. Aduce asimismo las propias palabras del comentarista, que reconoce su intervención al reeditar los sonetos de 1616: “estaban tan viciados que puedo decir que los doy también de nuevo” (en Costa Pimpão, 1942: 25)¹⁵.

El problema de la autoría corre parejas con el fenómeno de la transmisión, casi siempre en cancioneros colectivos de naturaleza bilingüe, fuente de versiones y variantes que enriquecen o por el contrario confunden el panorama de la producción luso-castellana. Se registra la coexistencia del mismo soneto en los dos idiomas, como original y traducción debida al propio poeta, a otro autor o, en el caso de Camões, a su comentarista de 1685¹⁶. En ese contexto de duplicidades se ubica “A la margen del Tajo, en claro día”, emparejado con “Riberas del Danubio, a(l) mediodía”, probable modelo sometido a una manipulación redaccional.

En contra de la tendencia ya consolidada, el presente trabajo se sustrae de los criterios excluyentes para fijarse en un conjunto de textos cuyo valor sobrepasa la casuística de su enigma autorial. Componen una muestra de la fase manierista del género, acorde con la definición de *soneto cabal* acuñada por Faria e Sousa, que elabora una antología ilustrativa de la práctica finisecular por parte de vates españoles y portugueses. De la definición del exegeta se infiere que sus preferencias de estilo han guiado la construcción del repertorio propuesto, merecedor de un estudio individualizado e integrador. El *corpus* es susceptible de incrementarse con numerosos textos – desatendidos por su condición de apócrifos, anónimos o marginales en la obra de sus autores–, que circulan en distintas versiones, con atribuciones múltiples, a menudo confundidos con los escritos por castellanos, para refrendar el *continuum* de la producción poética peninsular.

Prueba de esa confluencia la proporciona el primer soneto en castellano de las *Rimas varias*, “A la margen del Tajo, en claro día”, agrupado con otros cinco dentro de la categoría de sonetos amorosos de la centuria II, a los que se sumarán los de la centuria III. Su rango paradigmático se demuestra a tenor de la definición contenida en el preliminar *Discurso de*

¹⁵ En el prólogo afirma: “El mayor servicio que vengo a hacer a los curiosos es darles estas obras no solo crecidas en casi otra tanta cantidad que la impresa, sacándolas de manuscritos en que andaban perdidas, sino que unas y otras van purgadas de esos y de otros errores con que andaban escurcidas, y de modo que entre esta copia que ahora ofrezco y las que hasta hoy hubo hay la diferencia que entre el sol y las estrellas” (§17).

¹⁶ Véanse ejemplos de duplicidad de textos en Michaëlis (1900; 1910: 568-577, n.^{os} 68-84).

los sonetos de “soneto cabal”, para el que Faria e Sousa postula relevancia del segundo terceto como cierre culminante preparado por el primero o bien por los once versos anteriores y unidad sintáctica de los núcleos estróficos.

Acerca del final, prescribe: “si bien el soneto no ha de tener más de un pensamiento, debe organizarse de modo que lo fino de él se conozca con más valor en el último terceto” (§19)¹⁷. Matiza la idea en torno a la elaboración de cada núcleo: “Y aunque, como dijimos, no ha de apartarse de un solo pensamiento organizado con esa industria, debe disponerse de manera que en cada cuartel diga algo que dé cuidado. El primer terceto se puede sufrir menos, porque ordinariamente sirve de hacer la cama a lo mayor que se quiere decir en el último. Así se hace un soneto cabal” (§19). En algunos casos esa función del primer terceto, de *hacer la cama* a la sentencia del último terceto, la desempeña todo el soneto (§20). Otra ley atañe a la cohesión de las estrofas: “no haber cuartel ni terceto en que no se incluya cláusula, porque pasar con ella de uno a otro es cosa torpe” (§22). Se infiere de esta sentencia un rechazo del modelo lineal, elogiado por Torquato Tasso en su *Lezione sopra un sonetto di M. Della Casa*, cuando describe el procedimiento consistente en “il traspasso d’uno in un altro quaternario, ed’uno in un altro terzetto” y por Ruscelli, que admite: “può con uaghezza portar la sua chiusura infino al penultimo uerso di tutto il Sonetto [...] et ancor fin’al’ultimo”¹⁸. Coincide, en cambio, y casi textualmente, con las palabras que Luis Alfonso de Carvallo había dedicado a la construcción del soneto: “cada cuatro versos de los primeros se ha de concluir sentido perfecto, y de los seis postreros a cada tres se ha de acabar también cláusula. Por manera que todo el soneto se divida en cuatro puntos, uno al cuarto verso, otro al octavo, otro al oncenno, otro al último. Y en los seis postreros versos conviene estar toda la sustancia del soneto, y tener en sí algún concepto delicado, y que los ocho de antes vayan previniendo y haciendo la cama a lo que en estos seis postreros se dice” (*Cisne de Apolo* [1602], 1997: 217).

En aquellas páginas aporta como ejemplo el primer cuarteto del soneto de Góngora “Al sol peinaba Clori sus cabellos” (§17), para de paso descalificar los diez versos restantes. Cita asimismo dos versos de Villame-

¹⁷ Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* (1580), se fija especialmente en el efecto de determinados finales y censura algunos como el III y el XXIII por su falta de artificio y por su languidez .

¹⁸ Para la consideración teórica del soneto lineal o epigramático, definido por Lorenzo de Medici (1482), Scaligero (1561), Ruscelli (1559), Minturno (1564), Crispolti (1592) y Herrera (1580), véase Pérez-Abadín (1997: 29-48).

diana como modelo de remate, en este caso del primer cuarteto: “Viviendo pareció digno de muerte; / muriendo pareció digno de vida” (§18). Más adelante, postula a Lope de Vega como el mejor, tras Camões, en el arte de empezar y terminar. No por azar diseña ese soneto arquetípico, practicado por su poeta, con aportaciones de autores del siglo XVII, los mismos que se alinean, con dos muestras cada uno, en la modalidad temática de “la dama peinándose”, supuestamente iniciada por “A la margen del Tajo”. Un examen de dicho soneto como variante redaccional de “Riberas del Danubio, a(l) medio día” y un cotejo con las versiones seiscentistas desvelarían que la lectura pseudo-camoniana es tributaria de esta tradición.

También se refiere a los tres posibles esquemas de los tercetos: ABA-BAB, ABAABA, ABCABC. Desaprueba el último y considera preferible el primero, predominante en Petrarca y, asegura, en Camões. Sin embargo, de las veinte atribuciones castellanas diez recurren al modelo desaconsejado ABCABC (=CDECDE) (II 63, 65, 66; III 14, 16, 19, 23, 24, 26, 56), mientras que siete adoptan el petrarquesco ABABAB (=CDCDCD) (II 61, 62; III 13, 17, 18, 22, 60) y solo tres se ajustan a una opción ABCBAC (=CDEDCE), no prevista por el editor (II 64; III 15, 25)¹⁹.

La trayectoria impresa de “A la margen del Tajo” se inicia, como la de otros sonetos castellanos, en las *Rimas varias* de Faria e Sousa (centuria II, n.º 61, pp. 266-267). Figura con el n.º 38 en la *Terceira Parte das Rimas* a cargo de Álvares da Cunha, sin apenas variantes²⁰ y lo incluyen el Visconde de Juromenha (1860, 161) y Teófilo Braga en el *Parnaso* (1880, 225)²¹. No se cuenta en el exiguo número de sonetos castellanos que admiten los editores del siglo XX, como Rodrigues y Lopes Vieira (1932), Costa Pimpão (1944), Cidade (1946) y Salgado Júnior (1963). Tampoco forma parte de los textos traducidos por Graça Moura (2010), cuya selección se fundamenta en Costa Pimpão y Cidade. De la parte editorial española, solo permanece en las *Obras poéticas* traducidas por Lamberto Gil (1818), en la sección de originales en castellano, y en las

¹⁹ Porcentajes coincidentes con los que detecta Sena (1980: 145) en las ediciones de 1595, 1598 y 1616: CDECDE (55%), CDCDCD (29%), CDEDCE (10%), CDCCDC (6%).

²⁰ Tan solo en “Nataraia” (v. 3), posible errata, y “dizia” (v. 8), en la edición consultada, las *Obras* de 1669.

²¹ Según consigna Berardinelli (1980: 281). Saraiva (1980; II: 354) lo dispone en el apéndice de los “Sonetos apócrifos e de autoria problemática atribuídos a Camões”, con la indicación: “Excluído pelos editores modernos”. Se toman de Dasilva (2015) los datos de las ediciones modernas.

Poesías castellanas (1925) a cargo de Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia.

Faria e Sousa da noticia de un testimonio, hallado entre otros sonetos de su poeta: “En otro manuscrito estaba como aquí le pongo” (1685: 269), al que añade otros dos con la versión de “Riberas del Danubio”, uno de los cuales aparece atribuido a Don Diego de Mendoza²². Ninguno de ellos recurre a los nombres de “Natercia” y “Soliso”, sino a otros o bien a los genéricos “una ninfa” y “un pastor”. De uno proporciona los dos primeros versos y el último terceto, para mostrar las divergencias con el editado, y descarta que, a pesar de encontrarse entre sus versos, perteneciera a Camões, precisamente por mencionar el Danubio:

Yo no puedo adivinar si otro ingenio hizo este soneto, aunque me lo hace parecer el verle entrar con Danubio, río de que mi P. jamás cantó. Cantó de él el famoso Garcilaso, por las razones que no ignoran los que saben su vida. Adonde aquí dice Natercia y Soliso, estaban otros nombres, mas no eran los que en sus versos usa Garcilaso, con que no puedo creer que era suyo. En otro manuscrito estaba como aquí le pongo, y en ambos entre los de mi P. sin título de otro autor, como le suelen tener los que no son suyos, y aun algunos que son suyos conocidamente, y se apropian a otros autores. Después hallé otra copia de este soneto, y no tiene los nombres de los amantes, diciendo solamente *una ninfa, un pastor*. Y por título, que es de don Diego de Mendoza (1686: 269).

En ese comentario podrían contenerse signos de que ha manipulado el texto con retoques en el topónimo y en los nombres propios para hacerlo genuinamente camoniano, tal como advirtió Michaëlis (1910: 519-520), que agrega el comienzo “A la margen”, coincidente con un soneto de dudosa atribución, “Na margem de um ribeiro”, al mismo tiempo que cuestiona la autenticidad de los textos con los nombres de Soliso y Natercia²³.

Aunque la copia de “A la margen” carece de indicación de autor, su emplazamiento entre textos del poeta, así como los indicios observados, le llevan a defender su paternidad, dentro de la insegura condición de todos los sonetos castellanos que el propio editor se ocupa de señalar al

²² El ms. 2209 del Archivo Nacional da Torre do Tombo contiene una anotación al margen: “de dom diogo de mendoça” (f. 165v), escrita por otra mano y ligeramente posterior, como ya advirtió Askins (1978. 152).

²³ “Es necesario entender que era doña Catalina dama de Palacio y la única amada suya, porque el Palacio Real está a la margen del Tajo y sobre este río caería la ventana de esta señora” (Faria e Sousa, 1685: 267). En *Vida del poeta* también se refiere a los amores con esa dama de la corte causante de dos destierros, a Santarém y a Ceuta (§13-15). Sin superar el biografismo, Rodrigues y Lopes Vieira (1932) la identifican con doña María de Portugal, hija de Manuel I.

comienzo de su comentario: “y de los sonetos, acaso no son suyos los más” o por lo menos surgen de un encargo o compromiso: “y este soneto y lo otro pudo ser a voluntad ajena” (1685: 266).

En apoyo de la tesis de la intervención en el texto más allá de los ajustes editoriales puede aducirse la existencia de al menos doce testimonios, un impreso y once manuscritos, de “Riberas del Danubio, a(l) mediodía”, estrechamente próximos entre sí. Habría que dar crédito a Faria e Sousa para admitir que el soneto editado por él, con sus particulares rasgos camonianos, se basa en un manuscrito, hasta el momento no encontrado. Tomándolo al pie de la letra, se podría interpretar que en efecto sigue una de esas fuentes, adaptándola mediante un método transformador que no solo localiza su escenario en el Tajo y personaliza como Natércia y Soliso sus actantes, sino que le imprime el artificio metafórico ligado a la serie temática de los sonetos de “la dama que se peina”, cuyas muestras más conspicuas se deben a tres poetas españoles del siglo XVII, Góngora, Lope de Vega y Villamediana. Tomando como punto de partida “Riberas del Danubio”, y tal vez algún otro texto, como los contenidos en el *Sarao de amor* de Juan Timoneda (1561)²⁴, se desarrolla una modalidad de soneto asociada a la tópica del cabello, en especial la red de amor, el mar y Cupido. De esta imaginería selecciona el editor algún retazo para sofisticar su propia versión de “Riberas del Danubio”, metamorfoseado en “A la margen del Tajo”. El seguimiento de este proceso, que deriva en el soneto pseudo-camoniano, brinda una prueba más de la unidad poética luso-hispana, no solo palpable en las atribuciones y la transmisión de los textos, sino también en la recreación innovadora de una tópica compartida e intercambiada. Procede, por lo tanto, rectificar determinadas apreciaciones críticas que sitúan en Camões su origen e invertir el sentido de la influencia.

La exégesis de Faria e Sousa avanza, como es habitual, verso a verso, con anotaciones filológicas, interpretativas y eruditas, que pretenden destacar la singularidad que arroga a su poeta. Subyace en su criterio anotador su noción de *soneto cabal*, motivo por el cual se afana en argüir la unidad de pensamiento y destreza estilística de cada núcleo, así como del conjunto decisivamente rematado.

Dejando al margen, por un momento, su comentario, se verifica que este soneto dispone de una nítida delimitación en cuatro partes: la escena de Natércia peinándose a la orilla del Tajo (1-4), la constatación de la presencia de Soliso que la contempla y sigue (5-8) y las palabras en estilo

²⁴ En donde se editan, además de “Riberas del Danubio al medio día” (CLXVIII), los sonetos “Peynando la Dñana sus cabellos” (CXLVII) y “A una nimpha vi que se peynava” (CLIV).

directo del pastor, que contrapone dos hipótesis, la irreal (9-11) y la potencial (12-14). Cada núcleo se edifica sobre un artificio. En el octeto, el símil de Clicie, evocador de la fábula ovidiana²⁵, canaliza el arrobamiento de Soliso al contemplar a su amada, mientras que el sexteto infiere de la multiplicidad de los cabellos, de los que cuelga cada vida²⁶, la imagen petrarquista de la red de amor (“en ellos la que tengo me enredaras”, 14).

A resaltar la perfección del soneto se dirigen las glosas de su anotador, que aduce el primer cuarteto del gongorino “Al sol peinaba Clori sus cabellos”, ya citado en el preámbulo, como ejemplo de construcción unitaria del cuarteto, presuntamente imitado de Camões. Al elogiar el fragmento de Góngora, demuestra conocer la tradición de la alegoría náutica asociada a la escena de la dama peinándose: “Aquí no es golfos de oro el cabello, no bajel por ellas el peine” (1685: 267), crítica aplicable a más de un soneto seiscentista perteneciente al ciclo²⁷. En referencia a la unidad que forman el primero y cuarto versos, declara: “De esta propia armadilla usó Góngora para lograr el mismo pensamiento en el soneto que escribí a este asunto” (1685: 267). Dedicaba también un amplio párrafo al símil mitológico, que relaciona con la transformación amorosa, auténtico resorte de la unidad del soneto y, por añadidura, tema grato al poeta, según recuerda su comentarista. Se trataría, por lo tanto, de una evidencia más de autenticidad, o, por el contrario, puesto que ni la imagen ni su sentido platónico asoman en “Riberas del Danubio”, de un añadido manipulador. Y, tras citar el último terceto de dicha versión, compara sendos finales: “Están estos versos muy inferiores a los con que vemos fenecer ese sone-

²⁵ *Metamorfosis*, IV, 256-272.

²⁶ La idea de cada vida colgada de un cabello está también en las redondillas “Se Helena apartar”, en los versos: “De cada pestana / un alma lhe pende” (Berardinelli, 1980: 594). Los efectos verbales y visuales de la pluralidad de los cabellos cuentan con numerosos ejemplos, como: “Agora que me dejas enlazado / en mil lazos que Amor, Fili, ha tejido / de tus cabellos que han escurecido / mil veces los del sol y despreciado: / agora que me tienen inflamado / los rayos de tu vista y encendido” (Figueroa, soneto 35, 1-6); “y dije a amor que para qué tejía / mil cuerdas juntas para un arco solo”, “Mas siendo un alma, ¿cómo fuiste tantas / doradas hebras bellas / en su prisión, pues una sola pudo?” (Lope de Vega, *Silvio a los cabellos de Clórida*, 7-8, 19-21, l. III de la *Arcadia*; 1975: 299-301); “mil cuerdas juntas para un arco solo” que teje Cupido en el cabello de Lucinda (Lope de Vega, “Con nuevos lazos, como el mismo Apolo”, *Rimas*, 1609, 68; 1984: 254, n.º 45).

²⁷ Aunque según Rosales (1966: 179) se refiere aquí al soneto de Villamediana “En ondas de los mares no surcados”, la alusión se corresponde con más exactitud con otro soneto del mismo poeta, “Al sol Nise surcaba golfos bellos”. Podrían considerarse asimismo los de Lope de Vega: “Por las ondas del mar de unos cabellos” y “Sulca del mar de Amor las rubias ondas”.

to” (1685: 269), pues, en efecto, esa copia manuscrita carece del remate contundente que proporciona la imagen petrarquista y se limita a prolongar el silogismo del terceto anterior.

A la luz de estas apreciaciones, no sería aventurado suponer que “Riberas del Danubio” fue sometido a una remodelación encaminada a convertirlo en un claro exponente de soneto cabal. Lejos de formar un doblete con él, “A la margen” se limitaría a introducir variantes redaccionales, no ya de autor, sino de editor. Precisamente en lo que concierne a la autoría el panorama es tan confuso como el textual. En los testimonios manuscritos las atribuciones se reparten entre Hernando de Acuña, Diego de Mendoza, Ramírez –tal vez Ramírez Pagán–, Diego de Zúñiga, Villamediana, al lado de las versiones que lo presentan como anónimo. Salvo las *Rimas varias* o la *Terceira Parte das Rimas*, ningún otro impreso ni manuscrito adjudica su paternidad a Camões.

El recorrido y las mutaciones de “Riberas del Danubio” ilustran su condición luso-castellana, sobrepuesta a un hipotético origen español. Difundidos en cancioneros españoles y lusos, con rasgos idiomáticos o gráficos del portugués en algunas versiones, adjudicado a poetas de ambas nacionalidades, este soneto se define en esa reescritura múltiple. Otros ejemplos de propiedad compartida e indemostrable participan de la misma índole híbrida y se agruparían, por lo tanto, dentro de una categoría, la de los textos luso-castellanos, necesitada de revisión. Podría darse cabida dentro de ella a poemas firmados por españoles, sin dudas sobre su autenticidad, pero afectados por esta circulación peninsular, así como aquellos de autoría española probable, aunque entredicha por algún testimonio. Más que la nacionalidad de sus autores, resulta determinante ese factor de transmisión.

Aceptando, pues, la prevalencia de “Riberas del Danubio, a(l) mediodía” sobre “A la margen del Tajo, en claro día”, mera variante redaccional, se estudian los testimonios de este soneto que ha sido factible consultar, distinguiendo los impresos de los manuscritos²⁸. Se han manejado los siguientes:

²⁸ Las referencias proceden de Askins (1968: 562, n. 150; 1978: 152-153) y, fundamentalmente, de Labrador, DiFranco, Montero (2006: 487), cuya lista proporciona diez testimonios, con su datación. Se han añadido las versiones de Faria e Sousa y la atribuida a Villamediana (en Rosales, 1966: 177). La investigación sobre este soneto ha puesto de relieve, una vez más, la valiosa labor editorial de recuperación de la poesía del Siglo de Oro llevada a cabo por Labrador y DiFranco –con sus colaboradores en cada volumen–, con información sistematizada que localiza textos inéditos, recogidos y documentados en su base de datos *BIPA*.

Impresos:

SA: el soneto fue publicado por primera vez en el *Sarao de Amor* de Juan Timoneda (Valencia, 1561), según advierte Askins (1978: 152). La obra contiene dos sonetos más sobre el tópico: “Peynando la Dñana sus cabellos” (CXLVIII), “A una nimpha vi que se peynava” (CLIV). “Riberas del Danubio” es el n.º CLXVIII (1561, II: 80v; 1993: 120-121).

FS: en las *Rimas Varias de Luis de Camoens*, editadas por Faria e Sousa (1685: 266), es el soneto 61 de la centuria II. Texto y atribución se repiten en las ediciones de Álvares da Cunha (1668, n.º 38), así como en las de Juromenha (161) y T. Braga (225)²⁹.

FS2: en la misma entrada de las *Rimas Varias* (1685: 269), Faria e Sousa edita los dos primeros versos y el último terceto de “Riberas del Danubio”, según un testimonio manuscrito.

FS3: Faria e Sousa da noticia de otra versión manuscrita de “Riberas del Danubio” atribuida a Diego de Mendoza (1685: 269).

Manuscritos:

PL: *Cartapacio de Pedro de Lemos* (mediados del siglo XVI): “Soneto de don Hernando de Acuña a lo pastoril, a vna dama que vio peinar en la riuera de un rio” (f. 51r). Menéndez Pidal (1914: 159) hace una transcripción³⁰, que edita Díaz Larios (1982: 358-359).

BNE: *Poesías castellanas varias*, ms. 3888 (82 signatura antigua) de la Biblioteca Nacional de España (f. 291v), 1595-1630. Foulché-Delbosc (1908: 500, n.º 23) lo edita entre otros sonetos anónimos³¹.

BNE2: ms. 17719 de la Biblioteca Nacional de España (f. 169v), atribuido al conde de Villamediana. Lo edita Rosales (1966: 177)³².

CST: *Cancionero Sevillano de Toledo*, ms. 506 del fondo Borbón-Lorenzana, Biblioteca de Castilla-La Mancha, “Soneto de Diego de Zúñiga” (f. 267v, n.º 152 –falta el folio donde estaba copiado, según indican los editores–;

²⁹ Tal como indica Berardinelli (1980: 281).

³⁰ Modifica el original con correcciones, tales como la omisión de la preposición “de” (1) y del posesivo “(sus)” (3). La partícula “como”, con signo de nasalidad en sus dos recurrencias, es transcrita con consonante doble solo en el segundo caso (14), no en el primero (9).

³¹ En el presente trabajo se mantiene la puntuación y la grafía del manuscrito, sin tener en cuenta los escasos cambios (*Danubio*, 1; *uidas*, 10; *quitara*, 10 –sin duda el error de mayor importancia, por producirse en posición de rima–; *de ellos*, 13) que introduce Foulché-Delbosc (1908).

³² Con errores de transcripción en: *evitaba* (3), *zampoña* (7), *decía* (8), *colgada* (11), *vieras* (13), *tantas* (14), por *quitaua*, *samphona*, *dizia*, *colgadas*, *ueras*, *tantos*. En el manuscrito se indica “de f. 165 al f. 230 es todo de Medeana”, tras la copia de un soneto “Del Conde de Villa Medeana” (f. 164r), a pesar de que ningún soneto de ese ciclo pertenece al autor. Previamente se proporciona, con atribución correcta, el *Soneto del Conde de Villamediana a Nise peinandose*, “Al sol Nisse sulcau golfos bellos” (f. 37r).

f. 321v, n.º 224), 1560-1570. Se sigue la edición de Labrador, DiFranco, Montero (2006: 311-312)³³.

CPV: *Cancionero de Poesías Varias*, ms. 617 de la Real Biblioteca de Madrid, “Soneto” (f. 245r, n.º 373), 1570. Se sigue la edición de Labrador, Zorita, DiFranco (1986: 399).

CSNY: *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ms. B 2486 de la Hispanic Society of America, “Soneto” (f. 73v, n.º 99; f. 227r, n.º 459), 1580-1590. Se sigue la edición de Frenk, Labrador, DiFranco (1996: 276).

BNF: ms. Espagnol 373 (600 signatura antigua) de la Biblioteca Nacional de Francia, “Soneto, De Ramirez” (f. 125v), 1585. Es uno de los testimonios proporcionados por Michaëlis (1910: 519).

BNF2: ms. Espagnol 371 (603 signatura antigua) de la Biblioteca Nacional de Francia (f. 85v), 1580. Según Michaëlis (1910: 519), figura como anónimo³⁴.

TT: ms. 2209 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo, “Soneto”, con indicación al margen “de dom diogo de mendoça” (f. 165v), 1580. Para la lectura de este manuscrito se ha tenido en cuenta la anotación de variantes que proporciona Askins (1978: 152-153), con respecto al texto editado por Foulché-Delbosc (1908: 500).

CM: *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, ms. CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, “Outro Seu” [de Dom Fernando D’Acunha] (f. 132v, n.º 150), 1595-1605. Se sigue la edición de Askins (1968: 314). También reproduce el texto Berardinelli (1980: 480).

BNP: Cod. 4332 de la Biblioteca Nacional de Portugal, f. 101v.

El siguiente esquema sintetiza los datos más relevantes de cada testimonio:

SA: *Sarao de Amor*, CLXVIII (II: f. 80v; 1993: 120-121), 1561.

FS: *Rimas varias*, II 61 (266), 1685. Camões.

FS2: *Rimas Varias* (269)

FS3: *Rimas Varias* (269). Diego de Mendoza.

PL: *Cartapacio de Pedro de Lemos*, f. 51 (Menéndez Pidal, 1914: 159), 1550. Hernando de Acuña.

BNE: ms. 3888, f. 291v (Foulché-Delbosc, 1908: 500, n.º 23), 1595-1630.

BNE2: ms. 17 719, f. 169v (Rosales, 1966: 177). Villamediana.

CPV: *Cancionero de Poesías Varias*, f. 245r, 1570.

CST: *Cancionero Sevillano de Toledo*, f. 321v. 1560-1570. Diego de Zúñiga³⁵.

CSNY: *Cancionero Sevillano de Nueva York*, f. 227r, 1580-1590.

BNF: Espagnol 373, f. 125v, 1585. Ramírez.

BNF2: Espagnol 371, f. 85v, 1580.

³³ La atribución a Diego de Zúñiga aparece también en el índice del códice, pero la entrada ha sido corregida (Labrador, DiFranco, Montero, 2006: 36).

³⁴ No se ha podido consultar este códice debido a su mal estado de conservación.

³⁵ En el *Cartapacio de Pedro de Lemos* (f. 33v) figura “Otro de don Diego de Zúñiga, hijo del conde de Monterrey, y hizo los demás”: “Por qué, Pisuerga, di, cuando acogiste, la barca do mi bien se te entregaba” (en Menéndez Pidal, 1914: 157).

TT: ms. 2209, f. 165v (Askins, 1978: 152-153), 1580. Diogo de Mendouça.
 CM, *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, f. 132v, 1595-1605. Fernando d'Acunha.
 BNP: Cod. 4332, f. 101v.

De la relación previa pueden recogerse las atribuciones autoriales que ha recibido el soneto:

FS: Camões.

FS3, TT: Diego Hurtado de Mendoza³⁶.

PL, CM: Hernando de Acuña³⁷.

BNF: Ramírez Pagán³⁸.

CST: Diego de Zúñiga.

BNE2: Conde de Villamediana.

SA, BNE, BNF2, FS2, CPV, CSNY, BNP: anónimo.

Se reproducen a continuación, divididas por estrofas, las doce versiones (SA, FS, PL, BNE, BNE2, CST, CPV, CSNY, BNF, TT, CM, BNP), más los fragmentos que cita Faria e Sousa (FS2). Al transcribir el texto se mantienen la grafía y la puntuación originales, sin modernizar. Todas estas versiones muestran proximidad entre sí, salvo la de las *Rimas varias*, que introduce innovaciones solo corroboradas por la edición de Álvares da Cunha (1668), elaborada con posterioridad.

Primer cuarteto:

SA: Riberas del Danubio al medio día / con un peyne de plata se peynava /
 cabellos una nimpha que quitava / con ellos el claror qu'el sol tenía,

FS: A la margen del Tajo en claro dia, / Con rayado marfil peynando estava /
 Natercia sus cabellos, y quitava / Con sus ojos la luz al Sol que ardia.

³⁶ Ni la edición de Knapp (1877) ni las de Díez Fernández (1989, 2007) incluyen este soneto, aducido como ejemplo del escaso crédito que merecen las atribuciones basadas en una anotación manuscrita: “Así ocurre con «Riberas del Danubio a mediodía», ya descartado en la *Poesía completa*: se copia también en el ms. 2209 Torre do Tombo, f. 165v, sin atribución, pero de otra mano se ha añadido «de dom Diogo de Mendouça» lo que no parece cambiar nada” (Díez Fernández, 2007: lxxxiii).

³⁷ En el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* a continuación de “Riberas del Danubio” figura el soneto “Yunto a una selua al parecer del dia” (f. 133r), encabezado por el epígrafe “Outro Seu a Endimion”, dentro de un ciclo de poemas de “Dom Fernando d'Acunha” (ff. 132v-133v, n.^{os} 149-152; Askins, 1968: 313-316). Como ya se ha indicado, el soneto a Endimión será editado por Faria e Sousa (II 65), que reclama la paternidad de su poeta, frente a las de Fernando de Acuña y Diego de Mendoza, indicadas en anotaciones de sendos manuscritos (1685: 270).

³⁸ El soneto no figura en la *Floresta de varia poesia* (1562) de Ramírez Pagán. Tampoco hacen referencia a él los editores modernos (Pérez Gómez, 1950; López García, Siminiani Ruiz, 1998).

FS2: Riberas del Danubio, a medio día, / Con un peyne de plata se peynaua
 PL: Ribera de vn dulce rio a medio día / con vn peine de plata se peinaba /
 sus cabellos vna ninfa que quitaua / con ellos el poder que el sol tenia
 BNE: Riberas del danubio a medio día / con vn peine de plata se peninava /
 cabellos, vna ninpha que quitaua / con ellos el poder quel sol tenia
 BNE2: Riberas de Pisuerga al mediodia / con vn peine de plata se peninava /
 cabellos vna nimpha que quitaua / con ellos el poder que el sol tenia.
 CST: Ribera del Danubio, a mediodía, / con vn peine de plata se peninava /
 cabellos vna nimpha, que quitaua / con ellos el color que el sol tenía.
 CPV: Ribieras del Danubio a medio día / con un peine de plata se peninava /
 cabellos una ninpha, que quitaua / con ellos el poder q[ue e]l sol tenía.
 CSNY: Riberas del Danubio a mediodía / con vn peyne de plata se peninava /
 cabellos de vna ninpha, que quitava / con ellos el poder qu’el sol tenía.
 BNF: Riberas del Danubio a medio día / con vn peyne de plata se peynaua /
 cauellos vna nimpha que quitaua / con ellos el claror que el sol tenia
 TT: Riberas de Danubio al medio día, / con vn peine de plata se peninava /
 cabellos vna ninpha, que quitaua / con ellos el resplandor quel sol tenia
 CM: Riberas de Danubio al medio día, / con hun peine de plata se peninava /
 cabellos vna nimpha que quitaua / con ellos el³⁹ poder que el sol tenia
 BNP: Orillas del Danubio a medio día / con vn peine de plata se peninava /
 cabellos vna ninfa que quitaua / con ellos el poder que el sol tenia

Segundo cuarteto:

SA: donde podéys pensar qué sentiría / un pastor que de lexos la mirava, /
 que sin poder llegar donde ella estava / llorando con sus lágrimas dezía:
 FS: Soliso, que qual Clicie la seguia, / Lexos de si, mas cerca della estava; /
 Al son de su zampoña celebrava / La causa de su ardor, y assi dezia.
 PL: Y ansi podeis juzgar que sintiria / vn pastor que de lexos la miraba / que
 sin poder llegar donde ella staba / con sospiros y lagrimas deçia
 BNE: Por do podreis bien ver lo que sentia / vn pastor que de lejos la miraua
 / y no pudiendo llegar dondella estaua / con suspiros y lagrimas dezia
 BNE2: Adonde podras ver lo que sentia / vn pastor que de lexos la miraua /
 que al son de su samphona⁴⁰ lamentaua / y con suspiros tristes le dizia
 CST: De do coligiréis lo que sentía / vn pastor que de lexos la miraua, / que
 sin poder llegar donde ella estaua, / llorando y con sospiros le dezía:
 CPV: De do conozereis lo que sentía / un pastor que de lexos la miraua. / No
 pudiendo llegar a donde estaua / llorando con sospiros le dezía:
 CSNY: Por do podéys bien ver qué sentiría / vn pastor que de lexos la mirava
 / y, no pudiendo llegar donde ella estava, / con suspiros y lágrimas dezía: [El

³⁹ Berardinelli (1980: 480) transcribe, por error, “en”.

⁴⁰ Aunque Rosales transcribe “zampoña”, en el manuscrito se lee “samphona”, instrumento musical de cuerda, también denominado *zampoña*, *zanfona* o *zanfonia*, diferenciable de la *zampoña* o flauta pastoril. BNP trae asimismo “sanfonía”, frente a “sampona” (CM) y “zampoña” (FS).

verso, hipermético (“con suspiros y lágrimas así dezia”) es corregido por los editores

BNF: a do podeys pensar qual estaria / un pastor que de lexos la miraua / no pudiendo pensar a don estaua / con suspiros y lagrimas decia

TT: Por do julgar podras qual que daria / vn pastor que de lejos la miraua, / que sem poder llegar do ella estaua / con suspiros y lagrimas dezia

CM: Ado podreis bien uer lo que sentia / un pastor que de lexos la miraua / y al son de su sampoña lamentaua / y con sospiros tristes le dezia

BNP: Donde podereis ver lo que sentia / vn pastor que de lexos la miraua / y al son de su sanfonía lamentaua / con vna boz mui triste assi dizia

Primer terceto:

SA: “si tantas quantos tú tienes cabellos / vidas tuviera yo, me las quitaras / colgada cada qual de uno d’ellos,

FS: Si tantas, como tu tienes cabellos, / Tuviera vidas yo, me las llevarás / Colgada cada qual del uno dellos.

PL: Si tantas commo tu tienes cabellos / tuuiera vidas yo, me las llebaras / colgada cada qual del vno dellos

BNE: Si tantos como tu tienes cabellos / vidas tuuiera yo me las quitaras / mas bastate quitarme vna que tengo

BNE2: Si tantos como tu tienes cabellos / tubiera bidas yo tu las lleuaras / colgadas cada cual del vno dellos,

CST: “Si tantos quantos tú tienes cabellos / tuviera vidas yo, me las lleuaras / colgada cada qual del vno dellos;

CPV: “Si tantos como tú tienes cabellos / vidas tubiera yo, me las lleuaras / colgada [*cada*] qual de uno dellos.

CSNY: “Si tantos quantos tú tienes cabellos / vidas tuviera yo, me las llevaras, / mas bástete quitarme vna que tengo.

BNF: Si tantos quantos tu tienes cauellos / tuuieras yo de uidas me lleuaras / colgada cada qual de vna dellos

TT: Si tantos como tu tienes cabellos / tuuiera vidas yo me las lleuaras / colgadas cada⁴¹ qual en uno delhos

CM: Si tantas como ty tienes cabellos / tuuiera uidas ya me las lleuaras / colgadas cada qual del uno dellos

BNP: Si tantas como tu tienes cabellos / tuuiera vidas yo me las lleuaras / colgada cada qual de vno dellos

Segundo terceto:

SA: mas bástasme a quitar una con ellos / de quantas tú entonces me privaras / colgadas del menor de todos ellos”.

FS: De no tenerlas tu me consoláras, / Si tantas vezes mil como son ellos, / En ellos la que tengo me enredâras.

⁴¹ Askins (1978) transcribe “colgada queda”.

FS2: Y pues tu a quitarmelas bastàras, / No es mucho darme alguno em pago dellos, / Pues tu con tantos, tantas me quitáras.

PL: Y pues que tu a quitarmelas bastaras / veras no es mucho darte vna por vellos / de tantas commo en tantos me quitaras.

BNE: Y pues tantas con tantos me lleuaras, / si vno solo yo gozase dellos / veras como de muerte a uida vengo.

BNE2: Y asi, pues a quitarmelas bastaras / ueras que es poco darte vna por ellos / de tantos como en tantos me quitaras.

CST: y si con tantos tantas me quitaras, / no es mucho darte yo vna por vellos / de tantas que con tantos me acabaras”.

CPV: [a do, pues a quitarmelas bastaras,] / bastarate lleuar una de aquellos / de tantas como entonçes me lleuaras”.

CSNY: Y pues tantas con tantos me llevaras, / si vno solo yo gozase d’ellos, / vieras cómo de muerte a vida vengo”.

BNF: a do pues a quitarmelos vastaras / veras ques poco darte vna por ellos / de tantas que con tantos me lleuaras.

TT: Y pues tu a lheuarmelas bastaras, / no es mucho darte una en pago de lhos, / pues tu tantas, con tantos me quitaras.

CM: ado pues a quitar me las bastaras / ueras ser poco darte una per ellas / de tantas como en tantos me lleuaras.

BNP: Ya pues que a quitarmelas bastaras / no es mucho que te de vna por ellos / de tantas como quantas me lleuaras.

Sigue la relación de variantes, en la que se ha modernizado la ortografía, para unificar las lecturas comunes, conservando solo los rasgos lusistas.

1 A la margen del Tajo, en claro día *FS*

Riberas del Danubio a medio día *FS2, BNE, CSNY, BNF* // Ribera *CST* // Ribieras *CPV* // Orillas *BNP* // de *TT, CM* // de Pisuerga *BNE2* // al *SA, TT, CM* // Ribera de un dulce río *PL*

2 con rayado marfil peinando estaba *FS*

con un peine de plata se peinaba *SA, FS2, PL, BNE, BNE2, CST, CPV, CSNY, BNF, TT, CM, BNP*

3 Natercia sus cabellos y quitaba *FS*

cabellos una ninfa que quitaba *SA, BNE, BNE2, CST, CPV, BNF, TT, CM, BNP* // sus *PL* // de una *CSNY*

4 con sus ojos la luz al sol que ardía *FS*

con ellos el poder que el sol tenía *PL, BNE, BNE2, CPV, CSNY, CM, BNP* // el claror *SA, BNF* // el color *CST* // el resplandor *TT*

5 Soliso, que cual Clicie la seguía *FS*

donde podéis pensar qué sentiría *SA* // A do *BNF* // cuál estaría *BNF*

Y así podéis juzgar qué sentiría *PL*

De do coligiréis lo que sentía *CST* // conoceréis *CPV*

Por do podréis bien ver lo que sentía *BNE* // Ado *CM* // sintía *CM* // Adonde podrás ver *BNE2* // Donde poderéis ver *BNP* // podéis bien ver qué sentiría *CSNY* // julgar podrás cuál quedaría *TT*

6 lejos de sí, mas cerca de ella estaba *FS*
 un pastor que de lejos la miraba *SA, PL, BNE, BNE2, CST, CPV, CSNY, BNF, TT, CM, BNP*

7 al son de su zampoña celebraba *FS* // y al son *CM* // que al son *BNE2* // sampoña *CM* // sanfona *BNE2* // sanfonía *BNP* // lamentaba *BNE2, CM, BNP* que sin poder llegar donde ella estaba *SA, PL, CST* // y no pudiendo *BNE, CSNY* // no pudiendo *CPV, BNF* // pensar *BNF* // sem *TT* // do *TT* // a donde estaba *CPV* // a don estaba *BNF*

8 la causa de su ardor, y así decía *FS*
 con suspiros y lágrimas decía *BNE, CSNY, BNF, TT, CM* // sospiros *PL* // llorando con sus *SA*
 llorando con sospiros le decía *CPV* // y con *CST*
 y con suspiros tristes le decía *BNE2* // sospiros *CM* // decía *CM*
 con una voz muy triste así decía *BNP*

9 Si tantas como tú tienes cabellos *FS, PL, BNP* // tantos *BNE, BNE2, CST, CPV, CSNY, BNF, TT* // cuantos *SA, CST, CSNY, BNF* // ty *CM*

10 tuviera vidas yo me las llevaras *FS, PL, CST, TT, BNP* // vidas tuviera *BNE, CPV, CSNY* // tú las llevaras *BNE2* // ya *CM* // quitaras *AS, BNE*
 tuvieras yo de vidas me llevaras *BNF*

11 colgada cada cual del uno de ellos *FS, PL, CST* // colgadas *BNE2, TT, CM* // de uno *SA, CPV, BNP* // de una *BNF* // en *TT*
 mas bástate quitarme una que tengo *BNE* // bástete *CSNY*

12 mas bástasme a quitar una con ellos *SA*
 de no tenerlas tú me consolaras *FS*
 y pues que tú a quitármelas bastaras *PL* // y así, pues *BNE2* // a do pues *CPV, BNF, CM* // y pues tú *FS2, TT* // ya pues que *BNP* // quitármelos *BNF* // a llevármelas *TT*
 y pues tantas con tantos me llevaras *BNE, CSNY*
 y si con tantos tantas me quitaras *CST*

13 de cuantas tú entonces me privaras *SA*
 si tantas veces mil como son ellos *FS*
 si uno solo yo gozase de ellos *BNE, CSNY*
 bastárate llevar una de aquellos *CPV*
 verás no es mucho darte una por vellos *PL* // no es mucho darte yo *CST*
 no es mucho darte una en pago delhos *TT* // darme alguno en *FS2*
 verás que es poco darte una por ellos *BNE2, BNF* // ser poco *CM* // per *CM* // no es mucho que te dé *BNP*

14 colgada del menor de todos ellos *SA*
 en ellos la que tengo me enredaras *FS*
 verás como de muerte a vida vengo *BNE* // vieras *CSNY*
 de tantas como en tantos me quitaras *PL* // de tantos *BNE2* // pues tú con tantos, tantas *FS2* // pues tú tantas, con *TT* // que con tantos *CST, BNF* // como cuantas *BNP* // acabaras *CST* // llevaras *CPV, BNF, CM, BNP*

En el primer cuarteto las versiones manuscritas y la de la edición de 1561 coinciden en el comienzo, *Ribera(s) del Danubio*, salvo PL (*un dulce río*), BNE2 (*Pisuerga*) y BNP (*Orillas*). El segundo verso se refiere al *peine de plata* y los siguientes comparan los cabellos de la *ninfa* con el sol. Solo se registran leves diferencias entre ellos (*del~de; al~a; resplandor~poder~color~claror*). Frente a estas, la editada por Faria e Sousa supone una nueva redacción, que altera el *incipit*, ahora *A la orilla del Tajo*, sustituye el peine por *rayado marfil*, identifica a la protagonista con nombre propio, Natercia, y reelabora la emulación del sol trasladándola a los ojos –imagen que en el soneto de Góngora citado por el comentarista se desarrolla en el segundo cuarteto–. Se debe reconocer que estos cambios otorgan densidad metafórica al cuarteto y perfeccionan su estructura, preparada desde el primer verso, “armadilla” que también aplica el primer cuarteto de Góngora, según percibe Faria e Sousa.

La simplicidad expresiva del segundo cuarteto, que se limita a presentar al pastor, es reemplazada en las *Rimas varias* por un símil mitológico que justifica el nombre de Soliso –por si no se percibiera, lo descifran los comentarios–. Mientras que las restantes lecturas se limitan a indicar que el pastor contemplaba a la ninfa desde lejos, la evocación mitológica derivará en las nociones de enajenación y transformación en la amada, que también explica el editor. Coincide con CM, BNE2 y BNP en la introducción del estilo directo como canto al son de la *zampoña~sampoña* (FS, CM) –instrumento rústico de viento–, *sanfona~sanfonía* (BNE2, BNP) –instrumento de cuerda–, pero supera a las demás versiones al prolongar la imagen ígnea del primer cuarteto en “la causa de su ardor”, en sustitución de los mucho más trillados *suspiros* y *lágrimas* o la *voz muy triste*.

El primer terceto atribuido a Camões se muestra conservador y ofrece una lectura prácticamente idéntica a PL y a los testimonios portugueses, CM, TT y BNP. Mientras que las demás versiones, incluso FS, expresan la acción de colgar cada vida en un cabello, BNE y CSNY anticipan en *bástate~bástete quitarme una que tengo* la idea del segundo terceto, basado en la posesión de una única vida frente a la multitud de los cabellos. Y, en efecto, ese verso (11) se asemeja al siguiente de las otras versiones, que además recurren al verbo *bastar* adelantado en BNE y CSNY.

Tal como refleja la transcripción de variantes, el último terceto se caracteriza por la diversidad de soluciones redaccionales, sin que se advierta acuerdo salvo en BNE y CSNY, con lecciones casi idénticas. Del conjunto se desmarca más visiblemente la lectura de Faria e Sousa, que imprime a la simbiosis de vida y cabellos la imagen de la red de amor, ausente de los otros textos. En el impreso de 1561 (SA) el último verso, *colgada del me-*

nor de todos ellos, reitera el final del primer terceto y, por lo tanto, se asemeja a las versiones mayoritarias del verso 11. Aunque coinciden en sentido, las lecturas divergen sustancialmente entre sí con variantes que afectan a la totalidad de sus versos: la confrontación entre la pluralidad de vidas y cabellos, que *dan*, *quitan* o *llevan* la propia vida destinada a la amada, que la recibe en pago, pero también la quita o lleva e incluso puede dar en pago sus cabellos. Se suma aquí un nuevo manuscrito, aportado por Faria e Sousa, que se aproxima a los testimonios lusos, especialmente a TT. Con respecto a este último, cabe recordar la afirmación de Askins: “The tercets of the present text are particularly close to those of the *Cancioneiro de Corte...* and attest a circulation of this version in Portugal in the latter part of the sixteenth century” (1978: 153). Prueba de esta difusión la constituyen los lusismos léxicos y gráficos de este ms. 2209 de la Torre do Tombo: *julgar* (5), *sem* (7), *lheuaras* (10), *delhos* (11, 13), *lheuarmelas* (12). A esa categoría también pertenecerían determinados rasgos del soneto contenido en el cancionero de Évora (CM): *hun* (2), *ty* (9), *per* (13), mientras que del tercer testimonio portugués (BNP) apenas se puede seleccionar como indicio no necesariamente lusista el verbo *podereis* (5).

En definitiva, al lado de la semejanza casi plena de BNE y CSNY en todo el soneto, se puede corroborar la afinidad de lecturas de los cuartetos de las demás copias, remodelados de forma notoria en la editada por Faria e Sousa. Esas divergencias se neutralizan en el primer terceto, sin apenas variantes entre las versiones. En cambio el segundo terceto, núcleo culminante del poema, ofrece soluciones dispares, sin que se modifique el sentido, salvo en el texto presuntamente camoniano (FS), que realza su singularidad recurriendo a una imagen petrarquista. El *rayado marfil*, el *sol* de la vista, el mito de Clicie, el *ardor* o fuego amoroso y la red de amor marcan las diferencias de un soneto que, desde su propio *incipit*, pretende distinguirse de *Riberas del Danubio*.

Frente a los numerosos testimonios de “Riberas del Danubio”, del supuesto doblete “A la orilla del Tajo” solo existe la edición de Faria e Sousa y las subsiguientes que se basan en ella, sin que la información proporcionada por el editor acerca de una fuente manuscrita haya podido confrontarse. El análisis textual conduce a la obvia conclusión, ya defendida por Carolina Michaëlis (1910), de que el editor adaptó el soneto, disfrazándolo con un cambio de comienzo e incorporando algunos estilemas que considera propios de Camões. En su tarea de perfeccionamiento, se inspira en el tópico de la “dama que se peina”, que fructifica en el siglo XVII, variedad temática ligada a la historia de las versiones y atribuciones del soneto pseudo-camoniano.

Los estudios sobre dicha tópica denotan que la crítica española ha perseverado en considerar genuino este soneto, aunque los editores portugueses lo relegaron como apócrifo desde principios del siglo XX. A partir de que Fucilla (1960) lo postulara como modelo de un romance y un soneto de Góngora y Rosales (1966) fijara en él el origen del tópico intercambiado en la comunidad hispano-lusitana, la atribución se ha aceptado por los estudiosos y editores de alguno de los sonetos relacionados con este ciclo temático. A continuación se traza un panorama crítico a partir de los trabajos fundacionales, completado con las referencias y anotaciones que, remitiendo a ellos, han incidido en esta atribución errónea.

Tanto en los índices de imitaciones y de modelos como en el capítulo correspondiente, Fucilla (1960: 255-256, 321, 330) se basa en Álvares da Cunha para adjudicar a Camões el soneto “A la margen del Tajo”, que ha servido de modelo al romance de Góngora “Los rayos le cuenta al sol” y su versión en soneto, “Al sol peinaba Clori sus cabellos”.

“A la margen del Tajo” brinda a Rosales (1966: 176-187) una prueba de la afinidad con Camões de Villamediana, que lo imitaría en “Riberas de Pisuega, al mediodía”. También considera tributario del portugués el soneto de Góngora “Al sol peinaba Clori sus cabellos”, citando a Faria e Sousa, cuyo criterio acata. Agrega otro soneto de Villamediana, “Al sol Nise surcaba golfos bellos” (de 1612-14), que sigue la línea de “Por las ondas del mar de unos cabellos” de Lope de Vega, pero imita directamente el titulado *Donna, che si pettina*, “Onde dorate, e l’onde eran capelli”, de Marino. Otro soneto de Villamediana derivaría del gongorino, con el que comparte el motivo del “anzuelo” expuesto en los tercetos. Al reconstruir el origen y el desarrollo del tópico cita también “Riberas del Danubio, a mediodía”, anterior a “Riberas del Pisuega” e influido por Garcilaso y Camões. Por interesante que resulte, su hipótesis carece del fundamento de una atribución segura, pues ni Camões ni Villamediana son los autores de los sonetos que les atribuye.

A Rosales remite Molho (1978: 344) en su análisis del quevediano “En crespa tempestad del oro undoso”, para determinar el origen de la tradición: “se trata de los sonetos «a una dama peinándose» y de los que el más antiguo parece ser el de Camoens”. Establece como siguiente eslabón del género el soneto de Góngora de 1607 y compara ambos poemas: “mientras que en Camoens el brillo de la mirada de Natércia oscurece la luz del sol, en Góngora, ese oscurecimiento lo produce la propia cabellera en razón de sus reflejos de oro” (345). Dicha apreciación desacertada pasa por alto que precisamente ese segundo cuarteto gongorino que cita contiene una hipérbole referida a los ojos, como nota Carreira (1998: 72), visibles al ser retirado el cabello. Tal como advierte, el

soneto quevediano queda fuera de esta categoría temática, pues el *yo* se dirige sin mediación a los cabellos de Lisi y sustituye el peine por “mi corazón”, prueba del ahorro en la elaboración conceptual.

Constituye el capítulo de Molho una muestra del arraigo en predios hispanos de la propuesta de Faria e Sousa, rescatada por Rosales, pero introducida previamente por Fucilla, que a su vez la toma de Álvares da Cunha. Distintos editores de los poemas incardinados en esta tradición se autorizan en uno de los dos críticos: Ciplijauskaitė (1980: 154) cita a Fucilla al señalar “A la margen del Tajo” de Camões como posible fuente del soneto gongorino de 1607. En sus diversas ediciones de los sonetos de Lope sobre el tema, publicados en la *Arcadia* (1598), las *Rimas* (1609) y el *Burguillos* (1634), Carreño se refiere al soneto supuestamente camoniano: “El tópico de la mujer peinando sus cabellos lo fija Camões en el soneto «A la margen del Tajo [...]», para después hablar del “soneto atribuido a Camões”, recogido por Rosales (Carreño, 1998: 934; 2002: 160). Al anotar la procedencia camoniana del romance de Góngora “Los rayos le cuenta al sol” se apoya en Fucilla, que “señala como subtexto el soneto de Camões”, con el motivo que repetirá en el soneto de 1607 (Carreño, 2000: 155). A Fucilla también deriva Carreira (1998b: 191) en su edición de este romance. La anotación de Ruestes al soneto XVI de Villamediana sigue la tendencia establecida: “Es bien conocido el tema de la «dama peinándose». Al parecer fue Camoens el primero en dedicarle un poema («Al margen del Tajo en claro día / con rayado marfil peinando estaba / Natercia sus cabellos...»“ (Ruestes, 1992: 179)⁴².

Tomando a Fucilla y sobre todo a Rosales como referentes, Nicolás (1987) atiende a la tradición de los “sonetos a la dama que se peina”, en la que se ubica “Al sol Nise surcaba golfos bellos” de Villamediana, estudiado con minuciosidad en sus páginas. Sitúa en un primer estadio del tópico el soneto “A la margen del Tajo”, que admite de Camões, modelo de un esquema retórico y de una modalidad petrarquista y pastoril, seguido por Villamediana en una pieza primeriza, “Riberas del Pisuerga”, y por Góngora en “Peinaba al sol Belisa sus cabellos”, de 1620. Dos muestras de Lope y otras tantas de Villamediana ilustran el segundo diseño retórico, mientras que el tercero lo proporciona el gongorino “Al sol peinaba Clori sus cabellos”. Al aceptar de manera acrítica la autoría camoniana del soneto supuestamente iniciador de esta variedad temática y compositiva, su teoría se sustenta en una premisa errónea, de la que deriva una propuesta cro-

⁴² Sigue un recuento de la tradición con inexactitudes como la de dar al soneto del libro III de la *Arcadia* de Lope, *Celso al peine de Clavelia*, el título de una canción que viene poco después, *Silvio a los cabellos de Clórída*.

nológica improbable. Por otra parte, obvia uno de los auténticos textos inaugurales, “Riberas del Danubio”, del que no se hace mención en el artículo⁴³. Haberlo tenido en cuenta permitiría advertir que las desviaciones redaccionales de “A la margen del Tajo” se inspiran en desarrollos ulteriores de una tradición que, en lugar de encabezar, recoge y cierra.

También la atribución se documenta para un motivo afín a este ciclo, el del cabello como lazo o red. Al tratarlo, Lida (1975: 68) y, citándola, Manero Sorolla (1990: 160) aducen dos sonetos castellanos de Camões, “A la margen del Tajo en claro día” y “El vaso reluciente y cristalino”⁴⁴.

A la vista de estas muestras se comprueba cómo la crítica hispánica no solo asumió la propuesta, autorial y textual, de Faria e Sousa, sino que la llevó más lejos para erigir “A la margen del Tajo” en modelo de la serie temática de “la dama que se peina”. Al precisar la cronología, resulta oportuno recordar una escena de la égloga III de Garcilaso: “Poniendo ya en lo enjuto las pisadas, / escurriendo del agua sus cabellos, / los cuales esparciendo cubijadas / las hermosas espaldas fueron dellos” (97-100). Su fuente está en la *Arcadia* de Sannazaro, en una secuencia que, en las paredes del templo de Pales, representa a unas ninfas secándose los cabellos húmedos tras verse libres de los sátiros: “stavano assise da l'altra riva affannate e anelanti, asciugandosi i bagnati capelli” (III 18, 77). Entre las realizaciones posteriores pueden aducirse un fragmento de la égloga XII de Pedro de Padilla⁴⁵ y el soneto de Argensola “Su cabello en holanda

⁴³ De todas formas, reconoce ignorar “si al soneto de Camoens le precedieron otros de la corriente pastoril, petrarquista y cortesana” (1987: 268, n. 12).

⁴⁴ Agregado en la versión que edita Faria e Sousa, “en ellos la que tengo me enredaras” (14), pero solo implícito en la imagen de la vida colgada del cabello de las demás. A Hernando de Acuña se debe la muestra más representativa del tópico en cuatro sonetos (26-29), de los que ofrece una amplia documentación Cabello Porrás (2011: 129-134). Un soneto de Camões de autoría probada, “Lindo e sotil treçado”, lo ilustra en el segundo cuarteto: “Aquelas tranças de ouro que ligaste, / que os raios do sol tem em pouco preço, / não sei se pera engano do que peço, / se por me atar de novo, as desataste” (comentado por Dasilva, 2001: 161-162). También de la parte portuguesa lo frecuenta António Ferreira, en el *Livro I dos Sonetos* de sus *Poemas Lusitanos* (1598): “Uns olhos que ao sol claro, à lua, ao norte” (18), “Ó cabelos, d'Amor rico tesouro” (25), “Tem-m' Amor preso em ãas redes d'ouro” (40).

⁴⁵ “Y a la parte de fuera de aquel hueco, / artificiosamente está esculpida / una ninfa que enjuga sus cabellos / a los rayos del sol, y sobre el cuello / hasta el cayado van desordenados, / y ella con una mano hace muestra / que del siniestro lado los recoge / y detrás de la oreja los levanta / y los otros al diestro, hilo a hilo, / va con mucho cuidado componiendo” (425-434). Cita el pasaje Pérez-Abadín (2012: 242-243).

generosa”⁴⁶. Admitiendo como variante del tópico aquí tratado el de “la dama enjugándose los cabellos”, vertido en diversos moldes genéricos, se comprueba, a la luz de estos ejemplos, que su origen es anterior a la fecha de los sonetos fundacionales de “la dama que se peina”. Entre estos, a “Riberas del Danubio” se suman los publicados en el *Sarao de Amor* de Timoneda (1561): “Peynando la Diana sus cabellos” (CXLVII), diálogo entre Diana y Febo, y “A una nimpha vi que se peynava” (CLIV), mucho más próximo al estereotipo considerado. Los tres formarán parte de un repertorio al que se incorporan las composiciones de Lope de Vega, Góngora y Villamediana sobre el tema⁴⁷, conforme la siguiente relación:

Anónimo (A): “Riberas del Danubio, a(l) mediodía”

Sarao (S1): “Peinando la Diana sus cabellos”⁴⁸

Sarao (S2): “A una ninfa vi que se peinaba”⁴⁹

Lope (L1): “Por las ondas del mar de unos cabellos”⁵⁰

Lope (L2): “Sulca del mar de amor las rubias ondas”⁵¹

Góngora (G1): “Al sol peinaba Clori sus cabellos”⁵²

Góngora (G2): “Peinaba al sol Belisa sus cabellos”⁵³

⁴⁶ Entre otras concomitancias con los sonetos tratados, aquí también se dedica el segundo cuarteto a presentar al embelesado observador. Lo edita Rivers (1993), n.º 56.

⁴⁷ La formación de este repertorio se ha guiado por la antología de Rivers de *El soneto español en el Siglo de Oro* (1993), cuya seriación temática incluye, dentro de la secuencia de sonetos sobre la cabellera de la dama (n.ºs 54-62), la variante de la dama peinándose (n.ºs 54, de Góngora; 55 y 58, de Villamediana; 59 y 60, de Lope de Vega; 61, de Quevedo). Se ha añadido el soneto de Góngora de 1620.

⁴⁸ Timoneda, *Sarao de amor* (ed. de 1993: 112, n.º CXLVII)

⁴⁹ Timoneda, *Sarao de amor* (ed. de 1993: 115, n.º CLIV).

⁵⁰ Rivers, n.º 59. Fue inserto en el libro III de la *Arcadia* (1598: f. 184), con el título de *Celso al peine de Clavelia* (ed. de Morby, 1975: 295). Editado por Carreño (1984: 220, n.º 28; 1998: 84, n.º 26).

⁵¹ Rivers, n.º 60. Publicado en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634), con el título de *A un peine que no sabía el poeta si era de boj o de marfil*. Léase también en la ed. de Carreño (2002: 159-160, n.º 17).

⁵² Rivers, n.º 54; Ciplijauskaitė, n.º 89. En el ms. Chacón, n.º XCVII (año 1607, *A Doña Brianda de la Cerda*), clasificado entre los sonetos amorosos. Jammes (1987: 232) lo asocia a la estancia del poeta en Lepe, hospedado por el marqués de Ayamonte, en la primavera de 1607.

⁵³ Ciplijauskaitė, n.º 89. En el ms. Chacón, n.º XCVII (año 1620, *De los mismos*, en referencia al título del anterior, *Del Rey y Reina nuestros señores en el Pardo antes de reinar*). Constituye uno de los cuatro poemas sobre los amores de Belisa y Fileno, que celebran el matrimonio de Felipe IV e Isabel de Borbón, escritas hacia el mes de agosto de 1620: “los cuatro describen la impaciencia del joven esposo, hasta entonces obligado al papel de prometido. Tema difícil, es cierto, aunque Góngora lo trata con delicadeza y habilidad, pero sin conseguir librarse de la frialdad habitual en

Villamediana (V1): “En ondas de los mares no surcados”,⁵⁴

Villamediana (V2): “Al sol Nise surcaba golfos bellos”,⁵⁵.

Pseudo-Camões (FS): “A la margen del Tajo, en claro día”.

Quevedo (Q): “En cresa tempestad del oro undoso”.

Por estos sonetos discurre la trayectoria de una modalidad temática iniciada con “Riberas del Danubio”, reescrito en “A la margen del Tajo”, que, a pesar de su dependencia textual, se sitúa al término de esa evolución, alineado con las aportaciones seiscentistas. Forman doblete asimismo las respectivas aportaciones de Lope, Góngora y Villamediana, que en una segunda versión recuperan el tema de una manera reiterativa, paródica o experimental, en inevitable remisión a la primera.

Unifica el repertorio un esquema compositivo común, que reserva a los cuartetos la fase presentacional y descriptiva de la dama peinándose, con referencia a los principales elementos de este acto: el peine, las manos y la abundante y rubia cabellera, inspiración de las imágenes náuticas y lumínicas sobre las que gravita el artificio de estos sonetos. La acción del peinado desemboca en los tercetos, fase resultante en la que el contemplador interviene para declarar su amor, expresado con la metáfora basada en Cupido y sus armas.

El soneto primitivo, “Riberas del Danubio, a(l) mediodía”, se abre con la precisión de las coordenadas de lugar y de tiempo. El segundo verso menciona el “peine de plata” y los restantes ponderan la belleza de ese cabello a través de su comparación con el sol. El segundo cuarteto presenta al pastor observador e introduce su estilo directo, expuesto en los tercetos, que se enuncian como una doble condición irreal, de sentido hiperbólico, destinada a encarecer el poder de ese cabello para cautivar al amante, que sometería sus hipotéticas mil vidas a cada uno de los múltiples cabellos. Esta resolución se matiza con diferencias en cada testimonio: gozar de un solo cabello le haría pasar de la muerte a la vida (BNE, CSNY); no es

estas composiciones de encargo: le fueron impuestas, sin duda, si no por una academia, al menos por el medio cortesano en el que vivía” (Jammes, 1987: 270). Como advierte Carreira (1998), esta reelaboración de “Al sol peinaba Clori” ofrece un ejemplo de reescritura impelida por las circunstancias. Coincide el primer cuarteto, pero después cambia totalmente, aunque al final introduce a Cupido.

⁵⁴ Rivers, n.º 58; ed. de Ruestes (1992: 136, n.º XVI). Ambos editores consignan el título de la ed. de 1629: *A una dama que se peinaba*.

⁵⁵ Rivers, n.º 55; ed. de Ruestes (1992: 159, n.º LXI). Coincide en título con el poema anterior: *A una dama que se peinaba*, aunque en el ms. B, 37 lleva el epígrafe *A Nysse, peinándose*. Nicolás (1987: 274-293) ofrece un detenido estudio de este poema y fija su datación entre 1614 y 1618.

mucho darle una vida de entre tantas que ella le podría quitar mediante esos cabellos (PL, FS2, BNE2, CST, BNF, TT, CM, BNP), a ella debería bastarle llevar solo una de esas vidas (S2, CPV). En cualquiera de estas formulaciones subyace la imagen de efectos análogos a la red de amor, la de los lazos o ataduras, que convierten al amante en un prisionero o un ahorcado interpretando las sugerencias visuales de “colgada cada cual del uno de ellos”, a las que se suman los juegos antitéticos entre *vida* y *muerte*⁵⁶.

De las continuaciones del ciclo, solo FS mantiene en el primer verso los datos espacio-temporales. Los demás, anticipan ya la acción de *peinar*, transmutada en *surcar*⁵⁷. Se inicia aquí la alegoría náutica (L1, L2; V1, V2) o se menciona el sol, que servirá de término de comparación (FS, G1, G2). El segundo verso identifica el instrumento: “peine de plata” (A, S2), “peine de marfil” (G1, G2), “barco de marfil” (L1), “barco de Barcelona” (L2), “navecilla de plata” (V1), “dorado bajel de metal cano” (V2)⁵⁸, que Q sustituye por “mi corazón”⁵⁹ y FS por “rayado marfil”, juego metonímico que sugiere el reflejo del sol en la melena escindida por el peine⁶⁰. Los restantes versos del cuarteto se fijan en la mano: “mano bella” (G1, G2), “cándida mano” (V1), “afrenta de la plata era su mano” (V2); describen el recorrido del “barco” por esas ondas, deshaciendo los “crespos lazos” (L1). Se apela al propio peine en: “tal vez te muestres y tal vez te escondas” (L2), constatación de un movimiento alternante desarrollado en los cuartetos de S2, en los que el cabello apartado deja

⁵⁶ En los sonetos de la serie recurren el anzuelo o arpón, las cuerdas o maromas, las cadenas: “en tanto mar será un arpón luciente / de la Cerda inmortal mortal anzuelo” (G1, 13-14); “Los hilos que, de frutos separados, / el abundancia pródiga esparcía, / dellos avaro Amor los recogía, / dulce prisión forzando a sus forzados” (V1, 5-8); “Hizo de ellos Amor escota al barco, / grillos al albedrío, al alma esposas” (V1, 9-10); “era, y su menor hebra mil anzuelos, / que en red que prende más al que se escapa / cadenas son” (V2, 11-12).

⁵⁷ “Peinando la Diana sus cabellos”, “A una ninfa vi que se peinaba”, “Al sol peinaba Clori sus cabellos”, “Peinaba al sol Belisa sus cabellos”, “Sulca del mar de amor las rubias ondas”, “Al sol Nise surcaba golfos bellos”. Solo “Por las ondas del mar de unos cabellos” (L1) y “En ondas de los mares no surcados” (V1) retrasan el verbo (*pasaba*, *dividía*) al segundo verso.

⁵⁸ Frente a Nicolás (1987: 277), que opina que el peine es de plata y que “dorado” significa ‘ideal’, pueden percibirse en esta imprecisión cromática las irisaciones del cabello sobre el peine de plata, como en “con un peine de plata el oro fino” (S2, 2).

⁵⁹ “Parece como si se hubiese hecho abstracción del peine en beneficio de la pasión amorosa, navegante exclusiva de la mar cabellera” (Molho, 1978: 346).

⁶⁰ Así lo percibe el comentarista: “y el rayado es equívoco una vez por las rayas con que se obra, y otra por los rayos en que la obra se divide; y otra porque estando en la mano del Sol era justo que llevase rayos” (Faria e Sousa, 1685: 267).

ver el cuello, el pecho y un rostro cegador como el sol. Del mismo modo, el segundo cuarteto de G1 capta el descubrimiento de los ojos. El símil del cabello con el sol de varias versiones (S2, A, G1, G2, V2) es reemplazado en FS por el de los ojos y el sol, ubicado en G1 en el segundo cuarteto. Marginal a este ciclo, por eludir los detalles descriptivos de la escena, en Q convergen las imágenes del mar y la luz, confundidas con la red del cabello desenlazado⁶¹.

En A el segundo cuarteto apela a un oyente colectivo, ante quien presenta el canto o lamento de un pastor. Este gozne, anodino desde el punto de vista expresivo, deja lugar a la imagen de la luz de los ojos, que recibe un desarrollo mitológico cifrado en el nombre del pastor, Soliso, girasol en tanto refleja la luz de la amada en la que se ha transformado (FS). Ambos sonetos gongorinos elaboran este cuarteto en torno a la luminosidad de la mirada, émula del sol en el primero: “Cogió sus lazos de oro, y al cogellos, / segunda mayor luz descubrió, aquella / delante quien el Sol es una estrella, / y esfera España de sus rayos bellos” (G1). En el segundo se contempla el reflejo de Belisa con el cabello suelto en el agua de la fuente, “cristal” que bebía de la luz de sus ojos, “una y otra dulce estrella”, destacadas como rayos “en tinieblas de oro”. A la misma categoría pertenece el símil “un rostro que miralle es desatino, / pues como ciega el sol así cegaba”, que cierra los cuartetos de S2.

En estos ejemplos se ha prescindido de la imagen de la navegación, denostada por Faria e Sousa al alabar el cuarteto aducido de Góngora, según él digno de Camões: “Aquí no es golfos de oro el cabello, no bajel por ellas el peine, no hay palabra ruidosa ni colocación áspera” (1685: 267). Esta probable alusión a los sonetos que Lope y Villamediana aportan al ciclo ofrece un indicio de la elección seguida por el adaptador, que se decanta por la metaforía lumínica, ilustrada en “Al sol peinaba Clori”, frente a la náutica. Sus propias palabras delatan que en su tarea de remodelación el poema gongorino ha servido de dechado.

Los demás sonetos son portadores de diversos matices de esa visión del cabello como mar navegado por un barco, amalgamada con la presencia de Cupido y su utillaje: el Amor recoge las hebras desprendidas por el peine, identificado con su barco (L1); el dios, ya mentado en el primer cuarteto, en el segundo teje “doradas ondas” que no debe menguar el peine, según se le amonesta: “tú con los dientes no le quites dellos” (L2); de nuevo toma los hilos desprendidos, imagen de las ataduras:

⁶¹ “En crespa tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslazar generoso” (1-4).

“dulce prisión forzando a sus forzados” (V1); finalmente, forma con ellos la cuerda de su arco, a la vez que los captura como “lince volador” (V2).

El juego contrastivo entre la multiplicidad real de lo cabello e hipotética de las vidas, desarrollado en A, se matiza en FS con la imagen de la “red de amor” del último verso, “en ellos la que tengo me enredaras”, inferida de un verso precedente, “colgada cada cual del uno de ellos” (11), que también ofrecen varias versiones de A. En esta conversión han podido influir los sonetos del ciclo, que experimentan con diversas formas de ataduras como el arpón, el anzuelo, las cadenas, la escota, los grillos, las esposas o la propia red con que Cupido cautiva a sus arrobadas víctimas.

En los sonetos gongorinos, tales elaboraciones se reservan al segundo terceto. El primero, prolongando los motivos lumínicos de los versos precedentes, enfatiza la luz de los ojos, con una alusión a la realidad (G1)⁶² o, simplemente, introduce el estilo directo de Fileno (G2). En el segundo, la imagen náutica eludida hasta ahora surge fundida con el vuelo del Amor⁶³ y sus armas, el arpón y el anzuelo, que a su vez denotan el linaje de la destinataria, doña Brianda de la Cerda: “que en tanto mar será un arpón luciente / de la Cerda inmortal mortal anzuelo” (G1, 13-14). De manera más simple, el hijo de Venus sobrevuela la escena al recibir el ruego del hablante (G2).

Las versiones de Lope de Vega recurren a desenlaces dispares. Las ataduras del Amor suscitan un cúmulo de sinónimos –*escota, grillos, esposas*–, causados por el cabello rubio que, en el segundo terceto, proporciona a Cupido la cuerda del arco desde el que dispara sus flechas (L1). De manera más audaz se resuelve el segundo soneto, en donde mediante una invocación metonímica, “boj o colmillo de elefante moro”, se ordena al peine que desate “los paralelos de mi sol”⁶⁴, con recurso a un término geográfico perturbador del idealismo de la metáfora al uso, acomodada en el segundo terceto a la exhortación amorosa o *carpe diem* (L2).

Uno de los sonetos de Villamediana prolonga la alegoría de la navegación a los tercetos, en los que el corazón, convertido en naufrago⁶⁵, se

⁶² “Entendiose que el Marqués de Ayamonte, padre de doña Brianda, pasara a Nueva España” (Ms. Chacón, p. 53).

⁶³ En uno de los sonetos de Villamediana, ya el segundo cuarteto presenta el vuelo del dios ciego (V2).

⁶⁴ Carreño (2002: 160) identifica los *paralelos* con los lazos o trenzas que forman la cabellera (sol) de la dama.

⁶⁵ Molho advierte que, “a diferencia de lo que ocurre en Marino-Villamediana, donde el corazón enamorado parece ser, a partir del primer terceto, un sustituto del peine navío, *mi corazón* es, en Quevedo, el único soporte del soneto. Parece como si se

enfrenta a la tempestad y trata de sortear los escollos de los “golfos de oro” (V1). Extendiendo la imagen del dios volador que recopila las hebras esparcidas, los tercetos de su segundo soneto derivan hacia la “red que prende más al que se escapa”, asociada a los “mil anzuelos” y a las “cadenas” (V2).

Concluye así un recorrido por un repertorio de poemas que, sin otro fundamento que los comentarios de Faria e Sousa, se ha hecho remontar a un soneto atribuido a Camões. Por una parte, el acopio de testimonios aportados de “Riberas del Danubio, a(l) mediodía” prueba su condición de original, reescrito con mutaciones que lo ajustan con más exactitud al paradigma de *soneto cabal*, al mismo tiempo que lo adaptan a la serie temática de “la dama que se peina”. El somero repaso de esta tradición ofrecido en las páginas precedentes pone de relieve que “A la margen del Tajo, en claro día” acusa su influencia y, por lo tanto, se sitúa en su estadio final. En consecuencia, Camões no ha sido imitado en “Al sol peinaba Clori sus cabellos”. Antes bien, ese soneto gongorino dicta las innovaciones que disfrazan el anónimo “Riberas del Danubio” en una producción camoniana al gusto de su editor.

Bibliografía

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- ÁLVARES DA CUNHA, António, ed., *III Parte das Rimas*, en *Obras de Luis de Camões*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Mello, 1669 (BNE, Usoz 3136).
- ASKINS, Arthur L.-F., “Diogo Bernardes and MS. 2209 of the Torre do Tombo”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, 1978, 127-165.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, t. I, 1987; t. II, 1989.
- BERARDINELLI, Cleonice, *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*, Lisbonne-Paris, Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.
- BRANDERBERGER, Tobias, “Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas”, *Iberoamericana*, VII, 28, 2007, 79-97.

hubiese hecho abstracción del peine en beneficio de la pasión amorosa, navegante exclusiva de la mar-cabellera” (1978: 346).

- CABELLO PORRAS, Gregorio, “La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado”, en Gregorio Cabellos Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro, eds., *Huir procuro el encarecimiento: la poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2011, 43-187.
- Cancioneiro de Corte e de Magnates (Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora)*, ed. de Arthur L.-F. Askins, Berkeley, University of California Press, 1968.
- Cancionero de Poesías Varias (Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid)*, ed. de José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco, Madrid, El Crotalón, 1986.
- Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. de Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, pról. de Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996.
- Cancionero Sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana), Biblioteca de Castilla-La Mancha*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Juan Montero, Universidad de Sevilla, 2006.
- CARREIRA, Antonio, “Góngora y su aversión por la reescritura”, *Criticón*, 74, 1998, 65-79.
- Cartapacio de Pedro de Lemos*, f. 51r (Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo* [1602], ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- DASILVA, Xosé Manuel, “*De tão divino acento em voz humana*” (*Leituras do Sonetos de Camões*), Universidade de Vigo, 2001.
- , “Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos”, *Revista da Faculdade de Letras. Linguas e Literaturas* (Porto), 18, 2001b, 93-106.
- , “Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões”, *Límite*, 9, 2015, 15-54.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Rimas várias* de Luis de Camoens, comentadas, tomo I y II [Lisboa, Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685], Edição comemorativa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, vol. I.
- FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, ed. de Thomas F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raimond, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, 18, 1908, 1962 (reprint), 488-618.

- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1980.
- , *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]* (Edición facsímil), intr. de Dámaso Alonso, prefacio de Pere Gimferrer, Málaga, Real Academia Española, Caja de Ahorros de Ronda, 1991.
- , *Romances, I*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998b.
- , *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.
- GRAÇA MOURA, Vasco, *Poesias castelhanas de Camões*, Lisboa, Babel, 2010.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Obras completas*, ed. de William I. Knapp, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877.
- , *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- LIDA, M.^a Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MANERO SOROLLA, M.^a Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- Manuscrito 3888 (Poesías castellanas varias)*, f. 291v (Biblioteca Nacional de España).
- Manuscrito 17719*, f. 169v (Biblioteca Nacional de España).
- Manuscrito Espagnol 373*, f. 125v (Biblioteca Nacional de Francia).
- Manuscrito 2209*, f. 165v (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal).
- Manuscrito Cod. 4332*, f. 101v (Biblioteca Nacional de Portugal).
- Menéndez Pidal, Ramón, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, 151-170, 298-320.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, “Notas aos sonetos anonymos”, *Revue Hispanique*, 7, 1900, 98-118.
- , “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”, *Revue Hispanique*, 22, 1910, 509-614.
- , *Estudos Camonianos. I. O Cancioneiro Fernandes Tomás. II O Cancioneiro do P.^e Pedro Ribeiro [1922, 1924]*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

- MOLHO, Maurice, “Sobre un soneto de Quevedo: «En cressa tempestad del oro undoso». Ensayo de análisis intratextual”, en Gonzalo Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, 343-377.
- NICOLÁS, César, “«Al sol Nise surcaba golfos bellos...»: culteranismo, conceptismo y culminación de un diseño retórico en Villamediana”, *Anuario de estudios filológicos*, 10, 1987, 265-294.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *Los sonetos de Francisco de la Torre*, University of Manchester, 1997.
- , *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2012.
- PIMPÃO, Álvaro da Costa, “A Lírica Camoniana no século XVII (Faria e Sousa e Alvares da Cunha)”, *Separata de Brotéria*, 35, 1, 1942, 1-27.
- PINTO DE CASTRO, Aníbal, “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 2004, 65-95.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, *Floresta de varia poesía*, ed. de Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950.
- , *Sonetos*, ed. de David López García y Rosario Siminiani Ruiz, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998.
- RIVERS, Elías L., ed., *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993.
- ROSALES, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
- SARAIVA, Maria de Lurdes, ed., Luís de Camões, *Lírica completa, II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- SENA, Jorge de, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- SILVA, Vítor Aguiar e, “Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, en *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, 55-92.
- TIMONEDA, Juan, *Cancionero llamado Sarao de amor* [1561], ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Edicions Delstre's, 1993.
- VEGA, Lope de, *La Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- , *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- VILLAMEDIANA, Conde de, *Poesía*, ed. de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.

QUELQUES SONNETS DE **CAMÕES**
AU MIROIR DU **MANIÉRISME ESPAGNOL**
(AVEC UN APPENDICE SUR
L'«ENCABALGAMIENTO LÉXICO»)

UN DIPTYQUE POUR LA MORT DE DIDON

Maurizio Perugi

1. Dans la seconde moitié du XVI^e s., entre l'irruption de la *novela pastoril*¹ et la diffusion, d'ailleurs assez lente, des anthologies italiennes dans la péninsule ibérique,² le *Cancionero general de obras nuevas*,³ première anthologie partiellement axée sur la poésie espagnole contemporaine, est publié en 1554 à Saragosse par le libraire Estéban de Nájera.⁴ C'est chez Nájera, qui avait déjà publié, entre autres, l'anthologie appelée *Segunda parte del Cancionero General* (1552), qu'en 1554 paraissent encore des *Obras de amores* de Jorge de Montemayor, rédigées tantôt en octosyllabes, tantôt en *endecasílabos*. «Este último título demuestra a las claras el fino olfato de Nájera para detectar aquellas novedades editoriales destinadas a convertirse en éxito comercial»: il s'agit, en effet, «de un autor que ya estaba convirtiéndose en el poeta vivo más editado del momento».⁵

¹ «La *Diana* de Montemayor (h. 1559), con más de treinta ediciones, es obra decisiva para el desarrollo de la lírica. Montemayor incorporó una amplia colección de poemas de muy extensa variedad métrica, especie de arte poética en la que aparecen desde villancicos hasta la complicada sextina (...). Con la *Diana* se produce realmente la simbiosis entre tradiciones castellanas e italianas al incorporar el universo virgiliano pastoril y renacentista al octosílabo» (Bleuca 1981:82). Voy. l'éd. Montero 1996.

² On rappelle que les célèbres *Rime diverse* publiées à Venise chez Giolito (1545) étaient dédiées à Diego Hurtado de Mendoza, qui était alors ambassadeur d'Espagne à Venise.

³ Malgré cette allusion au vieux titre de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), on prend le soin de signaler dans la couverture que le recueil contient des poèmes composés non seulement à la manière castillane, mais aussi italienne.

⁴ Éd. Clavería 1993.

⁵ Montero 2005:424 et note 25.

Le *Cancionero general* de Nájera est «un cancionero expresamente dividido en dos secciones conforme a criterios de versificación, siguiendo el orden *creciente* (primero los octosílabos, luego los endecasílabos) que habían instaurado las *Obras* de Boscán y Garcilaso, y que había confirmado diez años después Montemayor en las suyas». ⁶ La deuxième section inclut, entre autres, des poèmes de Juan Coloma suivies de *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza* (deux chansons, une élégie, une *copla*, une éclogue y quatre sonnets, le tout inédit) ⁷ ainsi que 46 *Sonetos de diversos autores*.

Le plus grand défaut de ce recueil est, selon Rodríguez Moñino (1968:81), le fait de se limiter à des auteurs aragonais et catalans, en excluant la production de Castille, Andalousie et Portugal. Quoi qu'il en soit, le *Cancionero general* est la seule source connue de 69 parmi les poèmes qu'on y trouve recueillis, alors que de 90 il n'existe ailleurs que des copies tardives de la fin du XVI^e s. ou du commencement du siècle suivant.

Pour rencontrer en Espagne une anthologie d'une portée comparable à celle du *Cancionero general* il faut descendre aux années 1595-1627, période dans laquelle s'échelonne la publication de la *Poética silva*, des *Flores de los ilustres poetas*, et du *Cancionero Antequerano*: «Sevilla, Granada y Antequera son los tres núcleos geográficos que aglutinan la poesía andaluza del Manierismo. ⁸ Los dos últimos están cohesionados por su experimentación métrica (cultivo de silva y madrigal), ⁹ estilística (correlación y bimetración) y temática (burla mitológica), así como por dos poetas: Barahona de Soto y Tejada Páez». ¹⁰

⁶ Montero 2005:425.

⁷ «Llama la atención aquí, con más fuerza todavía que en el bloque precedente, el espacio concedido a los géneros mayores (...). La propia disposición editorial, con los sonetos como remate en ambos casos, tiene algo de anómala, en la medida en que se desvía del modelo establecido por las *Obras* de Boscán y Garcilaso» (Montero 2005:427).

⁸ Sur l'écllosion d'Académies littéraires en Espagne dans cette période voy. López Bueno 2005a.

⁹ «Estrofa poco utilizada después de Gutierre de Cetina y antes de *Flores* [qui contiennent 13 madrigaux], y signo métrico de los grupos antequerano y granadino» (Garrote Bernal 2002:57). Voy. López Suárez 2002:119-33.

¹⁰ Garrote Bernal 2002:47; «Antequera, que daba asiento a una Cátedra de Gramática (1504) y desde 1570 a varias imprentas, desarrolló una tradición humanista de práctica latina y horacianismo, sobre la que creció una poesía neoclásica (léxico y sintaxis cultistas, férreo concepto de *imitatio*) e italianizante (soneto, madrigal, geometrización del petrarquismo)» (ibid.).

2. Constituée à la fin du XVI^e siècle¹¹ en relation étroite avec la dénommée *Academia de Granada*,¹² et récemment éditée par Jesús M. Morata,¹³ la *Poética silva* «es una de las piezas fundamentales para conocer cómo se desarrollaron en el ámbito antequerano-granadino – téngase en cuenta la conexión no sólo biográfica, sino también poética, que supone el protagonismo de Agustín de Tejada¹⁴ en la colección – estas propuestas de transición entre la poesía más puramente renacentista y la barroca». ¹⁵ Par ailleurs, la composition de la *Poética silva* «coincide con un período de reajustes en la poesía culta, marcado por la crisis del sistema petrarquista, la experimentación a partir de géneros clásicos y la revalorización de las formas de la castellana tradición octosilábica,¹⁶ incluidas las de sabor popular». Néanmoins, ce recueil «muestra una neta preferencia por los metros de tradición italiana. Octavas, tercetos, canciones y estrofas aliradas alternan para los poemas de larga y media extensión». ¹⁷

Ce recueil, de par son contenu, occupe néanmoins une place relativement indépendante par rapport à l'école contemporaine d'Antequera.¹⁸

¹¹ «Un numero significativo de poemas parecen inscribirse en la órbita de acontecimientos contemporáneos que se concentran fundamentalmente entre 1595 y 1601: hallazgo o calificación de las reliquias del Sacromonte (1595 y 1600, respectivamente), auto de fe en Granada (1595), ataque de los ingleses a Cádiz (1596), muerte de Felipe II (1598), traslado de la corte a Valladolid (1601-1606) y canonización de San Raimundo de Peñafort (1601) (...). Además, la inclusión de varios poemas (nº 15, 25, 41, 62, 75 y 95) en las *Flores de Poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605, pero con preliminares de 1603) vuelve a situarnos en un límite temporal muy cercano al inicio del siglo» (Osuna 2003:29-31).

¹² Il s'agit d'un groupe de poètes qui s'étaient réunis entre la fin du XVI^e s. et le début du siècle suivant autour de Don Pedro de Granada y Venegas. Dans la *Poética silva* figurent, entre autres (98 pièces, dont 37 avec indication de l'auteur), Agustín de Tejada, Pedro Rodríguez de Ardila, Gregorio Morillo, Antonio Mira de Amescua.

¹³ À comparer avec l'édition précédente (Osuna 2002).

¹⁴ Il existe un échange de sonnets entre le docteur Agustín Tejada y Páez (1567-1635), originaire de Antequera, et Lope de Vega, qui lui adresse encore un éloge dans la *silva* II du *Laurel de Apolo*.

¹⁵ Osuna 2002:25.

¹⁶ En effet, après la génération de Garcilaso et Cetina, ce sont Gregorio Silvestre, Diego Hurtado de Mendoza et Hernando de Acuña qui «presentan como denominador común en sus respectivas trayectorias poéticas la convivencia de las dos artes versificatorias: la del octosílabo castellano y la del endecasílabo italiano» (López Bueno 2000:140).

¹⁷ Osuna 2002:25 et 31.

¹⁸ Dénominateurs communs aux auteurs de ce groupe (Tejada Páez, Luis Martín, Espinosa, Juan Bautista de Mesa, Cristobalina Fernández de Alarcón, Rodrigo de Carvajal) sont «por un lado, la intensificación en un manierismo que formalmente

«Sobre todo, en la medida en que se conoce la producción poética de algunos autores del entorno antequerano, sorprende la escasa relación de la *Poética silva* con ellos, salvo, por supuesto, en lo que respecta a Agustín de Tejada». ¹⁹

C'est la *Poética silva* qui nous concerne de plus près dans la mesure où ce recueil contient, entre autres, un groupe de sonnets traduits ou imités de Camões, dont voici la liste complète: ²⁰

- | | |
|---|---|
| 79. <i>Dulces recuerdos de pasada gloria</i> | 18. <i>Doces lembranças da passada glória</i> LF,TT,C,PR + Rh,Ri |
| 86. <i>Hermosa y gentil Nise, cuando veo</i> | canç. III <i>Fermosa e gentil Dama, quando vejo</i> ²¹ LF,M,PR + Rh,Ri |
| 87. <i>Quién puede libre ser, dulce señora</i> | XLIX. <i>Quem pode livre ser, gentil Senhora</i> LF,M + Rh,Ri |
| 88. <i>Está la Primavera trasladando</i> | XVII. <i>Está-se a Primavera trasladando</i> LF,M,TT,Jur. + Rh,Ri |
| 89. <i>Está lascivo el dulce pajarico</i> | XVIII. <i>Está o lascivo e doce passarinho</i> PR + Rh,Ri |
| 90 ^{bis} . <i>Todo animal en calma seesteaba</i> | 14. <i>Todo o animal da calma repousava</i> CrB,LF,M (Camões),E,PR (dupla atribuição) + Rh,Ri |

se actualiza en complejos procedimientos estilísticos (paralelismos y correlaciones, bimetraciones rítmicas y sintácticas, etc.); por otro, la insistencia en fijaciones temáticas naturalistas» (López Bueno 2000:152; sur l'école d'Antequera cf. Ead. 2005a).

¹⁹ Osuna 2003:28; cf. Ead. 2002:21. «Sí aparecen, aunque sin atribución, algunos poemas de autores que, en principio, resultan ajenos al entorno granadino: cinco poemas de Lope de Vega, uno generalmente incluido entre los de Góngora» (ib.:22). Les sonnets de Lope «aparecen recogidos, aunque en alguna ocasión según versiones posteriores, en las *Rimas* de 1602, y posiblemente haya que situar la datación de algunos de ellos hacia finales de la década de los ochenta o, más probablemente, en los noventa» (Osuna 2003:30).

²⁰ Les chiffres romains désignent les sonnets édités par LAF, tandis que les chiffres arabes se réfèrent à l'édition Berardinelli. Osuna signale encore (ib.:208) «un par de poemas que, sin ser propiamente traducciones, podrían remitir a un modelo común, posiblemente un soneto de Camoens (*Cifró sus glorias la naturaleza*, n.º 71, y *Tu bella imagen de oro, Cintia, miro*, n.º 72)». La relation de la plupart de ces sonnets avec Camões fut d'abord signalée par Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1910:572-73).

²¹ Cf. LAF III, 1:147-85.

- | | |
|---|--|
| 91. <i>En un vergel que con cristales
lava</i> | XXIX. <i>Num bosque que das Ninfas se
habitava</i> CrB,LF,TT,Jur., PR +
Rh,Ri (TT est exclu) |
| 92. <i>Quien ve, señora, claro y
manifiesto</i> | 16. <i>Quem vê, Senhora, claro e
manifesto</i> LF,TT,CM (D. d'Aveiro),
PR (Camões),TM + Rh,Ri |
| 93. <i>Yo cantaré de amor tan
dulcemente</i> | XIX. <i>Eu cantarei de amor tão
docemente</i> CrB,LF ¹ ,LF ² + Rh,Ri |

En faisant remarquer «la tendencia a la agrupación que muestran las composiciones procedentes de Camoens»,²² Osuna attire l'attention sur «la sentimentalidad petrarquizante, a veces teñida de bucolismo» qui les caractérise:²³ «En este sentido la *Poética silva* muestra una tendencia confirmada por el *Cancionero Antequerano* y por las *Flores* de Espinosa, que también acusan la presencia de este autor, bien mediante atribución directa, bien con poemas que hacen sentir su traducción o imitación».²⁴

Quant à Espinosa, il «construye un canon de poetas ilustres *de España*. Y España era el resultado histórico de la confederación de Castilla y Aragón, la conquista de Andalucía y, desde 1580, la anexión de Portugal. Espinosa trae del pasado tres grandes figuras clásicas, es decir, no *modernas*, no de *hoy*: un castellano (fray Luis de León), un portugués (Camoens) y un andaluz (Barahona). Así pues, el canon de la mejor poesía de España dependería – para Espinosa – de estas tres cimas, entre las que la andaluza aparece como la más representativa: por el número de textos elegidos [8], la autoridad de Barahona multiplica por ocho a la de Camoens y por más de tres a la de fray Luis».²⁵ Mais, en précisant ces pourcentages, Garrote Bernal ne tient pas compte des traductions et des imitations dont Camões, comme on l'a vu, fait l'objet dans l'anthologie

²² Osuna 2003:89 et 91.

²³ Mis à part les pièces d'origine camonienne, on signale que les sonnets 35-36 remontent à Petrarque (*Rvf* 146) et, respectivement, à Sannazaro (*O gelosia, d'amanti orribil freno*), tandis que le sonnet 61 s'inspire de Diogo Bernardes; s'y ajoute «una traducción de un soneto italiano cuyo autor no he podido identificar (n° 21)» (Osuna 2003:89): en fait, il s'agit de Coppetta (F. Beccuti), *Rime*, 204 *Che cosa è donna? Fumo ed ombra vana*.

²⁴ Osuna 2003:96, note 195; «Ya Luis Rosales [1997:47-127] señaló una “línea de contigüidad de la sensibilidad garcilasiana” donde destaca la importancia del influjo de Camoens en poetas como Lope, el Conde de Salinas o Villamediana, junto con algún que otro ejemplo del entorno antequerano» (ibid.).

²⁵ Garrote Bernal 2002:59.

d’Espinosa. En fait, c’est lui l’auteur le plus représenté. De plus, sa présence imprègne en quelque sorte ce recueil tout entier. C’est la preuve que, pour se servir d’un mot de Pessoa, il *extra-pertence* désormais à la lyrique espagnole.

On indique ici par le sigle PS l’exemplaire utilisé par celui qui a recueilli et inséré dans la *Poética silva* les textes camoniens. Ainsi que le démontre l’examen des variantes, PS coïncide à plusieurs reprises avec les mss (M,)Rh,Ri;²⁶ le concours direct de M à ce regroupement est cependant exclu sur la base de deux indices. Le premier porte sur le sonnet XVII,²⁷ dont les tercets sont transmis par M d’après une version tout à fait différente du reste de la tradition. L’autre indice concerne les variantes de XLIX,12 *as desejosas* LF,M: *as duvidosas* Rh,Ri: *dudosas* PS.²⁸ Par ailleurs, la ‘*varia lectio*’ de XLIX,8 *s(e) adora* LF,M + FS,PS: *em tod’a hora* Rh,Ri atteste que PS remonte à un ancêtre des deux éditions imprimées qui n’avait pas encore accueilli cette correction manifestement dicte par l’(auto)censure religieuse.²⁹

3. Plus ou moins à la même période où la *Poética silva* a été organisée, d’autres ont imité en Espagne les sonnets de Camões, dont notamment Luis Martín de la Plaza (1577-1625), «el mejor del esplendoroso *Grupo Antequerano*» (Lara Garrido).³⁰ Dizaines des ses poèmes ont été recueillis par les auteurs de florilèges de son époque: 25 (plus deux dont l’authenticité est douteuse) par Pedro Cáceres de Espinosa³¹ dans la *Pri-*

²⁶ Cf. notamment XLIX,5 *Ali reina, ali manda* LF: *Ali manda ali reina* M,Rh,Ri + PS.

²⁷ Où voy₂, pourtant la ‘*varia lectio*’ du v. 8 *se estão de vosso gesto namorando* LF¹,LF²,TT: *se estão de vos senhora namorando* M,Rh,Ri + PS (Jur. omet ce vers).

²⁸ D’après la ‘*varia lectio*’ de la Canç. III,4 *e o marmóreo colo, o branco peito* LF,M ~ Rh: *O colo de cristal, o branco peito* Ri,FS: *el cuello inhiesto de cristal luciente* PS, il semblerait que ce dernier est plus proche de Ri.

²⁹ Cf. encore XLIX, 6 *das gentes (da gente M) namorado* LF,M: *das gentes venerado* Rh,Ri: *de todos adorado* PS.

³⁰ On rappelle qu’au début du XVI^e s. une *Cátedra de Gramática* avait été fondée à l’Iglesia Colegial de cette ville, qui bénéficia de l’enseignement de maîtres insignes, tels que Juan de Vilches, Francisco de Medina, Juan de Mora, Bartolomé Martínez (de ces deux, les premiers *Flores* contiennent un échantillon de traductions horaciennes), Juan de Aguilar.

³¹ Longtemps le plus connu des auteurs de ce groupe, parce que son oeuvre a d’abord été éditée par Rodríguez Marín 1909, ensuite par López Estrada 1975 et 1991. Espinosa est encore responsable de la publication de l’oeuvre de Gregorio Silvestre (Granada 1582 et 1599, en collaboration avec Pedro Rodríguez de Ardila auquel

mera parte de las Flores de los Poetas Ilustres de España, Dividida en dos Libros;³² 46 au moins par Juan Antonio [en fait: Agustín] Calderón dans ce qu'on appelle *Segunda parte de las Flores de los Poetas Ilustres de España*;³³ 128 au moins dans le *Cancionero Antequerano*,³⁴ manuscrit en quatre tomes copié en 1627-1628 par D. Ignacio de Toledo y Godoy.³⁵

Par la publication de son anthologie,³⁶ axée autour d'une tendance que les critiques appellent aujourd'hui maniériste,³⁷ Espinosa «le otorgaba a

s'ajouta, en 1599, Agustín de Tejada; puis Lisboa 1592), divisée en quatre livres: poésies courtes à la manière traditionnelle, *fábulas* profanes, poèmes morales et de dévotion, poèmes à la manière italienne.

³² Valladolid, Luis Sánchez, 1605 (mais la dédicace au duc de Béjar est datée de 1603); ed. facsimil, Madrid, Real Academia Española, 1991. Il existe de cette anthologie deux éditions récentes, l'une par Molina Huete (2005), l'autre par Pepe Sarno/Reyes Cano (2006). «La 'disposición opositiva bipartita' de *Flores* se aprecia en su división en dos libros (profano y religioso) y en la alternancia y contraste de géneros, metros y estilos en cada uno de ellos. Además, hay 'series temáticas dentro de la separación entre lo profano y lo religioso', lo que lleva a dos tipos de rupturas: 'La aparición del tono jocoso en lo serio' y la alternancia del 'tono culterano y conceptista'»: Garrote Bernal 2002:53, qui reprend les observations de Gil Ribes 1990:224. Sur le même sujet voy. aussi Osuna 2003:82, avec bibliographie.

³³ «Se trata, en realidad, del códice intitulado *Flores de Poetas*, A Don Diego Lopez de Haro/Marq[ue]s del Carpio, Señor de las Vil/las de Adamuz, Morente, i Perabad/Sucesor en la casa y Mayorazgo/de Haro/Don Juan Antonio calderon/su criado/Año 1611» (Morata Pérez 1995:6). Ce sont Francisco Rodríguez Marín et José Quirós de los Ríos, éditeurs des deux *Flores* en 1896 (Sevilla, Imp. Enrique Rasco), les responsables de l'appellation, tout à fait arbitraire, *Segunda parte de las Flores de los Poetas Ilustres de España*: cf. Carreira 1997a:241, nota 19. Par ailleurs, Rodríguez Marín mit à contribution un exemplaire, aujourd'hui à la Bibliothèque universitaire de Pennsylvania, avec des notes marginales indiquant les sources de certaines pièces; cf. Crawford 1929. On peut maintenant avoir recours à l'édition de Morata Pérez/Luque (2009).

³⁴ Publié par Alonso/Ferreres (1950).

³⁵ «Esas son las fechas que el propio D. Ignacio anota, pero hay poesías copiadas con posterioridad». Les critères qui président à ce recueil «privilegian y destacan la forma *soneto*, ya que a éste se encuentra dedicado en exclusiva todo el primer volumen, mientras que los dos restantes están ocupados por los poemas de arte menor y por las canciones y otros poemas, respectivamente» (Osuna 2003:81-82). Le t. I, *Variedad de Sonetos*, a par la suite été édité par Lara Garrido (1988). Parmi les 103 sonnets de Luis Martín qu'on trouve là-dedans, beaucoup sont copiés deux fois, et quelques-uns trois fois (Morata Pérez 1995:6).

³⁶ Pour les précédents, non seulement italiens, dont Espinosa a pu s'inspirer, voy. Garrote Bernal 2002:52, note 30.

³⁷ «Desde 1600, Espinosa se relacionó con los poetas manieristas de Granada – y, también aquí, con Barahona –, Sevilla y quizá Córdoba, así como con los asentados en la Corte de Valladolid, donde hizo amistad con Quevedo y contactó con los

la poesía una dimensión – la vía impresa – que generalmente había estado relegada al cordel o a la circulación manuscrita»;³⁸ ce que Rodríguez Marín (1907:103-04) avait d'ailleurs déjà signalé: «la idea era tentadora: los aficionados a las lecturas poéticas no contaban con ningún libro que, a imitación del Cancionero general, vasto almacén de la poesía castellana del tiempo de los Reyes Católicos, contuviese abundantes muestras del nuevo Parnaso».³⁹ Ainsi ces *Flores* de 1605 «contribuyen (...) a perfeccionar el dibujo de la orografía lírica de un período impreciso que, sin entrar en complicadas consideraciones críticas, sencillamente denominamos manierismo».⁴⁰

Il est à remarquer que M^{me} Osuna emploie (2002:32) la même étiquette pour la *Silva poética*, laquelle, «como estadio intermedio en la continuidad existente entre la lengua poética de Herrera y la de Góngora, suele adscribirse al concepto de *manierismo* o, desde otros presupuestos críticos, al de *poética cultista*». Ce label, déjà présent chez Begonia López Bueno,⁴¹ a notamment été appliqué à Luis Barahona de Soto, connu essentiellement pour son poème *Las lágrimas de Angélica*.⁴²

poetas andaluces allí presentes; todos fueron ofreciéndole sus textos» (Garrote Bernal 2002:48).

³⁸ González Ramírez 2007.

³⁹ «Estamos así ante una 'antología de vanguardia, un producto para las minorías' rechazado por el gran público, cuya atención quedaría además distraída por ordenación manierista de los textos. Creo que no debe tampoco perderse de vista que la antología fue publicada en Valladolid, centro de Castilla, por parte de un recolector andaluz que especialmente se fijó en los poetas de su tierra; y que, a lo largo de todo el siglo XVI, la disputa lingüístico-poética entre andaluces y castellanos – con, por ejemplo, los ataques de Juan de Valdés a Nebrija, o del Prete Jacopín a Herrera – había creado una rivalidad y hostilidad que culminaría en la radical oposición entre Góngora y Quevedo» (Garrote Bernal 2002:50).

⁴⁰ Molina Huete 2003:98; «En mi línea de ir considerando a la antología misma un producto manierista, en igual medida en que puedan serlo sus piezas, se impone el planteamiento de que en la certeza de su variedad el azar no puede constituir su principio constitutivo tal como se ha creído tradicionalmente» (Ead. 2005:xl; la référence est à Villar Amador 1994:125). Cfr. Garrote Bernal 2002:53, qui reprend une idée de Lara Garrido: «la disposición de *Flores* obedece al principio manierista de la *varia brevedad* (variedad y contraste), con la ruptura de las series temáticas y métricas».

⁴¹ «Si junto al tema ético, el clasicismo formal da la seña más reconocible del grupo sevillano [Arguijo, Medrano, Rioja, Fernández de Andrada], son los poetas de Granada y Antequera los que continúan de una manera más clara la línea de la magnificación formal y de la mediación herreriana en un garcilasismo ya traducido en formulaciones manieristas. Figuras como Barahona de Soto y después Pedro Espinosa, a más de ejercer de vínculos materiales de contacto entre los círculos poéticos de Sevilla y de la Andalucía oriental, son poetas en los que se opera un

La présence de Soto a été récemment signalée dans la *Mazamorra de varias composturas* (ms. 3909 de la Bibl. Nac. de Madrid, XVIII^e s.),⁴³ contenant entre autres des poèmes de Hurtado de Mendoza, les Argensola, Figueroa ainsi que Hernando de Acuña, qui habita Grenade dans les années 70.⁴⁴ Mort en 1597, «Barahona influyó más sobre los poetas granadinos y antequeranos que el ausente de *Flores* Herrera. Espinosa podría haber querido entonces subrayar la importancia de la figura del *divino* Barahona como cabeza del grupo poético antequerano en que se formó el antologador, y que quiso diferenciarse del sevillano».⁴⁵

Lors de la parution de ces anthologies, «Lope de Vega y Góngora están revolucionando el parnaso en la doble posibilidad que ofrece la poesía de fines del XVI, con sus letrillas y romances, por una parte, y sus sonetos, por otra. Ambos hallan amplia acogida en las *Flores*, pero sobre todo Góngora, que con sus 37 composiciones es el poeta más representado. El buen olfato poético de Pedro de Espinosa se pone de manifiesto».⁴⁶

Luis Martín de la Plaza est l'auteur qui, dans les deux volumes des *Flores*, compte le plus grand nombre de pièces après Góngora. Et, comme le signale son plus récent éditeur, Jesús Morata, «la fuente última, fundamental y directa» du sonnet I de Luis Martín (*Cuando a su dulce olvido me convida*) est un fameux sonnet du 'corpus' camonien (*Quando das minhas mágoas a comprida*).⁴⁷ Voici maintenant la liste, dressée autrefois par Carolina Michaëlis,⁴⁸ des autres sonnets de Camões traduits ou imités par Luis Martín:

avance decidido desde un preciosismo manierista [cf. p. 139: manierismo preciosista] hacia el barroco formal, ya hermanado con la experiencia gongorina en Pedro Espinosa» (López Bueno 2000:27).

⁴² Cf. Rodríguez Marín 1903; Lara Garrido 1980 et 1994; Garrote Bernal 2002.

⁴³ Cf. Carreira Madrid 2002.

⁴⁴ «Hacia el final del ms. se configura una pequeña sección con cierta unidad, ya que reproduce textos poéticos originados en un círculo de amigos cuyo centro podría ser Granada poco antes de 1570» (ib.:29).

⁴⁵ Garrote Bernal 2002:58. Selon Lara Garrido (1979), les huit poèmes de Barahona présents dans cette anthologie sont censés exprimer «reconocimiento de un magisterio – confesado por otro poeta del grupo: Tejada Páez – en el que se funden el peculiar renacentismo de Hurtado de Mendoza y Gregorio Silvestre con la teoría poética de Herrera».

⁴⁶ López Bueno 2000:153. Bien qu'absent dans la *Segunda parte de las Flores*, Góngora revient en force dans le *Cancionero Antequerano*.

⁴⁷ La pièce apparaît à partir des *Flores* de 1605, lorsque l'auteur était encore vivant.

⁴⁸ Cf. Michaëlis 1910:565-72.

- | | |
|---|--|
| 9. <i>Subido en la mitad del cielo ardía</i> | XXVII. <i>Na metade do Ceo subido, ardía</i> CrB,LF,TT,MA + Ri |
| 17. <i>Si quando te perdí, dulce esperanza</i> | 25. <i>Se quando vos perdi, minha esperança</i> PR + Rh,Ri ⁴⁹ |
| 19. <i>Si contra mí, señora, os conjurastis</i> | XXVI. <i>Males, que contra mim vos conjurastes</i> E + Rh,Ri |
| 35. <i>Gastaba Flora, derramando olores</i> | XXIX. <i>Num bosque que das Ninfas se habitava</i> |
| 53. <i>Elisa los vestidos revolvía</i> | XXXVII. <i>Os vestidos Elisa revolvía</i> CrB,LF,Jur.,MA + Ri |
| 54. <i>Memorias tristes de la dulce gloria</i> | 18. <i>Doces lembranças da passada glória</i> |

À ce groupe Morata ajoute deux autres pièces:

- | | |
|---|--|
| 27. <i>Como cuando, del viento y mar hinchado</i> | 80. <i>Como quando do mar tempestuoso</i> ⁵⁰ MA,Ri |
| 44. <i>Ocasión de mis penas, Lidia ingrata</i> | LIII. <i>Se as penas que por vós, donzela ingrata</i> LF1, LF2, PR + Rh,Ri |

On rappelle que, mis à part *Eu cantarei*, qui est la première pièce du groupe, et *Quem pode* (f. 16), l'essentiel des pièces traduites ou imitées de Camões dans la *Silva poética* forment dans Rh,Ri deux séquences assez compactes, dont l'une s'étale de la feuille 4v jusqu'à 6,⁵¹ tandis que l'autre occupe les f. 8r-v.⁵² Il est intéressant d'observer que Luis Martín puise en partie dans le même cahier, correspondant au segment qui

⁴⁹ «Para o pleito entre Diogo Bernardes e Camões, este Soneto constitue um elemento importante. Nas *Flores do Lima*, estampadas um ano depois das *Rimas*, há um Soneto sobre o mesmo assunto, e com as mesmas consonâncias (...), quasi idéntico ao outro na primeira quarteta, mas diferente em todo o resto, quanto à expressão. Sem dúvida alguma, um depende do outro, ou é o outro, propriamente» (Michaëlis 1910:571).

⁵⁰ Le renvoi de Morata à l'édition de LAF est évidemment erroné. Selon Carreira Madrid (1997b), le modèle de cette pièce est *Como nocchier*, sonnet de Bernardo Cappello.

⁵¹ À savoir: *Todo animal* (4v), *Quem vê* (5), *Doces lembranças* (5v), *Num bosque* (6).

⁵² À savoir: *Está-se a Primavera* e *Está lo lascivo*.

s'étend en Ri depuis la feuille 5v (*Doces lembranças*) jusqu'à 7v (*Males que contra mim*).⁵³

4. Parmi les contacts indirects qui existent entre la *Silva poética* et la tradition relative à Luis Martín,⁵⁴ quelques-uns s'avèrent particulièrement intéressants, dont les sonnets consacrés au suicide de Didone. On rappelle que dans le ms. LF, l'*Epistola de Dido a Aeneas* (f. 226-30)⁵⁵ est suivie d'un diptyque formé par *Soneto à mesma* (*Os vestidos*, f. 230) et par *Outro* (*Aquela que de pura*, f. 230v), dont le v. 11 se termine justement par *Troiano*. En MA, en revanche, la seconde de ces deux pièces est intitulée *Soneto a Lucreçia* (f. 17v), et le v. 11 se termine par *tyranno*: il n'en reste pas moins que cette pièce est suivie du *Soneto à Rainha Dido* (*Os vestidos...*, f. 18). Abstraction faite des titres, qui disparaissent, la consécution de MA se répercute en Ri (f. 24v-25). Finalement, l'incipit *Aquella q(ue) de pura castidade* est attribué à Diogo Bernardes dans PR.⁵⁶

Les deux premiers textes de ce tableau reproduisent le dipytique, tel qu'il nous a été transmis dans le ms. LF (voir page suivante).

Dans le premier des deux sonnets, c'est le ms. Juromenha (f. 101) qui trasmet la bonne leçon au v. 8 et au v. 11. En détail: au v. 8, les mss LF et CrB (f. 19) coïncident, tandis que MA (f. 18) lit *falando só com ella, assi disia*, cette leçon figurant aussi dans Ri (f. 25) et FS (I-96). À la différence de tous les autres témoins, Jur porte *praticando com ela lhe dizia*. Or le vb. *praticar* est assurément 'difficilior': «el verbo *platicar* es ya 'hablar, discurrir' en el Marqués de Santillana y otros autores del S. XV, y se hace cada vez más frecuente esta ac. en la forma *platicar* en el Siglo de Oro»;⁵⁷ Bluteau atteste également *praticar* 'tratar de palavra, conversar em alguma matéria com alguém'.

⁵³ Ce segment contient encore *Num bosque* (f. 6), *Se quando* (f. 7). Les autres pièces concernées dans cette liste sont *Se as penas* (f. 15v), *Na metade* (f. 18v), *Como quando* (f. 21), *Os vestidos* (f. 25).

⁵⁴ On rappelle que ni la *Segunda parte de las Flores* (1611), ni le *Cancionero Antequerano* (1627) ne partagent aucune pièce avec la *Poética silva*; quant à la *Primera parte de las Flores* (1605), les pièces en commun ne concernent que Agustín de Tejada, Mira de Amescua et Gregorio Morillo (Osuna 2003:28-29).

⁵⁵ La *Carta de Dido a Eneas, traducida de Obidio* est attribuée à Hernando de Acuña au f. 269 de la *Mazamorra de varias composturas* (Carreira Madrid 2002:29).

⁵⁶ Cf. Castro 1988:147.

⁵⁷ Cf. DCECH s.v. *práctica*: «Pronto aparece una ac. nueva, la de 'trato con las gentes' y de ahí luego 'conversación'; es ac. ya conocida en bajo latín (Du C.: *practica* 'familiaritas', *practicare* 'agere, sermocinari', *practicare aliquem* 'cum eo conversari, uti familiariter') y no del todo ajena a otros romances (...), pero que sólo llegó a cuajar en cast. y port.».

<i>Soneto à mesma</i> (LF, f. 230)	<i>outro</i> (LF, f. 230v)	<i>A Lucrecia</i> (MA, f. 17v ; suivi du <i>Soneto à Rainha Dido</i> (<i>Os vestidos...</i>))
Os vestidos Elissa rebolvia que lhe Aeneas deixara por memoria, doces despojos da passada gloria, ⁵⁸ doces quando seu fado o consentia.	Aquele que de pura castidade de sy mesma tomou crua vingança por huma breve e supita mudança contra a sua homrra : e honest<id>ade	Aquella que de pura castidade De si mesma tomou cruel vingança Por hua breve e subita mudança Contraria a sua onra e qualidade:
Antre eles a fermosa espada via que o estromento foy da triste historja e, como quem de sy tinha a vittoria, falando asy com ela, lhe dizia:	venceo fermosura, a mocidade venceo em fim de vida a esperança, por que fiquase viva tal lembrança tal amor tanta fe tanta verdade;	Venceo a fermosura a honestidade, Venceo emfim da vida a esperança Porque ficasse viva tal lembrança Tal amor, tanta féé, tanta verdade;
Fermosa e crua espada, se fiquaste pera em mim execcutar os asperos enganos de quem te quis deixar em minha vida,	de sy y da gente e do mundo esquecida ferio com duro ferro, o brando peito banhando em sangue a força do Troiano.	De si, da gente, e do mundo esquecida Ferio com duro ferro o brando peito Banha<n>do em sangue a força do tyranno
sabe que tu comigo te enganaste, que pera me tirar de tantos danos sobejame a tristeza da partida.	Ó estranha ousadia, estranho feito, que dando morte breve ao corpo humano ⁵⁹ tenha sua memoria larga vida.	Estranha ousadia, estranho feito Que dando morte breve, ao corpo humano Tenha sua memoria larga vida.

⁵⁸ Cf. Garcilaso, son. X, v. 1-2 «Oh dulces prendas por mi mal halladas,/dulces y alegres quando Dios queria».

⁵⁹ Cf. le dernier vers d'un sonet de Barahona de Soto (Carreira Madrid 2002:37): «ganando en breve muerte eterna vida».

Quant au v. 11, c'est encore Jur qui diverge de tous les autres témoins, en lisant *de quem te cá deixou na minha vida*, à considérer une fois de plus comme 'difficilior'.

Ces deux leçons nous permettent de faire remonter à un ancêtre commun tous les mss autres que Jur, qui se disposent en une branche bipartite, avec CrB et LF d'un côté, et de l'autre MA, d'où proviennent Ri et FS. Ce sonnet est attribué à Camões non seulement dans MA et dans la tradition imprimée qui en découle, mais aussi dans Jur, quoique de manière implicite.⁶⁰ Il n'a pas été inclus par Azevedo Filho dans son 'corpus mínimo' du fait que, dans l'Index de Pedro Ribeiro, il est attribué à Diogo Bernardes.⁶¹ Et pourtant, si notre stemma est correct, l'attribution à Camões est garantie par la première branche et (CrB et LF étant anonymes) par 50% de l'autre branche.

Toujours en accord avec notre stemma, au v. 2 il faudra privilégier *que Eneas lhe deixara por memoria*⁶² CrB, Jur au détriment de *que lhe Aeneas deixara por memoria* cett.⁶³ De manière analogue, au v. 12 *Comigo sabe tu que te enganaste* CrB, LF + Jur doit être préféré à *Sabe que tu comigo te enganaste* cett. Finalement, le v. 10 est hypermétrique dans LF: les autres témoins lisent *só pera executares os enganos* à l'exception de FS, qui banalise (*Só porque executasses os enganos*). Le modèle de LF portait sans doute **pera em mi executares os enganos*, la leçon de LF étant conséquence à une haplographie (-es os).

L'opposition entre *crua* CrB, LF + Jur et *nova* MA, Ri, FS au v. 9 démontre que Luis Martín (*criuel*, voy. ci-dessous) puise dans la tradition manuscrite plutôt que dans celle imprimée.

5. La ponctuation que nous avons adoptée dans le sonnet *outro* met en évidence la syntaxe maniériste de ce qui représente, très probablement, une version plus ancienne du texte, conservée dans LF: 'L'honnêteté aura triomphé de la beauté, la jeunesse aura finalement triomphé de l'espoir de la vie'; aussi cette femme, 'oubliée d'elle-même, des autres, du monde, frappa avec ce fer, par lequel sa tendre poitrine mouilla de son propre sang la violence de l'épée troyenne'. Tout le premier quatrain, jusqu'à

⁶⁰ Dans ce ms., le sonnet est précédé d'un titre à lui (*Soneto à Rainha Dido*), sans mention de l'auteur, mais le sonnet qui suit dans la même page est intitulé *outro do Camões*.

⁶¹ Cf. LAF, vol. I, p. 205 («Autoria camoniana contestada») et vol. 2, t. I, p. 60.

⁶² *deixava* CrB est 'lectio singularis'.

⁶³ FS récupère la leçon *Que Eneas*, sans doute par contamination. Pour la scansion *Enëas* dans *Lus.*, cf. III, 106 et V, 98; en outre V, 94 et IX, 91.

homrra, constitue le sujet d'*esquecida/ferio*, qu'on ne rencontre pas avant le premier tercet; de ce fait, le deuxième quatrain correspond à un vaste hyperbate, marqué par deux enjambements suivis («encabalgamientos sirremáticos» selon la terminologie de Quilis) ainsi que par un quadruple asyndète (*tal...tal...tanta...tanta*). En revanche dans la deuxième partie du sonnet, qui débute par une triple énumération, ce sont les antithèses qui prévalent: *duro/brando*, *corpo/memoria*, *breve/larga*.

Dans la version transmise par les autres témoins⁶⁴ cette structure n'est plus reconnaissable. Mis à part la substitution, qu'on vient de mentionner, de *cruel* à *crua* au v. 2, le véritable remaniement commence dans MA au v. 4, où la dilatation *contra* → *contraria* est censée remédier à la dialèphe consécutive à *homrra*, tandis que *honestidade*, substituée par *qualidade*, passe à la rime du vers suivant. La disparition du double enjambement est confirmée par la ponctuation, dans la mesure où, tant dans MA que dans Ri, *qualidade* est suivi de deux points et *honestidade* d'une virgule; dans ce nouveau contexte le v. 6 (*venceo emfim da vida a esperança*) n'aurait guère de sens, mais le problème est promptement résolu par l'éditeur de Ri, qui remplace *emfim* par *no fim*, ce qui permet de lier *esperança* au vers suivant.

Une fois déplacé avant l'autre sonnet, qui demeure consacré à Didon, ce sonnet acquiert dans MA un nouveau titre (*Soneto a Lucrecia*), en accord avec le changement, au v. 11, de *Troiano* en *tyranno*. C'est en cette nouvelle version qu'il est cité en entier par Baltasar Gracián: «La más agradable y artificiosa [agudeza] es, quando dizem entre sí contrariedad los extremos de la disproporción. Ponderó desta suerte la hazañosa muerte de Lucrecia el Camoes».⁶⁵

6. Puisé dans le même épisode virgilien mais dépourvu de toute allusion explicite à Didon, le sonnet *Doces lembranças* est attribué à Camões dans la tradition imprimée,⁶⁶ alors que celle manuscrite est dépourvue de toute attribution, sauf le codex Riccardiano, qui le donne à Diego Fernández, c'est-à-dire à Diogo Bernardes;⁶⁷ quant à l'Index de Pedro Ribeiro, il contient un incipit similaire (*Doces lembranças minhas do*

⁶⁴ MA, f. 17 ; Ri, f. 24v ; FS I-95. Cf. CIBer n° 95.

⁶⁵ *Agudeza y arte de ingenio* (...) por Lorenzo Gracián. Auméntala el mismo Autor en esta tercera impresión (...). En Amberes. En Casa de Gerónimo y Ivanbaut. 1669, p. 28-29 (on rappelle que Lorenzo Gracián est un semi-pseudonyme, Lorenzo étant le prénom d'un des frères de l'auteur).

⁶⁶ À savoir, Rh 12, Ri 18, FS I-18.

⁶⁷ Cf. LF, f. 43r-v ; TT, f. 155 ; C, f. 25 ; BR, f. 91-92.

passado), également attribué à Diogo Bernardes. Voici le texte du sonnet tel qu'il se trouve dans LF:

Doces lembranças da pasada gloria
 que me tirou fortuna roubadora,
 deixaj-me repousar em paix hua hora,
 que comigo ganhais pouqua vitoria.

Empresa n'alma tenho longa historia
 deste pasado bem que numqua fora
 ou fora, e não pasara, mas ya 'gora
 não pode haver em my, mais que a memoria.

Vivo em memorias, mouro d'esquecido
 de quem sempre divera ser lembrado,
 se lhe lembrara estado tão contente.

Ó quem tornar pudera a ser naçido:
 soubera-me eu lograr do bem pasado,
 se conhecer soubera o mal presente.

Le moyen de rationaliser la tradition⁶⁸ consiste, une fois de plus, dans le recours à l'hypothèse d'une double rédaction d'auteur, à partir notamment du v. 9, où LF n'est appuyé que par TT (*Vivo em memoria*), alors que les autres témoins portent soit *Vivo de lembranças* C, BR⁶⁹ soit *Vivo em lembranças* Rh, Ri, FS. Ainsi, dans la leçon des imprimés s'établit, au début des tercets, un lien anaphorique avec le début de la pièce, alors que la leçon précédente *memorias* entraîne une relation de 'coblas capfinidas' marquant le passage des quatrains aux tercets.⁷⁰

Des traces de variantes d'auteur se trouvent aussi, très probablement, au v. 5, où LF est encore appuyé par TT (*Escrito n'alma trago*), alors que dans les autres témoins le complément *n'alma*⁷¹ est placé après le verbe (*Impressa trago n'alma* BR: *Empresa tenho n'alma* C: *Impressa tenho*

⁶⁸ Outre CIBer n° 18, voy. Leodegário A. de Azevedo Filho, *Doces lembranças da passada glória* (A 'constitutio textus' de um soneto quinhentista), Rio de Janeiro, Padrão Livraria editora, 1982.

⁶⁹ Leçon hypermétrique: ainsi que l'observe Azevedo Filho, *Vivo* peut être soit vb. soit, plutôt, adj.

⁷⁰ À noter que les tercets, dont les rimes sont encadrées par une double antithèse *esquecido: lembrado*: (...): *pasado: presente*, présentent encore un chiasme *lembrado: lembrara = soubera-me: soubera*.

⁷¹ Cf. Pietro Bembo, *Rime* 20,7 «O volto, che mi stai ne l'alma impresso»; Veronica Franco, *Terze rime* 15,199 «questa mi siede in mezzo l'alma impressa».

n'alma Rh,Ri,FS). La variante plus ancienne présente un accent sur la 4^a syllabe, qui par la suite a été normalisé; quant à *trago*, Faria e Sousa rappelle le deuxième sonnet qui ouvre le livre II de Boscán, v. 9 «Yo traigo aquí la istoria de mis males», auquel on peut ajouter le sonnet du même auteur 120,14 «dexando 'scrita en todos larga historia». ⁷² Les modèles italiens les plus proches sont Bernardo Tasso, *Amori* I,13 «La donna che ne l'alma impressa porto» et, respectivement, son fils Torquato, *Rime* 608,12-13 «Ne l'oro lui, ma voi ne l'alma i' tegno,/Ginevra, impressa»; au reste, tant *ho* que *porto* sont attestés chez les italiens ⁷³ (ce dernier à partir de Pétrarque). ⁷⁴

Il est finalement difficile de décider, au v. 8, si dans la leçon transmise par les seuls témoins imprimés, *Em mim não pode haver mais que a memoria*, il faut voir une variante d'auteur, ou plutôt une 'lectio difficilior' (accents de 4^a et 7^a).

7. Luis Martín se sert du sonnet *Doces lembranças* pour construire un nouveau diptyque consacré, une fois de plus, au personnage de Didon, ⁷⁵ dont la première pièce est justement *Elisa los vestidos revolvía*, qu'on a examinée tout à l'heure. ⁷⁶ À noter que ce diptyque ne subsiste que dans la *Segunda parte de las Flores*, ⁷⁷ alors que dans l'autre témoin, le *Cancionero Antequerano*, les deux pièces sont tout à fait éloignées l'une de l'autre, ⁷⁸ et seulement *Elisa los vestidos* est précédée du titre *A Dido*. ⁷⁹

⁷² Éd. Clavería 1999: cf. G. Guidiccioni, *Rime* 83,33-39 «Perché la storia vera/de' mie' infiniti mali/(...)/non raccont'io piangendo/e a disfogar il mio dolor mi rendo?». Il va de soi que, chez Camões, *longa* doit être préféré à *larga*, leçon de C et des imprimés.

⁷³ Tullia d'Aragona 26 (= G. Muzio), v. 4 «com'io voi, viva, ho impressa in mezzo 'l core»; C. Matraini, *Rime e lettere*, A 59,97-98 «Deh, non sprezzate il cor che fu già mio,/dov'ho l'immagin bella vostra impressa»; Coppetta, *Rime* 13,8 «l'amato viso c'ho nel core impresso».

⁷⁴ *Rvf* 96,5-6 «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto/porto nel petto»; Michelangelo, *Rime* 1-2 «Come portato ho già più tempo in seno/l'immagin, donna, del tuo volto impressa» (cf. Gaspara Stampa 1,49,7 «l'imagin, che nel cor m'è sempre impressa» et 1,238,6 «e, se l'imagin vostra non v'è impressa»).

⁷⁵ Pour le thème de Didon et Énée aux XVI^e-XVII^e siècles cf. Labandeira 1984.

⁷⁶ Pour ce sonnet, voy. la lecture de Bettini 2012.

⁷⁷ Libro I, p. 131, n° 81 de l'espoir et 82 (*Memorias tristes*; titre: *Elisa A Dido*).

⁷⁸ Cfr. t. I, n° 63 et 234 et, respectivement, n° 41.

⁷⁹ Et pourtant, au v. 12 de *Memorias tristes*, tous les témoins lisent *la sidonia Dido*, leçon absente dans la version transmise dans la *Silva poética*. Cf. A,I,41 (*A Dido*); A,I,63,234.

Silva poética, son. 79

Dulces recuerdos de pasada gloria
que me ha robado la fortuna fiera,
dejadme en paz un poco ya siquiera,
que en acabarme no ganáis victoria.

Impresa tengo en mí la larga historia
de mi pasado bien, que nunca fuera,
o fuera y no pasa[ra], pues tuviera
el bien que sólo es ya humo e memoria.

Gozo la sombra pues el sol es ido;
la estátua, pues está su cuerpo ausente,
y sólo el rastro de mi bien, llorado.

Oh quién volver pudiera a ser nacido
para saber gozar del bien pasado
habiendo conocido el mal presente!

Luis Martín, *Flores*², n°81: *Elisa A Dido*

‘Memorias tristes de la dulce gloria
que me quitó fortuna lisonjera,
dejadme un hora descansar siquiera,
que vencer a quien muere no es victoria.

No fatiguéis el alma con la historia
de aquel pasado bien que nunca fuera,
y si fue, no pasara o no tuviera
para que me atormente su memoria.

Mas ya es tiempo que os cubra eterno olvido,
tristes memorias, pues que se ha olvidado
de mi el tirano por quien muero ausente’.

Dijo, llorando, la sidonia Dido
sobre las prendas de su bien pasado
y, muriendo, acabó su mal presente!

Luis Martín, *Flores*², n°82:
A la mesma Elisa

Elisa los vestidos revolvía
del teucro engañador, y su memoria
en ellos la que tuvo dulce gloria
cuando su hado quiso y Dios quería.

La espada entre las prendas relucía
que fue instrumento de funesta historia,
y, como quien te niega tal victoria,
la asió del puño e con furor decía :

‘Crúel espada, si el traidor troyano,
huyendo, encomendó a tu punta fuerte
la ejecución de mi mortal sentencia,

contra mi vida te quedaste en vano,
que para darle gusto y darme muerte,
basta el dolor que me dejó su ausencia’.

Un certain nombre d'indices laissent penser qu'à côté du sonnet camonien, Luis Martín avait aussi sous ses yeux la pièce transmise dans la *Silva poética*. Par rapport à *Doces lembranças*, celle-ci représente une transposition assez fidèle, sauf le premier tercet, qui est tout à fait étranger au modèle. Au v. 2, la substitution de *roubadoura* par *me ha robado* permet la création d'une nouvelle rime en *-era*. De manière analogue, au v. 5 *n'alma* est remplacé par *en mí*, tiré du v. 8 du modèle. À la fin des quatrains, la création du couple synonymique *humor e memoria* annonce l'originalité du tercet suivant, entièrement composé de couples antithétiques (*sombra/sol*,⁸⁰ *estátua/cuerpo* ainsi que le syntagme *bien llorado*).

Abstraction faite du premier tercet, la pièce incluse dans la *Silva poética* présente deux traits nouveaux dont Luis Martín paraît avoir tiré profit pour composer son sonnet n° 81: le premier est la nouvelle rime en *-era*; l'autre est l'antithèse *ausente: (...): presente*, introduite dans les rimes des tercets. Par ailleurs, Luis Martín s'est plu à varier de manière très subtile la transposition réalisée par l'auteur de *Dulces recuerdos*. Ainsi, au v. 1, il renverse l'opposition originaire: *dulces* n'est plus référé à *memorias*, mais à *gloria*, et ce sont les *memorias* qui sont désormais appelées *tristes*. Au v. 2, dans le cadre de la nouvelle rime *-era*, l'épithète *roubadoura* a été en quelque sorte restaurée moyennant *lisonjera*. Du v. 3 du modèle, l'autre auteur n'avait gardé que *en paz*; Luis Martín, en revanche, récupère les deux autres syntagmes, soit *descansar* et *un hora*.

Dans le deuxième quatrain, où l'auteur de la *Silva* se montre plutôt fidèle à Camões, Luis Martín multiplie les innovations. Au contraire, le premier tercet que l'autre auteur avait complètement changé, reprend chez Luis Martín une apparence beaucoup plus proche de son modèle: *olvido*, tiré de *esquecido*, génère *olvidado* à la rime suivante, de manière à retracer en quelque sorte le couple originel *lembrado...lembrara*; *mouro* est également répêché, sauf que *muero ausente* garde l'une des deux innovations majeures introduites par l'autre auteur.

Mais l'indice le plus important du retour de Luis Martín à Camões est assurément, au v. 11, le recyclage de la variante *tirano*, ici explicitement référée à Énéas: par ce biais l'entière plaidoirie que Camões, en tant que sujet lyrique, s'était attribuée, est remise à sa place, c'est-à-dire, est rendue à *la sidonia Dido*,⁸¹ dont l'identité est encore réaffirmée moyennant

⁸⁰ L'opposition garde sans doute une trace du v. 13 du modèle, dans la mesure où *lograr* (= *gozar*) reprend *Gozo*.

⁸¹ Camões «havia aplicado as queixas saudosas de Elissa-Dido a si próprio e a um momento de abandono na sua vida pessoal. O Castelhana reconduziu-as ao tema clássico» (Michaëlis 1910:569).

le v. 13 *sobre las prendas de su bien pasado*.⁸² Ainsi Luis Martín parvient à reconstituer en quelque sorte le diptyque camonien, à une exception près: ce qui en LF est le deuxième sonnet *Aquela que de pura castidade* – où justement *Troiano* était devenu, dans MA, *tiranno* –, a été remplacé par *Doces lembranças*, d'où découle l'adaptation *Memorias tristes*, qui devient la première des deux pièces.

Aux yeux de Luis Martín, il est plus qu'évident que *Doces lembranças* appartenait à Camões. Par contre, il est plus difficile de préciser quelle version les deux auteurs espagnols ont utilisée. Deux indices, pourtant bien modestes, à savoir, *recuerdos* e *Impresa tengo*, suggèrent chez le premier auteur une certaine proximité de la tradition imprimée. Par contre, Luis Martín renonce à la distinction entre *recuerdos* et *memorias*, n'employant que ce dernier substantif; toujours est-il que l'anaphore *Memorias tristes* (v. 1): *tristes memorias* (v. 10) semblerait renvoyer, une fois de plus, à la version imprimée.

8. Il nous reste finalement à répondre à la question peut-être la plus délicate. Ce diptyque présent dans les *Flores*, a-t-il été récréé par Luis Martín, où existait-il déjà chez Camões? De fait, *Doces lembranças* et *Os vistidos* présentent un certain nombre de liens formels indéniables, à commencer par les mêmes mots employés dans l'une des rimes des quatrains, qui est plate dans le deuxième sonnet (*memoria: gloria:...: historia: vittoria*), embrassée dans le premier (*gloria:...: vitoria: historia:...: memoria*). D'autres correspondances s'y ajoutent, à savoir, *triste historia* et *longa historia* dans le premier et, respectivement, le deuxième vers du deuxième quatrain; *de quem* au début du troisième et, respectivement, du deuxième vers du premier tercet.

Ces liens ont été augmentés par Luis Martín, chez qui *las prendas*, v. 5 du premier sonnet, est repris à l'avant-dernier vers du deuxième; *el traidor troyano*, v. 9⁸³ correspond à *el tirano*, v. 11; *ausencia*, v. 14 à *ausente*, v. 11; finalement, c'est la clause camonienne *triste historia* qui est à l'origine de la scission entre *funesta historia*, v. 6 et *tristes memorias*, v. 10.

On rappelle que, parmi ces correspondances, celle entre *troyano* et *tirano* reproduit la variante qu'on trouve dans la tradition de *Aquela que de pura castidade*, le deuxième sonnet du diptyque présent dans LF. Celui-

⁸² Écho, ainsi qu'on l'a déjà rappelé, de l'incipit garcilasien *Oh dulces prendas por mi mal halladas* (son. X).

⁸³ Annoncé par *del teucro engañador* (v. 2), qui développe *enganos* à la rime chez Camões.

-ci, en plus du mot-clé *lembrança* à la rime du v. 7, présente encore *esquecida* à la rime du v. 9, évidemment proche du syntagme *mouro d'esquecido* qui clôt le v. 9 de *Doces lembranças*.

Voici finalement la typologie des diptyques attestés dans la tradition, auxquels nous rajoutons à la fin notre hypothèse concernant la reconstruction de l'original camonien:

LF	<i>Os vistidos</i>	<i>Aquela</i>
MA	<i>Aquella</i> [A Lucrecia]	<i>Os vistidos</i>
Luis Martín	<i>Memorias</i>	<i>Elisa los vestidos</i>
*Camões	<i>Doces lembranças</i>	<i>Os vistidos</i>

Le diptyque que nous considérons comme originaire est, sans aucun doute, celui qui mieux reproduit l'archétype virgilien. Dans l'épisode du chant IV de l'Énéide, Didon avant toute autre chose dégaîne l'épée qu'Énéas lui avait donnée,⁸⁴ jette ensuite son regard sur les vêtements d'Énéas et son lit conjugal,⁸⁵ s'adresse à ces *dulces exuviae* évoquant sa propre existence affligée par une *fortuna* adverse,⁸⁶ et finalement prend la décision suprême et se jette sur l'épée, qu'elle mouille de son propre sang.

Dans le sonnet *Os vistidos Elissa*, par contre, le récit ne commence qu'à partir du regard jeté par Didon aux vêtements, doux souvenir de son histoire d'amour en même temps que symbole de son désespoir actuel. Mais ces réflexions ne sont relatées que sous forme de style indirect. C'est seulement à cet instant qu'elle remarque la présence de l'épée,⁸⁷ et c'est la vue de celle-ci qui déclenche sa plaidoirie rédigée en discours direct: autant dire que Didon s'adresse chez Virgile aux *dulces exuviae*, chez Camões à la *fermosa e crua espada*.

En conclusion, c'est dans le sonnet *Doces lembranças*, entièrement rédigé sous forme d'allocution directe, que l'imitation du modèle virgilien est plus fidèle: Didon s'adresse depuis le début aux *dulces exuviae*, ou plutôt aux *doces lembranças*, qui vont être reprises par *doces despojos* du sonnet suivant (ici et là, le vers est complété par *da passada gloria*).

⁸⁴ «ensemque recludit/Dardanium, non hos quaesitum munus in usus» (v. 646-67).

⁸⁵ «postquam Iliacas vestis notumque cubile/conspexit» (v. 648-49).

⁸⁶ «vixi et quem dederat cursum fortuna peregi» (v. 653).

⁸⁷ En fait, le détail «atque illam media inter talia ferro/conlapsam» ne se trouve chez Virgile qu'à la fin du récit (v. 663-64). Par rapport au vers camonien *Antre eles a fermosa espada via*, Luis Martín est encore plus précis: *La espada entre las prendas relucía*.

Reste que, si ce diptyque remonte vraiment à l'auteur, entre le deux pièces il n'y a jamais eu rapport de consécution, mais bien de similarité, dans la mesure où le sujet lyrique, protagoniste de la première pièce, peut être considéré comme la face masculine dans une médaille, où le côté pile est représenté par le personnage de Didon.

Tous les indices retrouvent donc leur propre place si l'on suppose que le diptyque originaire chez Camões prévoyait *Doces lembranças* précédant, comme chez Luis Martín, *Os vistidos*. Par la suite, Camões a décidé de briser ce diptyque, en détachant la première des deux pièces; par là, il allait prendre lui-même le relais de Didon, en tant que sujet lyrique, en reconstituant par la suite le diptyque didonien moyennant l'ajout d'un autre sonnet, *Aquela que de pura castidade*. Celui-ci, comme le dit le titre dans MA, était originairement consacré au personnage de Lucrèce, modèle traditionnel de chasteté:⁸⁸ le ms. LF devrait donc refléter ce nouveau choix de l'auteur. Quant à Luis Martín, il n'aurait fait autre chose que reproduire, voire reconstruire, ce qui était déjà présent chez son modèle.

⁸⁸ Depuis Valère Maxime jusqu'à la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor (1528), et encore chez Shakespeare et Zorrilla. S'y ajoute une abondante galerie de tableaux, où l'on trouve Lorenzo Lotto, Tintoretto, Veronese, Rembrandt, jusqu'à Gustave Moreau.

À L'OMBRE D'UNE FLEUR DE LYS
(LE SONNET ATTRIBUÉ À CAMÕES
'QUANDO DAS MINHAS MÁGOAS')

Maurizio Perugi

1. Ce sonnet est attribué à Camões dans MA, f. 3v ainsi que dans l'édition de 1598 (Ri 19) et, par la suite, dans les éditions de Faria e Sousa (I – 72), Juromenha, et Teófilo Braga. Par contre, dans l'index du Padre Pedro Ribeiro (PR 82) il est attribué à Diogo Bernardes, «talvez por engano, já que não aparece nas *Obras completas* daquele autor. Mas a dúvida de autoria não autoriza a sua inclusão no corpus básico. Além disso, o soneto não dispõe de apoio textual em outro ms. diferente de MA».¹

Le point de vue de Leodegário de Azevedo Filho n'est guère partagé par les autres savants. Ainsi Aguiar e Silva (1994:118), après avoir rappelé que cette pièce figure dans les éditions de Rodrigues/Lopes Vieira (n° 37), Costa Pimpão (n.° 45) et Hernâni Cidade (n° 62), conclut: «Não conhecemos quaisquer dúvidas sobre a autoria camoniana deste poema».

Voici le texte du sonnet d'après l'édition d'Emmanuel Pereira Filho (1974:33); notre appareil recueille les variantes de la version transmise par Faria e Sousa:

Quando de minhas magoas, a comprida
Maginação,² os olhos m'adormesse,
Em sonhos aquell'alma m'aparesse
Que pera mi foi sonho nesta vida.

¹ LAF, vol. 2, t. I, 1987:64; cf. Id., vol. I, 1985:234 et 283.

² L'aphérèse est autrement attestée dans *Demanda do Santo Graal*: «ca logo maginou em seu coraçõem que era Galaaz» (81a.217).

La n'hũa soydade, onde estendida
 A vista pello campo desfalleçe,
 Corro pera ella, e ella então parece
 Que mais de mi se alonga, compellida.

Brado; não me fujais sombra divina
 Ella (os olhos em my, c'hum brando pejo
 Como que dis que ja não pode ser)

Torna a fugir-me: e eu gritando, Dina?
 Antes que diga Mene, acordo e vejo
 Quem nem hum breve engano posso ter.

por o | apos ella | sombra benina | torno a bradar; Dina: | E antes que acabe em mene,
 acordo, e vejo/Que

En accord avec une longue tradition, qui tient davantage du roman que d'une véritable critique littéraire, ce sonnet est censé faire partie d'un cycle placé sous le nom de Dinamene. En tant que fille du dieu marin Nérée et de la nymphe Doris, celle-ci figure dans le catalogue des Néréides qu'on trouve chez Homère (*Il.* 18,39-49), Hésiode (*Th.* 240-64), Apollodore (*Bibl.* 1,27ss.), et Hygine (*Fab.*, pref.). Dans le 'corpus mínimo' de Camões, ce nom apparaît dans deux éclogues, à savoir, *A rústica contenda desusada*, où il désigne la femme aimée du berger Agrário, et *As doces cantilenas que cantavam*, où il fait partie d'un catalogue d'huit nymphes.³

On rappelle que Dinámene figure déjà chez Garcilaso, *Écl.* III,55 «Filódoce, Dinámene y Climene»; III,145-46 «Dinámene no menos artificio/mostraba en la labor que había tejido» (c'est la nymphe qui a brodé l'histoire d'Apollon et de Daphné). À noter que dans ces deux passages, *Dinámene* est la leçon communiquée par Herrera dans ses *Anotaciones*; la plupart des autres témoins portent *Diamene* au v. 155,⁴ alors qu'au v. 55 ils se partagent entre *Diamane*⁵ et *Diamene*.⁶

Ce mythonyme fut également utilisé par Edmund Spenser dans sa *Faerie Queene* 4,11,49. Spenser ne suit pas le texte d'Hésiode, mais celui de l'humaniste Boninus Mombritius (1424-1482), auteur d'une traduction de la *Theogonia* en vers latins. Publiée pour la première fois en 1474 à

³ Cf. LAF, vol. 5, t. I, 2001:57.

⁴ À l'exception de *Diamante* chez Nucio (1544) et Giolito.

⁵ Éditions imprimées d'Amorós, 1543; Nucio, 1544 e 1566; Giolito, 1553; leçon acceptée par Keniston, 1925.

⁶ Édition de Stella (1554) et autres 'descriptae', en plus de deux mss: BN de Madrid 17969 et BN de Paris, Esp. 307. Toutes les variantes figurent dans Morros 1995:348.

Ferrare, elle fut intégrée par la suite aux éditions d'Hésiode parues à Bâle (1542, 1544, 1564, 1574).⁷ Le cas de Spenser témoigne du rayonnement de ce mythonyme chez les humanistes: ce n'est donc pas l'effet du hasard s'il apparaît encore chez Sannazaro, *De Partu Virginis* 3,288-89 «Cally-roë Bryoque Pherusaque Dinameneque/Asphaltisque assueta leves fluitare per undas», où il est employé en fin d'hexamètre tout comme chez Homère et chez Hésiode.⁸

2. Revoir en songe une personne aimée, voilà un motif classique bien connu depuis Homère et Virgile. Cependant, dans le domaine de la lyrique amoureuse, le modèle le plus illustre est sans aucun doute l'élégie de Propertius 4,7 dont Pétrarque se serait lui-même inspiré.⁹ Quant à notre poème,¹⁰ sa relation la plus étroite est avec l'*Elegía* I de Garcilaso,¹¹ qui présente d'abord le couple de rimes *s'adormece: t'aparece* (v. 26-28), ensuite toute une série de correspondances, dont 30 «que de la dulce vida desfallece» ainsi que 37 «Así desfalleciendo en tu sentido» et 35-36 «el que partido/era ya con el sueño y alongado».¹² Il est vrai que, chez Garcilaso, les paroles prononcées par le frère de don Bernaldino – qui, lui, est resté en vie – ne sont qu'évoquées de manière indirecte, d'abord par le biais d'une périphrase («repitiendo/vas el amado nombre», v. 43-44), ensuite d'une comparaison mythologique (v. 47-54):¹³

lloró y llamó Lampetia el nombre en vano,
con la fraterna muerte lastimada:
«¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano
Faetón; si no, aquí veréis mi muerte,
regando con mis ojos este llano!».

⁷ Voy. Bennett 1931.

⁸ «Riprodotta tale e quale in fine di verso, non solo in questo passo del *De partu*, ma anche, precedentemente, in un analogo catalogo di Nereidi, al v. 57 dell'*ecloga Proteus*» (Fantazzi/Perosa 1988:lxxxvii).

⁹ Outre *Rvf* 302 et 359, cf. *Tr. Cup.* 4,23 in Pacca/Paolino 1996:186-87, avec bibliographie. Voy. encore l'article d'Acucella 2014.

¹⁰ «Escribiólo, sin duda imitando la regaladísima Canción 47 de Petrarca [= *Rvf* 323], escrita al aver soñado que le aparecía su difunta Laura»: ainsi Faria e Sousa, qui par la suite évoque aussi la 'canzone' *Rvf* 359.

¹¹ «Compuesta entre agosto y octubre de 1535, con ocasión de la muerte de don Bernaldino de Toledo, ocurrida cerca de Trápana, en Sicilia, después de la campaña de Túnez, en que había participado junto a Garcilaso» (Morros 1995:92).

¹² Cf. v. 6 *A vista pello campo desfalleçe* et, respectivement, v. 8 *Que mais de mi se alonga, compellida*. Sur *alongado* cf. Gillet 1951:603.

¹³ Inspirée d'une élégie de Girolamo Fracastoro (Morros 1995:95).

¡Oh cuántas veces, con el dolor fuerte
avivadas las fuerzas, reniovaba
las quejas de su cruda y dura suerte!

Encore faut-il remarquer que tant «la ribera/de Trápana» (v. 38-39) que le «llano» de l'Érydane (v. 51) sont tout simplement remplacés, dans notre sonnet, par *hũa soydade*. À ce propos, il nous paraît intéressant de renvoyer au début d'un autre sonnet externe au 'corpus mínimo' de Camões (ClBer n° 34): «Quando o sol encuberto vai mostrando/ao mundo a luz quieta e duvidosa,/ao longo de ãa praia soïdosa,¹⁴/vou na minha inimiga imaginando». De même que «imaginando» est en rapport avec *Maginação*, de même «praia soïdosa» correspond à la *soydade* où le sujet lyrique vit une sorte de cauchemar, pendant lequel il n'est même plus capable de prononcer dans son intégrité le nom de sa bien-aimée.

3. À l'origine de cette scène pathétique l'on retrouve l'«encabalgamiento léxico» assurément le plus célèbre de la lyrique occidentale, à savoir, *Orl. fur.* 42,14 «né men ti raccomando la mia Fior di' -/Ma dir non poté 'ligi'; e qui finì». ¹⁵ Ce passage d'Ariosto eut une résonance immédiate ainsi qu'une floraison d'imitations, dont par exemple les dernières paroles que, dans la tragédie de La Taille, prononce le roi Darius:

Ô Alexandre, adieu! quelque part où tu sois,
Ma mère et ses enfants aye en recommenda –
Il ne peust achever, car la mort l'en garda. ¹⁶

Faria e Sousa signale à son tour une liste de passages comparables, dont le *Pastor fido* de Giovan Battista Guarino; l'*Aminta* de Tasso; ¹⁷ Jorge de Montemayor; deux passages de Lope de Vega. En fait, Guarino (acte IV, sc. 5) ne pratique qu'une 'praecisio', dans la mesure où Amarilli n'arrive à dire que la moitié du nom qu'elle tente de prononcer:

¹⁴ En fait, l'édition Belardinelli porte *deleitosa*, leçon des imprimés, alors que les mss lisent *saiüdosa* LF: *soïdosa* CrB,TT, qui est sans aucun doute la leçon originale, ou en tout cas la plus ancienne.

¹⁵ Cf. Menichetti 1993:549-51 (*La rima con tmesi*).

¹⁶ Jacques de la Taille, *Daire*, Paris, 1573, f. 35: cf. Cioranescu 1970:347-48.

¹⁷ «El Tasso en su Aminta, acto 4. Scen. I. de la muerte de Aminta, iva a dezir Aminta, y no pudo passar de Amin-» [mais cf. Scen. II: «ch'io sentii quel meschino in su la morte/finir la vita sua/col chiamar il tuo nome»]. Aucune trace de ce passage dans *Aminta* de Torcuato Tasso. Traduzido de Italiano en Castellano, por Don Juan de Jáuregui (...). En Roma, por Estevan Paulino, 1607, pas plus que dans l'éd. crit. de l'*Aminta* par Sozzi (1957).

«Mi moro, oimè! Mirti...». NICANDRO: ‘Certo ella more’/(...)/ Nel nome di Mirtillo/ha finito il suo corso;/e l’amor e ‘l dolor ne la sua morte/ha prevenuto il ferro».¹⁸

De manière analogue, dans l'exemple tiré de l'*Infelice historia de Píramo y Tisbe* de Jorge de Montemayor (p. 317), poème écrit en *dobles quintillas* d'octosyllabes, le motif n'est développé que sous forme de style indirect libre: «El viola, y holgóse en ella,/o Tisbe, quiso dezir,/no lo pudo concluyr,/que al medio del nombre della/siente el ánima salir./Ya lo dezía en sazón/que no pudo concluylo,/pues yendo el triste a dezillo,/entre una y otra dición/metió la Parca el cuchillo».

Faria mentionne finalement deux exemples de Lope de Vega. Le premier, tiré du poème *Isidro*,¹⁹ est une fois de plus sous forme de discours rapporté à la 3^{ème} pers.: «María decir quería/de Atocha, cuando de tres/golpes la puso a sus pies,/no dijo más de María,/y Atocha dijo después»; on percevra, toutefois, une allusion implicite au découpage du nom de la Vierge dans l'hyperbate *María (...) de Atocha*.²⁰ Mais l'exemple le plus proche de celui d'Ariosto se trouve dans le second passage de Lope, tiré de *La Jerusalén conquistada*, dans la mesure où la tmèse y est accompagnée d'un hyperbate tout à fait comparable à celui qui affecte le nom de *Fiordiligi* (le personnage qui parle chez Lope est Brazayda, femme de Claridante):²¹

¹⁸ Éd. Fassò 1950:183-84.

¹⁹ «Y en aquellas a toda verdad maravillosas Redondillas de Isidro, Canto 9. al degollar el Alcayde de Madrid una de sus hijas, y al invocar ella en aquel trance a nuestra Señora de Atocha» (Faria e Sousa). Cf. *Isidro*, poema castellano, en que se escribe la vida del bienaventurado Isidro, labrador de Madrid. Madrid, Luis Sánchez, 1599, 1613; Lope de Vega, éd. Carreño 2002,I:195-542.

²⁰ «De hecho, este famoso libro constituye la más ambiciosa producción poética del Fénix desde los comienzos de su carrera hasta la publicación de la *Jerusalén conquistada*. El *Isidro* es una poetización de la vida del santo homónimo que Lope escribió por encargo de fray Domingo de Mendoza, responsable de instruir la causa de canonización del piadoso labrador madrileño (...). En efecto, los últimos años del siglo XVI fueron muy importantes para la carrera del poeta, debido principalmente a la muerte de Felipe II y el acceso al trono de Felipe III. Lope vio en el cambio de reinado, que siguió inmediatamente a una etapa de prohibición de las comedias en el reino de Castilla, una oportunidad única para configurarse como un poeta respetado, y no como un simple autor de obras dramáticas. El *Isidro*, publicado en sucesión virgiliana tras *La Arcadia* y *La Dragontea*, contituye una pieza clave en la auto-representación del Fénix por estos años de transición y de ilusiones literarias» (Sánchez Jiménez 2006:90-91; voy. aussi l'article de Wright 1999).

²¹ *Jerusalén Conquistada*, epopeya trágica de Lope Félix de Vega Carpio (...). En Madrid. En la Imprenta de Juan de la Cuesta. Año de 1609, p. 243v. Cfr. Lope de Vega, *Poesía*, III, éd. Carreño 2003. Parmi les études les plus récentes consacrées

Baxó la sangre al corazón elado,
 Y con suspiros de su pecho intensos,
 ‘Ay, dixo, Claridan-’, que al mismo instante
 Dexó el dolor para después el ‘-ante’.

Nous laisserons de côté les nombreux échantillons dont Faria e Sousa fait étalage à la fin de sa note, en puisant dans sa propre oeuvre poétique. D’ailleurs la liste qu’il a rédigée, bien que très riche comme d’habitude, n’en est pas pour autant complète, loin de là.²² Il faudrait ajouter, p. ex., le *Florando* de Huerta, là où le roi de Thrace, moribond, essaie vainement d’appeler son amie.²³

4. La notion de *breve engano*,²⁴ évoquée à la fin de notre sonnet, a notamment été développée dans les tercets d’un sonnet de Luis de León, *Agora con la aurora se levanta*:

Ansí digo, y del dulce error llevado,
 presente ante mis ojos la imagino²⁵
 y lleno de humildad y amor la adoro.²⁶

à cet ouvrage, voy. Gariolo 2005; Artois 2009; Leahy 2009, avec une vaste bibliographie.

²² Par ailleurs, il faudra rappeler que, vis-à-vis du *Roland furieux* et du *Roland amoureux*, les auteurs de *romances* n’ont que rarement été séduits par les aventures chevaleresques: «Très tôt, ils leurs ont préféré les épisodes qui reflétaient les thèmes classiques de la poésie virgilienne, des *Héroïdes* ou des *Métamorphoses*: le désespoir d’Olympe abandonnée, la douleur d’Isabelle à la mort de Zerbin, les lamentations de Fleurdelys, scènes auxquelles ils ont ajouté les larmes de Doralice» (Chevalier 1966:240-41). C’est donc dans ce cadre qu’il faut placer le sonnet dont nous nous occupons.

²³ Jerónimo de Huerta, *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, BAE, XXXVI, p. 225-77, canto VIII, 12, 2-4. En effet, «l’influence de l’Arioste est de celles qui marquent le plus profondément la matière du *Florando*; quant à la structure du poème, elle suit constamment le modèle du *Roland furieux*» (Chevalier 1966:186).

²⁴ Voy. les épithètes *vana*, *engañosa*, *falsa* attribuées à l’*imaginación* dans un poème de Boscán (Gargano 2007:109).

²⁵ Cf. Garcilaso, son. VIII, v. 9 «ausente, en la memoria la imagino» et *Écl.* I,406 «ante los ojos míos» (García Gibert 1997:47). «Este hábito del alma, o vehiculum animae, o espíritu sutil o spiritus phantasticus (...) es, por decirlo así, el responsable de la imaginación, esto es, el que preside la formación de la imagen en el alma» (Gargano 2007:112).

²⁶ «Un verso este que, por cierto, desató la censura del jesuita padre Pineda, que apostillaba: “Loca exageración de profanos poetas, que en boca de un sacerdote (...), se hace más intolerable y menos digna de disimularse”»: voy. García Gibert 1997:48, qui rappelle *Rvf* 228 «l’adoro, e ‘nchino come cosa santa»; Góngora I,23

Mas luego vuelve en sí el engañado
 ánimo, y conociendo el desatino,
 la rienda suelta largamente al lloro.²⁷

Ce sonnet a fait l'objet d'un long commentaire par José García Gibert (1997:23-24):

El poema es uno de los cinco sonetos amorosos que se conocen de Fray Luis,²⁸ y desde hace ya más de un siglo ha venido avalado por el entusiástico juicio de Menéndez y Pelayo, que lo calificó como «de las cosas más bellas y delicadas que hay en castellano» (...). La fecha y el posible modelo literario del soneto son un enigma. En cuanto a lo primero, se ha tendido a situarlo en una primera etapa italianizante de imitación toscana, aunque no faltan voces que, en atención a su mérito, intuyen que no se trata de un poema estrictamente juvenil.²⁹

Au fait, «Fray Luis pretende representar lo que en la época se denominaba la 'cogitación inmoderada' de los enamorados».³⁰ Quant au syntagme «dulce error», García Gibert évoque «dulce error» de Petrarque (*Rvf* 129,50), «dulce error» de Garcilaso (*Elegia* II,139), «douce tromperie» de Ronsard (*Sonnets pour Hélène* I,18), «doce engano» de Camões (son. 166), «fancie's error» de Philip Sidney (*Astrophel and Stella*, son. 38).³¹ C'est d'ailleurs à la même typologie qu'appartient ce fameux sonnet de Quevedo:

(1582), v. 12 «ídolo bello a quien humilde adoro». Voy. aussi *Poética silva* 35,2 «alma gentil, a quien humilde adoro» (traduit de *Rvf* 146).

²⁷ Cf. Garcilaso, *Écl.* I, 338-39 «desta manera suelto yo la rienda/a mi dolor y así me quejo en vano».

²⁸ Dans le domaine du pétrarquisme, il a encore composé deux 'canzoni' inspirées de Pétrarque, dont les titres sont respectivement *A Nuestra Señora* (*Virgen que el sol más pura*), et *Imitación del Petrarca* ('canzone delle visioni'): «más que un poema de amor, es una lírica (y onírica) composición sobre el desengaño» (García Gibert 1997:26-27, note 27).

²⁹ Cf. García Gibert 1997:24, note 22: «El propio Fray Luis no puede acudir en nuestra ayuda: aunque en la Dedicatoria de sus poemas a Don Pedro Puertocarrero, declara que los compuso "en mi mocedad, y casi en mi niñez", esta declaración ingenuamente autoexculpatoria no merece nuestro crédito, pues se sabe que muchas de sus poesías fueron compuestas en edad avanzada. Lo cierto, en definitiva, es que no es posible fijar la fecha de nuestro soneto».

³⁰ García Gibert 1997:30. À ce propos, il mentionne ensuite (ib.:31-32, note 32) deux sonnets de Camões, à savoir, *Na desesperação já repousava* e *Quando o sol enoberto vai mostrando*.

³¹ García Gibert 1997:46. À ajouter que «dulce error» et «tierno engaño» se retrouvent dans le sonnet de Fernando de Herrera *Presa soy de vos solo*, v. 3 et 9.

A fugitivas sombras doy abrazos;³²
 en los sueños se cansa el alma mía
 (.....)
 Voyme a vengar en una imagen vana
 que no se aparta de los ojos míos;
 burlame, y de burlarme corre ufana.

 Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
 y como de alcanzarla tengo gana,
 hago correr tras ella el llanto en ríos.

L'autre point fort du sonnet qui fait l'objet de notre commentaire est, sans aucun doute, *sombra divina*, le syntagme qui clôt le v. 10. Changée en *sombra benina* dans la version transmise par Faria e Sousa, suivant un type d'intervention bien connu dans le domaine de la censure religieuse au XVI^e siècle, cette expression sentait naturellement le néoplatonisme, dont une notion essentielle était celle d' 'image' (*icona, umbra* ou *vestigium*).³³ En l'occurrence, la définition précise se trouve dans le commentaire du *Banquet* de Marsil Ficin: «Corpora enim animarum mentiumque umbrae et vestigia sunt. Umbra vero et vestigium figuram eius, cuius umbra est et vestigium, refert».³⁴ Mais plus pertinent encore est ce passage du III^{ème} dialogue de Léon l'Hébreu, vers la fin:³⁵

³² Cf. Francisco de Figueroa (éd. López Suárez 1989), son. 65.9-11 «Cuando del ansia y del deseo alterada,/despide el alma el sueño, la pastora/huye con él y Tirsi abraza el viento»; Calderón de la Barca, *El mayor monstruo: los celos*, Jorn. III «Adorando estoy tu sombra,/y – a mis ojos aparente –/por burlar mi fantasía/abracé el aire mil veces»; Góngora, *Menos solicitó veloz saeta* (1623), v. 10-11 «Peligro corres, Licio, si porfías/en seguir sombras y abrazar engaños». L'archétype est bien entendu *Rvf* 212,2 filtré à travers l'interprétation allégorique: «Por lo que dice que cuidó Orfeo abraçar a su mujer por la non perder pero que non la pudo abraçar salvo el aire; por esto podemos entender que después que vuelven al pecado los homnes de que se habían partido cuidan abraçar a su alma e a su carne e tenerla e durar con ella para siempre, pero fállanse burlados e no abraçan sino el aire, que es la vanidad en que perseveraron» (Juan de Mena, *La coronación del Marqués de Santillana*, XVI, 154).

³³ «Cómo enseña la poesía? Ya lo hemos visto: por el sentido alegórico de sus imágenes, que como todo platónico sabe – y muy bien lo sabía Giordano Bruno – son las 'sombras de las ideas' (*umbrae idearum*). Decía Ficino en la mencionada carta a Peregrino Alio: "Platón piensa que los hombres jamás pueden recordar las cosas divinas a no ser que sean excitados por algunas de aquellas cosas que – cual sombras e imágenes – son percibidas por los sentidos del cuerpo"» (Granada Martínez 1983:62).

³⁴ E aggiunge: «Corporum vero formae, umbrae rerum potius quam verae res esse videntur. Quemadmodum vero corporis umbra exactam atque distinctam corporis figuram non indicat, ita corpora divinarum naturam propriam non demonstrant».

È vero che io t'ho detto che la somma bellezza è la sapientia divina, la quale in te (...) riluce in tal maniera, che la tua imagine nella mente mia è fatta, & reputata divina, & adorata per quella (...) però che questo è proprio delli amanti, & cose amate, che l'amato in mente dell'amante si fa, & reputa divino (...) però che ancor quella persona è imagine della divina bellezza, e la imagine di quella persona amata nella mente dell'amante avviva con la sua bellezza quella bellezza divina latente, che è la medesima anima: & le dà attualità al modo che gli daria essa medesima bellezza divina esemplare: onde ella si fa divina, & cresce, & fassi maggiore in la sua bellezza, quanto è maggiore la divina che l'humana (...) e tanto quella imagine della persona amata s'adora nella mente dell'amante per divina, quanto la bellezza sua dell'anima, e del corpo è più eccellente, & consimile alla bellezza divina.

Employé dans le sens technique qu'on vient d'illustrer, le terme *sombra* figure dans la pièce que Dávalos «confiesa haber 'traduzido o imitado'» d'un sonnet de Pétrarque.³⁶

Gracias que el Cielo sola en vos destina
rara virtud, non dada a algún vivente,
en dorados cabellos cana mente,
y en sombra de mujer, beldad divina.³⁷

Par la suite, chez deux auteurs originaires d'Antequera, l'être aimé est encore représenté comme une ombre en train de fuir. Citons d'abord la dernière strophe de la 'canzone' de Cristobalina Fernández de Alarcón [c. 1576-1646], *Cansados ojos míos*, vv. 92-105.³⁸

Mil veces me imagino,
gozando tu presencia, en dulce gloria;
y con gozo divino
renueva el alma su pasada historia.
Que con esta memoria
se engana el pensamiento
y, en parte, se suspende el mal que siento.

Cf. DA II 3,44-46 et, respectivement, DA II 4,54. Je puise les citations dans Kodera 2004.

³⁵ J'utilise *Dialoghi di amore* di Leone Hebreo medico di nuovo corretti, et ristampati. In Vinetia, presso Giorgio de' Cavalli, 1565.

³⁶ Rvf 213.4 «e'n humil donna alta beltà divina»; cf. Colombí-Monguió 1985:188.

³⁷ Cf. Bernardo Tasso, *Amori* IV,75 «O di beltà divina imagin vera» ainsi que Sor Juana de la Cruz, *Detente, sombra de mi bien esquivo*.

³⁸ Voy. Romero López 2007:125.

Mas como luego veo
 qu'es falsa imagen, que cual sombra huye,
 auméntase el deseo,
 y ansias mortales en mi pecho influye
 con que el vivir destruye.
 Que amor en mil maneras
 me da burlando el bien, y el mal de veras.

Citons ensuite Luis Martín de la Plaza (1577-1625), l'auteur qui, dans les *Flores de poetas ilustres* de 1605 y 1611,³⁹ compte après Góngora le plus grand nombre de pièces.⁴⁰ Ainsi que le signale Morata Pérez, son plus récent éditeur (1995), «la fuente última, fundamental y directa» du sonnet I de Luis Martín est, justement, le sonnet du 'corpus' camonien dont nous nous occupons ici.⁴¹ La pièce apparaît déjà dans les *Flores* de 1605, lorsque l'auteur était encore vivant.⁴²

Cuando a su dulce olvido me convida
 la noche, y en sus faldas me adormece,
 entre el sueño la imagen me aparece
 de aquella que fue sueño en esta vida.

³⁹ Cf. Villar Amador 1994:125; Letrán 2005:114-15, nota 50. Ce sonnet est encore mentionné par García Gibert (1997), qui l'attribue à Argensola (cf. ci-dessous), sans par ailleurs relever une erreur à la rime dans les tercets.

⁴⁰ Voy. Molina Huete 2003.

⁴¹ La mention du modèle portugais est tout à fait absente dans l'article de Vique Domene (2011), qui analyse entre autres ce sonnet de Luis Martín et celui de Quevedo qu'on vient de mentionner.

⁴² «De ahí que sorprenda verlo incluído en la edición preparada por José Manuel Blecua de las *Rimas de Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, II, p. 197» (Morata Pérez). Mais l'attribution à Argensola s'explique «porque se lo atribuye el ms. 4141 BNM, pág. 409. La razón que esgrime JMM para darlo como indudable de Luis Martín ('apareció publicado ya en 1605, en vida de nuestro poeta') es un arma de dos filos, que en los núms. III, XI, XXXVI, CXXXVII y CXXXIX se vuelve contra Luis Martín, pues son poemas impresos en igual fecha a nombre de otros; "con escaso fundamento", suele decir JMM, pero sin dar más razones. Tampoco sabemos por qué un anónimo al anotar este soneto en el ms. XLV de la Hispanic Society supuso que bajo el nombre de Luis Martín se ocultaba el de fray Luis de León (cf. A. Rodríguez-Moñino y M^a Brey, *Catálogo*, Nueva York, 1965, I, pág. 306). En el ejemplar de las *Flores* de Espinosa que perteneció a Gallardo otra nota remite a Virgilio, *Aen.* II 792-4, como fuente de los cuartetos» (Carreira Madrid 1997b).

Yo, sin temor que su desdén lo impida,
 los brazos tiendo al bien que se me ofrece,⁴³
 mas ella (sombra al fin) se desvanece,
 y abrazo el aire donde está escondida.

Así, burlado, digo: '¡Ah, falso engaño
 de aquella engrata que mi mal procura,⁴⁴
 tente, aguarda, lisonja del tormento!'

Mas ella, en tanto, por la noche obscura
 huye; corro tras ella. ¡Oh caso extraño,
 que pretendo alcanzar, que sigo al viento!⁴⁵

L'auteur a sans aucun doute utilisé notre sonnet comme modèle, ainsi qu'en témoignent le début (*Cuando*) et les v. 2-4, qui demeurent presque identiques, à l'instar des rimes *-ida: -ece* dans les quatrains.⁴⁶ Par rapport au modèle, d'autres syntagmes ont été déplacés, dont *desdén* (~ *pejo*), *se desvanece* (~ *desfallece*), *huye* (~ *não me fujais*), *Corro tras ella* (~ *Corro pera ella*). En particulier, l'intense néoplatonisme inhérent à l'expression *sombra divina* a été dilué dans la piètre logique de *sombra al fin*. De la même manière, l'imitateur introduit une note de récrimination (v. 9-11) tout à fait étrangère au modèle; quant à la *soydade* du *campo*, elle a été remplacée par l'obscurité de la nuit, qui ouvre (v. 1-2) et clôt le sonnet (vv. 12-13); finalement, l'image classique du rêveur embrassant l'air clôt aussi bien les quatrains que les tercets, où elle fait fonction de pointe finale, soulignée, en plus, par l'exclamation métalinguistique *¡Oh caso extraño!*

Cela dit, la différence la plus sensible entre ces deux sonnets est que Luis Martín intègre au motif du songe d'une personne morte,⁴⁷ des traits qui appartiennent à un autre genre, celui que Christopher Maurer (1990)

⁴³ Variante del Cancionero Antequerano: *al gusto que me ofrece*. Cf. aussi le début d'un sonnet de Boscán: «Como aquel que'n soñar gusto recibe,/su gusto procediendo de locura».

⁴⁴ «Al tópico clásico de intentar abrazar una sombra que se desvanece (...) se le da en este soneto un importante giro, ya que la dama deviene en *aquella ingrata* que sigue procurando, aun tras la muerte, el tormento del amante» (Vique Domene 2011, renvoyant à Alatorre 2003:105).

⁴⁵ García Gibert (1997) au contraire utilise, peut-être à raison, un point d'interrogation.

⁴⁶ Cf. le son. XXXIV de Camões, v. 9-14 «Corro após este bem que não se alcança;/no meio do caminho me falece,/mil vezes caio e perco a confiança.//Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,/se os olhos ergo a ver se inda aparece./da vista se me perde, e da esperança». Par contre, les rimes changent dans les tercets, où l'arrangement est aussi différent (*cde,dce* au lieu de *cde,cde* avec *e oxytone*).

⁴⁷ Les modèles classiques cités par Herrera sont Virg. *Georg.* 4,499-502 et Prop. 4,7,96.

appelle «los sonetos de la duermevela». D'autres sonnets de Luis Martín représentent une situation semblable, dont le son. VII *Durmiendo yo soñaba, ¡ay gusto breve!*, vv. 12-14 «Si de una sombra incierta y mentirosa/tanta dulzura al corazón me viene,/¿qué tal fuera tenerla cierta y viva?».⁴⁸

5. Chez Luis Martín, «esta secuencia de la amada fugitiva y del amante perseguidor, recuperada desde reminiscencias ovidianas, es producto de una elección deliberada y de adhesión a ese principio de utilización de los modelos clásicos cuyo sensualismo sirvió (...) para oponerse al neoplatonismo».⁴⁹ Ayant perdu sa connotation néoplatonicienne, *sombra* allait devenir en plein âge baroque un mot-clé à chaque fois qu'il s'agissait de donner expression au *desengaño*;⁵⁰ qu'on se rappelle le début de *La cisma de Ingalaterra*, drame de Calderón de Barca,⁵¹ où le roi Henri, «soñando (...) la *figura de Ana*», est censé prononcer ces paroles: «Tente, sombra divina, imagen bella./(...)/Aguarda, escucha, espera./No desvaneczas en veloz esfera/esa deidad tan presto». Encore peut-on mentionner, du même auteur, la scène initiale de *La Gran Cenobia*, où Aureliano poursuit le fantôme de Quintilio:⁵²

Espera, sombra fría,
pálida imagen de mi fantasía,
ilusión animada,
en aparentes bultos dilatada,
no te consuma el viento,
si eres fantasma de mi pensamiento.

⁴⁸ Ainsi que le signale Carreira Madrid (1997b:295), l'exemplaire des *Flores* possédé par Gayangos (R-11.883 BNM) mentionne «Sannazaro, parte 2^a: *O letizia fugace*» comme modèle de cette pièce.

⁴⁹ López Suárez 2009:106.

⁵⁰ Déjà dans le sonnet de Quevedo, «la isotopía léxica que conforma el contenido de todo el poema es la de la inanimidad de la amada, que ya ni siquiera es referida explícitamente y ha pasado a ser *sombra fugitiva* e *imagen vana* (...) la realidad amorosa no es únicamente 'esquiva', como decía la queja renacentista, sino vana, vacía de contenido, fugitiva sombra en sueño» (Pozuelo Yvancos 1979:142-43).

⁵¹ Éd. Escudero Batzán 2001:I, 1,1-9.

⁵² «Aureliano, en esta obra calderoniana, está inmerso en un complejo sistema visual: si en esta escena inicial del desierto contempla en sueños, en visiones fantásticas, y en el fondo del río, la gloria del poder y la brutalidad de la muerte, haciéndolos realidad, en las escenas finales del palacio la imagen real del intento de magnicidio coincide con la soñada, pero Aureliano ya no cree en ello: "¡Ay cielos! ¿Pero, qué temo,/si ilusión del sueño fue?"» (Cantalapiedra Erostarbe 1995:160).

No huyas veloz. Pero, ¿qué es esto, cielo?
En tantas confusiones, ¿duermo o velo?⁵³

ainsi que *Las 3 Justicias en una*,⁵⁴ jorn. I (D^a Violante a D. Lope): «Sombra de mi pensamiento;/ilusión de mi sentido,/alma de mi devaneo,/cuerpo de mi fantasía»; jorn. II (Vicente con Beatriz): «En el cuarto de D. Mendo,/donde con Violante bella/a medio destocar dimos,/donde hubo el “¡Detente, espera,/sombra, ilusión!”», con su poco/de desmayo y pataleta».

⁵³ Éd. Valbuena Briones 1974:3.

⁵⁴ Éd. Benabu 1991.

APPENDICE: L'«ENCABALGAMIENTO LÉXICO»

1. L'intérêt pour la tmèse placée à la rime s'inscrit, en tant que recours métrique, dans la diffusion de plus en plus croissante dont fait objet au XVI^e siècle l'enjambement en toutes ses variantes, d'abord en Italie grâce à Bernardo Tasso¹ et à Giovanni della Casa, ensuite dans la péninsule ibérique, ce dont témoigne Fernando de Herrera dans un passage fameux de ses *Anotaciones*.² «En el siglo XVI, Fernando de Herrera es el primero que se da cuenta del efecto estilístico del encabalgamiento formado por un sustantivo y un adjetivo y lo elogia. En el siglo XVII Cascales observa el mismo fenómeno que Herrera».³

Ainsi que le remarque Cerrón Puga dans son édition de Francisco de la Torre (1984), c'est en fait Brocense qui, en vue de justifier l'emploi de l'«encabalgamiento léxico», utilise l'*Annotation* publiée par Ruscelli en appendice à ses *Fiori delle Rime*,⁴ et notamment un passage qui concerne une strophe du sonnet *Del foco, che dal ciel Prometeo tolse* de Angelo di Costanzo,⁵ où l'exemple de tmèse concerne l'adv. *ardita-/mente*. Bien que ce recours ne soit pas autorisé par Pétrarque, il s'agit, selon Ruscelli,

¹ Cf. Spaggiari 1994.

² «Cortar el verso en el soneto (...) no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo (...). Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dizen mejor que cuando siempre acaban la sentencia en la rima. Y oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto, que terminar los versos d'este modo (...). Mas este rompimiento no á de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejança» (Gallego Morell 1972:309, H-1).

³ Quilis 1964:53. Voy. encore Senabre Sempere 1998:121; Abad 1996:133; Orbitz 1997:155; Morreale 2007:353-54, note 962; Middlebrook 2009:156.

⁴ *I Fiori delle Rime de' poeti illustri*, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune Annotationi del Medesimo (...). In Venetia, per Giovanbattista et Melchior Suessa fratelli, 1558, p. 607-08.

⁵ En reproduisant ce passage, Brocense en exclut la citation de Sapho; en outre, remplace celle de Dante par une de fray Luis de León: voy. Cerrón Puga 1984:320. Cf. López Bueno/Montero 1980:231.

d'un «modo vago & leggiadro, usato non molto spesso»: les autres exemples qu'il propose sont *differente-/mente* chez Dante (*Par.* 24,16-17), *diretta-/mente* (*Orl.fur.* 28,41) chez «il divino Ariosto», *inter-/lunia* chez Horace (*carm.* 1,26,7-8). Par la suite, Ruscelli développe cette réflexion sur les modèles antiques:

Et non solamente in quelle voci lo fecero, le quali sono composte di due voci intere sì come è *interlunia*, che pare, che più acconciamente si possan dividere, ma ancora nelle semplici, & di niuna compositura, come il medesimo Oratio [*vae-/nale*]. Et questo egli ancor tolse da' Greci, come può vedersi in quella oda di Safo, Donna di tanto nome [*αἰθέ-/ρος*]. Ma questo di tagliar così le parole semplici la nostra lingua non riceve mai, & l'altre delle composte si dovrà far' ancor molto parcamente, & in modo, che più si conosca esser fatto per leggiadria, che per essersi lasciato l'Autor condurre in necessità di doverlo fare.

Les manuels d'arts poétiques les plus autorisés témoignent du succès de ce recours, à commencer par celui du même Girolamo Ruscelli, qui cette fois, signale le découpage de *Fiordiligi* pratiqué par Arioste («Et quella voce, che con tanta gratia, come ogn'altra sua cosa, pose il divino Ariosto in quell'ultime parole, che Brandimarte morendo disse ad Orlando, volendo dir *Fiordiligi*, e che la morte gli tagliò la parola in mezo»),⁶ Ludovico Dolce manifeste aussi la plus vive admiration pour cet épisode.⁷

Le découpage de *Fiordiligi* est encore jugé «très digne d'éloge» par Herrera dans ses *Anotaciones*.⁸ À propos d'*El.* I,19-20 *donde-/quiera*, il observe que Garcilaso «cortó la dición con mucha gracia y suavidad. El verso lírico (aunque es vicio permitido) tiene más licencia para cortar en el verso la dición, como se ve en muchos lugares de Horacio [*carm.* 1,2,19-20 *u-/xorius*]»; il traite ensuite de la tradition épique, où il mentionne le passage d'Arioste.⁹ Comme on vient de le voir, cet exemple

⁶ «Similmente potrebbe molto vagamente farsi questa rima col mettere nel fin del verso qual si voglia nome di quelli che finiscono in ORE, & accorciandolo della vocale ultima mettergli appresso la particella *Di*, e sì come l'Ariosto disse, "Di questo esempio è Policrate, e 'l Re di/Lidia, e Dionigi, & altri ch'io non nomo" | così dirsi per esempio: Il gran Retor di, ò il Renditor di, ò il Dicator di, & così de gli altri, pur che si faccia con giudizio, & sopra tutto molto di rado»: Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre i versi nella lingua italiana*. In Venetia, appresso Gio. Battista e Melchior Sessa fratelli, 1559, p. 203-04, s.v. ORDI.

⁷ Ludovico Dolce, *Modi affigurati e voci scelte e eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, Venezia, Sessa, 1564, fol. 397v.

⁸ Voy. Chevalier 1966:93-94; Rivers 2001:278.

⁹ «En los versos eroicos no me acuerdo aver leído tal incisión, i assí no lo juzgo por acertado el uso d'ella en las obras épicas vulgares, aunque el cuidado i artificio de

fameux est concurrencé chez les préceptistes par un autre type de découpage, d'ailleurs beaucoup plus fréquent, qui, chez Bembo, Varchi, et Arioste lui-même, porte sur les adverbes en *-mente*. Il faut dire qu'à la rigueur, il ne s'agit pas de la même figure: outre qu'il n'est pas sériel, le découpage de *Fiordiligi* est associé à un hyperbate.¹⁰ Cette confusion est pourtant fort répandue, ainsi que le démontre p. ex. Dionysios Solomós, l'auteur de l'hymne national hellénique. Lorsqu'il s'attache à justifier le découpage à la rime concernant *θερισ-/μένα*, il renvoie à Pindare, Horace, Dante (*differente-/mente*)¹¹ et finalement à l'exemple d'Arioste, le seul d'entre eux, si l'on excepte celui de Pindare,¹² qui ne relève pas d'une phénoménologie sériel: *Τὸ παράδειγμα τοῦ Ἀριόστου (...) ἀναλεῖ τὴν εἰκόνα καὶ περιέχει πάθος λύτῃς*.¹³

5. Les rhétoriques en langue vernaculaire parues en Espagne ont joué un rôle important dans la canonisation du genre lyrique ainsi que des ses auteurs principaux.¹⁴ Parmi les préceptistes espagnols, ceux qui se sont

la que hizo Ariosto en el *Canto* 42 (...) no sólo se escusa en esta parte de culpa, mas es diníssima de alabanza» (éd. Pepe/Reyes 2001:574). Herrera ajoute Iulius Florus, *Ep.* 2,2,92, sauf que cet exemple correspond en fait à un vers unique.

¹⁰ Pour l'hyperbate à la rime, en l'absence de tmèse, dans le domaine syntaxique, cfr. Spang 1983:45-46 «Aunque sea relativamente raro en la poesía española me parece digno de mención un tipo de encabalgamiento que podría llamarse 'encabalgamiento dilatado o espaciado' o 'encabalgamiento a distancia'. Cómo se diferencia de los encabalgamientos habituales? Los elementos escindidos, sobre todo partes de un sirrema, se hallan separados por un verso, e incluso dos; con otras palabras, entre verso encabalgante y verso encabalgado se intercala uno o dos versos no directamente relacionados con ellos». Les deux premiers exemples concernent Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, III, 8 «En este tiempo trazaba/cómo cobrarse pudiese/tu honor perdido aunque fuese/(tanto tu honor me arrestaba)/dando muerte a Astolfo»; Góngora, *Soledad Primera*, 70-73 «Atento sigue aquella/(aún a pesar de la tinieblas bella,/aún a pesar de las estrellas clara)/piedra, indigna tiara».

¹¹ Ἀλλὰ ποῖος σοῦ εἶπε νὰ τσακίσῃς τὴν λέξη θερι-/σμένα; (στρ. 51) – Ποῖος μοῦ τῶπε; τὸ ἀπόκρυφο τῆς τέχνης μου καὶ τὸ παράδειγμα τῶν μεγάλων. Ἄμετρα εἶναι τὰ παραδείγματα τέτοιας λογῆς, καὶ θέλει σοῦ τὰ ἀναφέρω ὅλα ἓνα ἓνα, ὅταν ἀνανοηθῶ πὼς ἔχω καιρὸν νὰ χάσω. Ὁ Πίνδαρος ἔχει τσακισμένες καμῖα χιλιάδα λέξεις οἱ τραγικοὶ στοὺς χοροὺς ἐτσάκισαν ἀρκετὰς καὶ αὐτοί, καὶ ὁ Ὅρατσιος τοὺς ἐμιμήθηκε.

¹² Τὸ παράδειγμα τοῦ Πινδάρου *Ἰδοῖσα δ' ὄζει Ἐρινύς/πέφνεν ἐοὶ σὺν ἀλλαλο-/φρονία γένος ἀρήιον* [Ὀλύμπ. Εἶδ. β', στίχ. 73] ἀναλεῖ τὴν εἰκόνα καὶ περιέχει πάθος τρομάρας.

¹³ Διονύσιος Σωλομού, *Ἦμος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*, accompagné de *Σμειώσεις του Ποιητή*, fut publié la première fois en 1824 à Messolongi.

¹⁴ «Los repertorios de autores y de composiciones que sirvieron para ilustrar los principios retóricos estaban compuestos casi de forma exclusiva por poetas y com-

montrés les plus sensibles au phénomène de l'«encabalgamiento léxico» sont Bartolomé Jiménez Patón, Francisco de Quevedo et Juan Caramuel.¹⁵ L'attitude de Patón¹⁶ est très critique vis-à-vis de ce qu'il appelle, ainsi que plusieurs de ses contemporains, *Hypermetría*:¹⁷

Algunas veces la he notado en las *Lusíadas* de Camoens y en la *Ierusalén libertada*,¹⁸ que es traducción del italiano, y algunas en los *Orlandos*, y son feasísimas, y no suaves sino ridículas locuciones, como diciendo:

Hizo aquello que pudo buena-
mente su alma de congoja llena.

Y en las diciones simples aún es más viciosa, como diciendo a imitación de los latinos:

El ombre con una lança-
dera salió luego a es-
parcillos, y fué entremés».

posiciones líricas. La razón de esta pauta hay que encontrarla en la desmesurada dimensión que concedió la retórica del XVII a la *elocutio*». Dans les deux éditions (1642 et 1648) de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, on trouve 16 citations des *Rimas* de Camoens (d'ailleurs moins présent que Montemayor) mais aucune des *Lusíadas*: «En suma, también el género lírico sirvió para ilustrar las peculiaridades que definían el estilo barroco». Finalmente, les oeuvres du XVI^e siècle éditées ou rééditées au cours du siècle suivant sont celles des auteurs lyriques (Herrera, 1619; Garcilaso, 1622; Figueroa, 1625; Luis de León et Francisco de la Torre, 1631): «hay en esa empresa editorial una voluntad de convertir en canónicos a esos autores (...). La selección de autores del XVI editados o reeditados representaba, en general, y ejemplificaba unos ideales estéticos que se proponían, a manera de un canon crítico, frente al gongorismo ambiente de la primera mitad del siglo XVII» (Rico 2005:154-56).

¹⁵ C'est ce qui apparaît dans le travail fondateur de Quilis 1964:5-16. Voy. aussi Id. 1963 et encore Rivers 2001 et Senabre Sampere 1998.

¹⁶ B. Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604; segunda edición incluida en el *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621, fols. 46-165v [f. 101-102]. Voy. les éditions de Marras 1988 et de Martín 1993, en outre Madroñal Durán 2006. «El valor esencial de la *Elocuencia* reside en ofrecer, conscientemente, un manual que pueda ser aplicado a la lengua castellana y que extraiga sus ejemplos de sus mejores autores: de Mena a Quevedo, aunque quien se lleve la palma sea, sobre todo, su admirado Lope de Vega» (Gómez Redondo, p. 21). Cf. Rozas/Quilis 1962.

¹⁷ Cf. Baehr 1981:45. En fait, il s'agit d'une hypermétrie apparente, dans la mesure où elle doit être mise en relation avec d'autres figures métriques, dites synaphie et compensation.

¹⁸ Une liste des traductions espagnoles du poème de Tasso se trouve en Múñiz Múñiz 2003:108-09.

Le jugement de Quevedo est tout aussi négatif: cet auteur, «enemigo de Herrera y de sus ideas poéticas, se oponía totalmente al encabalgamiento léxico y al hipérbaton».¹⁹ Dans sa poétique adressée au comte d'Olivares,²⁰ il développe une «tajante condena del hipérbaton»: aux exemples qu'il trouvait dans le *Cancionero general* ainsi que chez Boscán et Garcilaso, il ajoute un passage de Francisco de Figueroa et un autre de Francisco de Aldana.²¹ Il émet par la suite des réserves concernant l'«encabalgamiento léxico». Après deux exemples de Pindare et deux d'Horace,²² il en propose deux en langue vernaculaire, dont le premier est puisé dans l'oeuvre de Francisco de Aldana: «Aguja, corre, ve, camina, perma-/neciendo triste»; l'autre, qui provient de la traduction faite par Luís de León de l'ode d'Horace I,14 v. 15-16 «Aunque te precies vana-/mente de tu linage y nombre claro»,²³ est accompagné de cette réflexion: «Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante, ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante, que era vana- y no mente».

C'est le même exemple évoqué par Quevedo trois ans plus tard, lorsqu'il publie l'oeuvre de Francisco de la Torre, avec un appendice contenant d'autres traductions de l'ode d'Horace *O navis*, à savoir, celles de Juan de Almeyda, de Brocense, d'Alonso de Espinosa et de Luís de León lui-même:²⁴ ici, *vana-/mente* est recueilli par Quevedo parmi les exemples de «cisuras, que parece que hazen prosa aquellos lugares, donde se cometen». Pour illustrer «esta manera de elegancia aborrecida

¹⁹ Rivers 2001:279; «Su reaccionaria ideología poética, mas 'clásica' que la de los poetas clásicos, se basaba en reglas formales fijas; esto se revela claramente en su poética dedicada a Olivares, que es sobre todo una denuncia de la poesía de Góngora y sus secuaces» (ibid.).

²⁰ *Dedicatoria al Excelentísimo Sr. Conde Duque, Gran Canciller*, écrite à Madrid le 21 juillet 1629, et intégrée au *Prólogo* de Fray Luís de León, *Obras propias y traducciones latinas, griegas* (...), ed. Fr. de Quevedo, en Madrid en la Imprenta del Reino, 1631; ed. facsimil, Universidad de Salamanca, 1992.

²¹ Respectivement, «Estos y bien serán pasos contados» et «Tantas le viste flores que parece» (cf. Rivers 1998:51). Pour Francisco de Aldana (1537-1578), mort dans la bataille d'Alcácer Quibir, voy. Güell 2005:251. L'oeuvre d'Aldana fut recueillie et publiée par son frère Cosme, d'abord à Milan (1589), ensuite à Madrid (1591); Cervantes l'appelle 'el divino'.

²² «Y así muchas veces en cada plana, cosa que disuena, y bien áspera al oído y a la vista, y con todo eso Horacio lo imitó una vez»; suivent les exs. d'Hor. *carm.* 4,2,1-2 *aemulari, I-/ule* [mais *aemulari, /ule* dans les éditions modernes] et 1,2,19-20 *probante u-/xoris* [en fait: *u-/xorius*] *amnis*.

²³ Éd. Blecua 1990:390-91; Cuevas García 2001:29.

²⁴ La traduction de Fray Luis fut d'abord publiée par Brocense dans ses *Notas* à Garcilaso. Cfr. Blanco Sánchez 1982; Cerrón Puga 1984.

de los deste tiempo, por no alcançada», Quevedo cette fois multiplie les exemples, renvoyant tour à tour à Hor. *carminum* 1,25,11-12 *sub inter-/lunia vento* et 2,16,7-8 *neque purpura ve-/nale neque auro*; Arioste, *Orlando furioso* 24 *directa-/mente*; Luis de León, ode *Quan descansada vida*, v. 76-77 *miserable-/mente*:

cuya autoridad sola, será fortíssimo amparo desta poética licencia, delante quien los doctos se admiran, y los detractores se confunden (...). Esto me parece que bastará para que viva esto en opinión, no digo yo que sea tan común, que le sigan todos, almenos, si no muy buena, no muy errada, pues tiene principio de Horacio, y está autorizada, y enriquecida con los escritos de hombres tan doctos.²⁵

Depuis Quevedo, pas moins d'une douzaine de préceptistes se sont penchés sur l'emploi de l'enjambement chez Fray Luis: l'évêque Caramuel, Hugo Blair, Vicente Salvá, Martínez de la Rosa, Eduardo Benot, Felipe Tejera, Robles Dégano, Méndez Bejarano, et d'autres encore.²⁶ La liste d'«encabalgamientos léxicos» la plus copieuse a été rédigée par Caramuel,²⁷ qui débute par deux exemples personnels:²⁸

Pono exemplum:

Surgite, o docti pueri, studete
Virgili cultis numeris: deinde
surgite ad mensam, parat apta nam jentacula Pistor

si semel placuit ludere vel oblundere, et iterum:

Purpureis sacra templa rosis, et flori ornare vias,
totum locum splendoribus augent.

²⁵ *Obras* del Bachiller Francisco de la Torre, dadas a la impresión D. Francisco de Quevedo y Villegas, fols. 141v-144. «Como han demostrado Komanecky [1975] y Cerrón Puga, las condenas fulminadas por Quevedo se aplicaban por igual a Herrera y a Góngora» (Rivers 2001:281).

²⁶ Cf. Egea 1979:51. Par ailleurs, le passage concernant le fameux *miserable-/mente* se retrouve dans la plupart des manuels de métrique jusqu'au XX^e siècle inclus.

²⁷ Cf. Hernández Nieto 1992:136.

²⁸ Ioannis Caramuelis *Primus calamus*, tomus II ob oculos exhibens rhythmicam quae Hispanicis, Italicis, Germanicis (...), Tipographia Episcopali Satrianensi, 1665; cf. Paraíso 2007, dont l'édition est malheureusement dépourvue de notes explicatives (ib.:15 «Criterios editoriales nos han impedido acompañar la traducción de notas explicativas (...). En su defecto hemos corregido directamente los errores evidentes achacables a una lectura incorrecta del manuscrito (...) y, en menor medida, a distracciones del propio Caramuel»).

Suivent deux exemples d'Horace, à savoir *carm.* 3,12,2 *ex-/animari*²⁹ et 1,2,19-20 *u-/xoris* (déjà chez Quevedo),³⁰ et un de Catulle (11,11-12 *ulti-/mosque Britanos*). «A estos añadiré los poemas del cultísimo D. Kaspar Keller, prior de nuestro Monasterio de Montserrat», dont «Pro-que nobis Sanc-ta Maria pecca-/toribus. Amen».³¹ Parmi les rares exemples vernaculaires,³² Caramuel ne mentionne que «Anastasius Pantaleon [de Ribera] in Dedicatoria Poëmatis (vulgo Romance) (...) Destas disculpas la avise,/Quando le leyere mi se-/ñora Doña Catalina».³³

Les exemples se multiplient en marge du *vana-/mente* qu'on a vu employé par Luis de León, sans doute autorisé par le précédent d'Arioste: «Porro apud Graecos haec est frequens, aut figura, aut licentia».³⁴ Caramuel reprend un à un tous les échantillons recueillis par Quevedo en 1631, à savoir Hor. *carm.* 1,25,11-12 *inter-/lunia* et 2,16,7-8 *ve-/nale*; Ariosto, *Orl. fur.* 24 *directa-/mente*;³⁵ Luis de León, ode *Quan descansada vida*, v. 76-77 *miserable-/mente*. La transition aux deux auteurs vernaculaires se fait moyennant l'insertion d'un exemple personnel:

Si ex Poëtici certaminis lege scissae dictiones deberent singulos versos terminare, strophae nec novitate, nec decore carerent. Tu sequentem considera:

Dum silet Mavors, celebrabo Victo-
rine Lucani generosa conso-
nantibus Proteis metra, quae recogitabit Apollo.

Hunc scindendi vocem modum rarius usurpant Itali, rarius adhuc Hispani.

²⁹ En fait, il s'agit d'un seul vers dans les éditions modernes: «mala vino lavere, aut exanimari metuentis».

³⁰ S'y ajoute «Mugiunt Vaccae: tibi tollit hini-/tum apta quadrigis Equa: te bis Afro», que Caramuel attribue (à tort) à la même ode horatienne.

³¹ «En el penúltimo verso, la cesura rompe la palabra *sanc-ta*, y el final de verso la palabra *pecca-toribus*. Por otra parte, asigna cantidad larga a la *e* de *mulieribus*, imitando a algunos poetas celebrados» (éd. Paraíso 2007:82).

³² «Raro fractiones istas apud Italos et Hispanos invenies». On rappelle que Caramuel «señala por primera vez el 'encabalgamiento medial', que después tan profusamente usará Rubén Darío en sus alejandrinos» (Quilis 1964:15).

³³ «Este romance, de 160 versos [éd. Balbín Lucas 1944:129-36], lleva el epígrafe de *Retrato*, y comienza: 'Ya que queréis conocerme,/bellísima Catalina (...)': il s'agit probablement de Doña Catalina Clara Ramírez de Guzmán (Olivares/Boyce 1993:187).

³⁴ Caramuel, fol. 71r.

³⁵ Cf. *Orl. fur.* 43,105, 3-4 «come precisa-/mente abbia a dir».

Une fois la liste de Quevedo épuisée, Caramuel introduit le passage d'Arioste relatif à Fiordiligi; mais, comme s'il voulait signaler la différente qualité de cet artifice, il se sent obligé de l'accompagner d'une justification théorique, liée à la 'nécessité' de communiquer le pathos:³⁶

Aliquando voces frangit necessitas; quoniam cordis deliquium, aut etiam mors non raro cogit, ut haereat lingua verbo semiprolato. Tunc Poëte, ut casum exprimant, non sine gratia voces frangunt. Apud Ariostum Brandimars dicturus erat 'Fiordiligi', at mors dictionem intercidit (...). Ariostum imitatur Garcias Aloysius Cordovaeos, nauticam Ioannis expeditionem describens.³⁷ Ibi, dum Navarchus Alvaradus³⁸ Delphinum (navem Turcicam) oppetit, eiusque sponsa clara, pilo percussa, occumbit, et infaustam Heroïdis generose mortem Poëtam nobis narrat, et dipingit his lineis:

A la primera salva,
Que el Delfín fulminó por un costado,
Cayó Cloris, y dixo, 'Adiós mi Alva-'
Mas la muerte impidió dicesse el '-ado'.³⁹

Haec igitur aut alia plura apud authores selectissimos leges, ne casu, et ex inadvertentia excidisse putes, quod in P. M. Ludovici de Leone, Viri doctis-

³⁶ Il ne s'agit donc pas, comme c'était chez ses prédécesseurs, d'une nécessité purement métrique.

³⁷ «Versos que tuvieron que ser escritos después de agosto de 1571» (Blanco Sánchez 1982:388; cités aussi par Domínguez Caparrós 2015 :42). Nombreuses furent les répercussions littéraires de la bataille de Lepanto (1571), dont le poème en 15 chants de Jerónimo de Corte-Real, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d'Austria, en el golfo de Lépanto de la poderosa armada Othomana* (Lisboa, António Ribeiro, 1578), précédé de la chronique de Fernando de Herrera (*Relación de la guerra de Chipre y suceso de la Batalla Naval de Lepanto*, Sevilla, 1572), auteur lui-même d'une *Canción por la victoria de Lepanto*; le poème *Austríada* de Juan Rufo y Gutiérrez (Madrid, 1584); L'Égloga de la batalla naval de Cristóbal de Virués ainsi que le quatrième chant de son *Historia del Montserrat* (Madrid, 1602).

³⁸ «Alonso de Alvarado, caballero de Mérida, aunque casado después en Llerena (...), alférez de Don Alonso de Vargas, hijo de Don Hernando de Vera y de Doña Blanca» (*Memorial Histórico Español*, t. XI, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, p. 206); «Havia lá [en la Gran Canaria] enviado el Rey por Gobernador al Capitán Alonso de Alvarado, natural de la Villa de Valverde, dos leguas de Mérida (...). Él havia sido capitán en las campañas de Italia y Flandes. Teniente de la guarda de Don Juan de Austria, baxo cuyas órdenes se havia señalado durante la guerra de Granada contra los Moriscos (...). También se halló en la batalla de Lepanto, y en la Jornada de Aragón como cabo de doce compañías» (*Noticias de la Historia general de las Islas de Canaria...por don Joseph de Viera y Clavijo*, t. III, Madrid, En la Imprenta de Blas Román, 1776, p. 172). Alvarado mourut en 1594 (Moreno de Vargas 1892:506).

³⁹ À noter, dans ce nom sujet à la tmèse, la très habile dissimulation de la vibrante -r-.

simi numeris iterum ac iterum legitur. An hic sufficiet, ut in lingua Hispanica hoc modo possis versus concatenare? Respondet D. Franciscus de Quevedo (...). ergo si Graecos, Latinosque imitari velimus, non solum compositae voces, sed simplices in carminis fine scindi poterunt».⁴⁰

La stratégie adoptée par Caramuel est claire: dans le domaine de l'«encabalgamiento léxico», il a commencé par mentionner les découpages des adverbes en *-mente*, en tant que phénomène sériel, et de ce fait, le plus facile à pratiquer; puis il a introduit deux exemples de mots composés, mas pas sériels (ceux d'Arioste et de García Luís de Córdoba); finalement, il en arrive au découpage de deux mots simples, à savoir, *cele-/brando* (: *Stelle*)⁴¹ et *estor-/baba* (: *Nestor*). Il s'agit là de deux exemples personnels, arrangés par ordre de difficulté croissante, dans la mesure où le premier porte sur une rime plate («distichum»), et l'autre, sur deux rimes séparées par une rime plate («tetrastichum, in quo audentior est calamus», schéma *abba*, dont *a* = *-or*, *b* = *-ente*).

En 1830-1840, Vicente Salvá⁴² ajoute à l'exemplification traditionnelle deux passages, dont l'un est tiré de Pedro Malón de Chaide,⁴³ l'autre de Calderón de la Barca.⁴⁴ Au même siècle, Eduardo Benot mentionne encore un passage de Calderón (*lamentable-/mente*) et un de J.G. González (*cristiana-/mente*).⁴⁵

6. Felipe Robles Dégano (1905:103-04) est le premier qui a rangé les différents types d'«encabalgamiento léxico» en trois catégories:

– les adverbes en *-mente*, dans la mesure où il s'agit de 'palabras ditónicas'. Exs.: Luis de León (*miserable-/mente*), Moratín (*afrentosa-/mente*);

– les mots composés «de preposición y nombre, o de verbo y nombre». Exs.: Calderón de la Barca («Soy un cate-/cúmeno muy dili-

⁴⁰ Caramuel, fols. 529-30.

⁴¹ Il s'agit de deux vers rédigés en un italien teinté d'hispanismes.

⁴² *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*, Paris, Demonville, 1830, 1840².

⁴³ Cet auteur «tradujo así el principio del capítulo IV del profeta Amós en la *Conversión de la Magdalena*: '(...)/Y las orejas sordas/Volvéd ya voluntaria-/Mente, del verde pasto descuidadas'». Ex. repris par José Calderón y Asme, *Elementos de literatura preceptiva o Retórica y Poética* (1888): cf. Quilis 1964:18 et 30.

⁴⁴ «Y la otra mitad a cuenta/de la primera desca-/labradura que se ofrezca». Les deux exs. ont été repris dans les manuels de Barra et de Tejera, l'un et l'autre parus en 1891.

⁴⁵ Benot 1892:III, 149-50; cf. Quilis 1964:26.

gente»;⁴⁶ «Dígame si el guarda-/infante de yerba/trae que demos á la/primavera que venga»; «Supiera que es un derriba-/príncipes, y no le hubiera/servido»;⁴⁷ Luís de León («y desama-/te ya»);

– les mots simples: «Es una ridiculez en que varias veces incurre Calderón» (exs.: *mar-/tirizar*,⁴⁸ *espul-/garse*, *pu-/ercas*, *desca-/labrada*,⁴⁹ *chis-/mes*, *Li-/sardo*, *hi-/lo*, *tor-/mento*).

Quilis (1964:88-94), qui s'inspire de la classification de Dégano, distingue entre adverbos en *-mente*; mots composés, dont l'accent ne concerne forcément que le second élément; mots simples. Aux exs. *miserable-/mente* et *vana-/mente* de Luís de León,⁵⁰ suivent d'autres échantillons tirés de Garcilaso, Shakespeare, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre.⁵¹

Dans son travail de 1995, Daniel Devoto⁵² se contente de distinguer entre «división de una palabra compuesta en sus dos elementos constitutivos» et «división arbitraria de una voz simples en dos series de sílabas». Au reste, Dámaso Alonso, Balbín, Quilis, Kurt Spang, entre autres, ont

⁴⁶ Ex. repris par Hills/Morley 1913:xlix.

⁴⁷ «En las palabras compuestas, exceptuando los verbos con sufijo, el acento único que tienen se halla siempre en el segundo elemento: por tanto, todos los versos cortados por el primer elemento de un vocablo compuesto son antirrítmicos, porque les falta el acento final».

⁴⁸ Ex. repris par Sanz y Ruiz de la Peña 1944:35.

⁴⁹ Ex. repris par Navarro Tomás 1956:17, note 12.

⁵⁰ «Creemos ver la inspiración de los mencionados encabalgamientos léxicos de Fray Luis en unos versos de Horacio», à savoir, *carm.* 1,31,18-19 *integra/cum mente* et 1,26,7-8 *inter-/lunia*; «Este tipo de encabalgamiento lo usaron los poetas horacianos y más tarde los modernistas». Cf. cependant Oroz Arizcuren 1984:67 «creemos que, de buscar un modelo para el tipo de escisión de un adverbio en *-mente* en Fray Luis, camina por la senda derecha Caramuel, al tener a Ariosto como modelo del poeta salmantino».

⁵¹ Voici, par contre, les exs. réunis par Quilis en sa *Métrica española* (1984:85-86): Luis de León *miserable-/mente*; Juan Ramón Jiménez *immensa-/mente*; Id. *ama-/rillo*; Carlos Bousoño *desesperada-/mente*; Blas de Otero *al vien-/to*, *a la fe-/licidad*.

⁵² «Consiste en la división de una palabra en dos fragmentos, colocado el primero al fin de un verso, y el terminal al comienzo del verso siguiente (la denominación se extiende, hoy indebidamente, a la misma práctica, sin tener en cuenta su localización). Este artificio, no muy bien estudiado (...)» (Devoto 1995 s.v. *tmesis*, *encabalgamiento léxico*, *fractura o hipermetría*). Voici la liste des synonymes: *ci-sura*, *consonantes partidos*, *cortados*, *cortadura*, *cortamiento*, *cortar*, *corte*, *diacope*, *dicción cortada*, *dislocar*, *disloque*, *disolver*, *dividir*, *división*, *encabalgamiento*, *entrelazado*, *eslabonamiento*, *fraccionamiento*, *hyperbaton*, *incisión*, *media palabra*, *mesis*, *palabra cortada y truncada*, *partido*, *partir* (*dicciones y palabras*), *quebrar*, *rotura*, *temesis*, *truncamiento*, *truncar*, *verbo partido*.

élaboré une terminologie assez détaillée concernant les variantes et les possibilités de l'«encabalgamiento». Suivant la classification de Quilis,⁵³ on distingue encore entre l'«encabalgamiento sirremático»,⁵⁴ dont un précédent a été signalé chez Tasso,⁵⁵ et l'«encabalgamiento oracional».⁵⁶

Bibliographie

- ABAD, Francisco, «Nebrija», in Luis JIMÉNEZ MORENO (éd.), *La Universidad Complutense Cisneriana: Impulso filosófico, científico y literario (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Editorial Complutense, 1996:127-36
- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003
- ACUCELLA, Cristina, «Beato 'in-sogno'. Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino», *Italianistica*, 43 (2014), 49-76
- ALONSO, Dámaso/FERRERES, Rafael (éds), *Cancionero Antequerano (1627-1628) recopilado por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1950
- D'ARTOIS, Florence, «Images et genre: de la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega, *La Jerusalén conquistada, La corona trágica*», in Marie COUTON (et al.), *Pouvoir de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009:471-92
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. K. Wagner/F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1981

⁵³ Voy. Quilis 1964:85-88.

⁵⁴ «Cuando la pausa incide en el interior de un sirrema» (exs.: subst.+adj.; subst. + compl. déterminatif; verb + adv.; art .+ subst.; périphrase verbale). «A. Quilis [1964:95] utiliza, apoyándose en R. de Balbín [1962], el termino 'sirrema' para evitar el de sintagma que (...) puede prestarse a confusión. Sirrema designa una 'unidad sintáctica entre la palabra y la frase' (Balbín), es decir, 'un conjunto de palabras que por su funcionamiento en el sistema de la lengua no pueden ser de ninguna manera objeto de escansión'» (Spang 1983:43, nota 14).

⁵⁵ «E quinci il petto e le mammelle e de la/sua forma infin, dove vergogna cela»: voy. Méndez Bejarano 1907:48-52.

⁵⁶ «Cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa» (cf. p.ex. Garcilaso: «como rosa/que ha sido fuera de sazón cogida»). «Se puede completar la información notificando también la extensión (*suave*, si se prolonga más allá de la quinta sílaba y *abrupto*, si termina antes de la quinta sílaba del verso encabalgado)» (Spang 1983:44; cette distinction a été élaborée par Dámaso Alonso).

- BALBÍN LUCAS, Rafael de (éd.), *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, CSIC, 1944
- ID., *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962
- BARRA, Eduardo de la, *Nuevos estudios críticos sobre versificación castellana*, Santiago de Chile, Imp. Cervantes, 1891
- BENABU, Isaac (éd.), Pedro Calderón de la Barca, *Las 3 Justicias en una*, Kassel, Reichenberger, 1991
- BENNETT, Josephine Waters, «Spenser's Hesiod», *American Journal of Philology*, 52 (1931), 176-81
- BENOT, Eduardo, *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, [1892]
- BETTINI, Clelia, «Os vestidos Elisa revolvía», in Rita MARNOTO (coord.), *Comentário a Camões*, Vol. 2 (*Sonetos*), Lisboa, Cotovia, 2012:27-33 (voy. EAD., «De Cartago ao Helesponto: dois sonetos camonianos de inspiração clássica», *ib.*:75-101)
- BLANCO SÁNCHEZ, Antonio, *Entre Fray Luis y Quevedo: en busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982
- BLECUA, Alberto, «El entorno poético de fray Luis», in *Academia Literaria Renacentista*, I. *Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981
- BLECUA, José Manuel (éd.), *Fray Luis de León, Poesía completa*, Madrid, Gredos, 1990
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995
- CARREIRA MADRID, Antonio, «Quevedo en la redoma: Análisis de un fenómeno criptopoético», in Lía SCHWARTZ/A. CARREIRA (éds), *Quevedo a nueva luz: Escritura y Política*, Málaga, Publicaciones de la Universidad, 1997a:231-49
- ID., «Luis Martín de la Plaza, o el Manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana* 20,1 (1997b), 291-306
- ID., «Un cancionero del siglo XVI con atribuciones a Barahona de Soto y su círculo granadino», in José LARA GARRIDO (éd.), *De saber poético y verso peregrino: La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Anejo 43 de *Analecta Malacitana*, Málaga, 2002:27-45
- CARREÑO, Antonio (éd.), Lope de Vega, *Poesía*, Madrid, Biblioteca Castro, t. I (*La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*), 2002; t. III (*Poesía*), 2003
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «O índice do cancionero do padre Pedro Ribeiro: Fac-simile e leitura diplomática», *Biblos*, 64 (1988), 135-70
- CERRÓN PUGA, María Luisa, *El poeta perdido: Aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini, 1984

- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966
- CIORANESCU, Alexandre, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. des presses modernes, 1939; réimpr. Torino, Bottega d'Erasmus, 1970
- CLAVERÍA, Carlos (éd.), *Cancionero general de obras nuevas*, Barcelona, Delstre's, 1993
- Id. (éd.), Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999
- CIBer = Cleonice SERÔA da MOTTA BERARDINELLI, *Sonetos de Camões*, Lisbonne-Paris, Centre Culturel Portugais/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa [1552-1608] y la poesía de la 'Miscelánea austral'*, London, Tamesis Books Ltd., 1985
- CRAWFORD, Joseph P., «The notes ascribed to [Bartolomé José] Gallardo on the sources of Espinosa's *Flores de Poetas Ilustres*», *Modern Language Notes*, 44 (1929), 101-03
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (éd.), Luis de León, *Poesías completas: propias, imitaciones y traducciones*, Castalia, 2001
- DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario de la rima española*, Paris, Klincksieck, 1995 (Annexes des *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, vol. 10)
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La rima con palabras rotas», *Rhythmica* [Revista española de métrica comparada], 13 (2015), 37-64
- EGEA, Esteban Rafael, *Los adverbios terminados en -mente en el español contemporáneo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979
- ESCUADERO BATZÁN, Juan Manuel (éd.), Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reichenberger, 2001
- FANTAZZI, Charles/PEROSA, Alessandro (éds), Iacopo Sannazaro, *De partu Virginis*, Firenze, Olschki, 1988
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Rimas várias de Luis de Camões*. Reprodução fac-similada da edição de 1685, 2 vol., Lisboa, IN-CM, 1972
- FASSÒ, Luigi (éd.), Battista Guarini, *Opere*, Torino, Utet, 1950
- GALLEGO MORELL, Antonio (éd.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del Poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios del Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Universidad de Granada, 1966, ²1972
- GARCÍA GIBERT, José, *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*, Universitat de València, 1997 (*Cuadernos de Filología*, Anejo XXII)

- GARGANO, Antonio, «*Imago mentis*: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del S. XVI [1988]», in ID., *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica del 'Cid' a 'Cien años de soledad'*, Universidad de Salamanca, 2007:97-132
- GARIOLO, Joseph, *Lope de Vega's 'Jerusalén conquistada' and Torquato Tasso's 'Gerusalemme liberata': face to face*, Kassel, Reichenberger, 2005
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «Barahona de Soto en las 'Flores de poetas ilustres' de Espinosa», in José LARA GARRIDO 2002:47-68
- GIL RIBES, Ana M^a, «El *ornatus* y la *dispositio* en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro (*El libro de los retratos* de Pacheco y las *Flores* de 1605 y 1611)», in JAURALDE 1990:219-26
- GILLET, Joseph E., '*Propalladia*' and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr, Philadelphía: University of Pennsylvania Press, 1951
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Teoría literaria en los Siglos de Oro: retórica y enseñanza*, Liceus, Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades *E-Exceclence* para red de comunicaciones Internet
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, c.r. de MOLINA HUETE 2005, *Artifara*, n. 7 (janvier – décembre 2007), section *Marginalia*, <http://www.artifara.unito.it>.
- GRANADA MARTÍNEZ, Miguel A., «Virgilio y la *Theología poética* en el humanismo y en el platonismo del Renacimiento», *Faventia* 5,1 (1983), 41-64
- GÜELL, Monique, «La défaite d'Alcazarquivir et la mort du roi Don Sébastien de Portugal: sa mise en écriture par les poètes Fernando de Herrera et Luis Barahona de Soto», in Pierre CIVIL/Danielle BOILLET (éds), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005:251-68
- HILLS, Elijah C./MORLEY, S. Griswold, *Modern Spanish Lyrics*, N.Y., H. Holtand Co., 1913
- JAURALDE, Pablo (*et al.*), *La edición de textos*. «Actas» del I Congreso Intern. de Hispanistas del Siglo de Oro, Londres, Tamesis Book, 1990
- KENISTON, Hayward (éd.), Garcilaso de la Vega, *Works: A Critical Text with a Bibliography*, New York, Hispanic Society of America, 1925
- KODERA, Sergius, «Schattenhafte Körper, Erotische Bilder. Zur Zeichentheorie im Renaissance-Neuplatonismus bei Marsilio Ficino», in Marianne KUBACZEK (*et al.*), *Kunst, Zeichen, Technik: Philosophie am Grund der Medien*, Münster, LIT Verlag, 2004:63-86

- KOMANECKY, Peter, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), 123-33
- LABANDEIRA, Amancio, «Estatuto y función de dos personajes mitológicos: Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro», in *Le personnage dans la littérature du siècle d'or: statut et fonction*. Table ronde des 8 et 9 novembre 1979, Casa de Velázquez. Paris, Éditions Recherches sur les Civilisations, 1984:39-60
- LAF = Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões*, Lisboa, IN-CM, vol. I, 1985; vol. 2 (*Sonetos*), t. I, 1987; vol. 3, t. I (*Canções*), 1995; vol. 5, t. I (*Éclogas*), 2001
- LARA GARRIDO, José, «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana* 2,1 (1979), 175-82
- ID., *Poética manierista y texto plural: Luis Barahona de Soto en la lírica española del siglo XVI*, Universidad de Málaga, 1980
- ID. (éd.), *Cancionero Antequerano*, t. I: *Variación de Sonetos*, Clásicos Malagueños, Diputación Provincial de Málaga, 1988
- ID., *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Centro de ediciones de la Diputación, 1994
- LEAHY, Chad, «“*Legant prius et postea despiciant*”: Lope, San Jerónimo e Isaías en la portada de la ‘*Jerusalén conquistada*’ (1609)», *Criticón*, 106 (2009), 57-71
- LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Editorial Renacimiento-Iluminaciones, 2005
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Sevilla, Alfar, 1987, ²2000
- EAD., «Las ciudades y sus ‘Parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del Siglo de Oro», in LÓPEZ BUENO 2005a:233-84
- LÓPEZ BUENO 2005b = EAD. (éd.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Universidad de Sevilla, 2005
- LÓPEZ BUENO, Begoña/MONTERO, Juan, «Las *Anotaciones* de Herrera: estética, humanismo y polémica», in Francisco RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, 2/1: Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1980:225-37
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (éd.), Pedro Cáceres de Espinosa, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975; *Obras en prosa*, Clásicos Malagueños, Diputación Provincial de Málaga, 1991
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (éd.), Francisco de Figueroa, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989
- EAD., *Los madrigales de Barahona de Soto*, in LARA GARRIDO 2002:119-33

- EAD., *Tradición petrarquista y manierismo hispánico: de las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Universidad de Málaga, 2009
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Una retórica en tiempos del Quijote: La *Elocuencia española en arte* de Bartolomé Jiménez Patón», in José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO (et al.), *Retórica, Literatura y Periodismo*, «Actas» del V Seminario Emilio Castelar, Universidad de Cádiz, 2006:133-44
- MARRAS, Gianna Carla (éd.), B. Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Madrid, El Crotalón, 1988
- MARTÍN, Francisco J. (éd.), B. Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Barcelona, Puvill Libros, 1993
- MAURER, Christopher, «*Soñé que te...dirélo?*: El soneto del sueño erótico en los siglosXVI y XVII», *Edad de Oro*, 9 (1990), 149-67
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *La ciencia del verso: Teoría general de la versificación con aplicación a la métrica española*, Madrid, Libr. Suárez, 1907
- MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993
- MIDDLEBROOK, Leah, *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2009
- MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete: Construcción y sentido de las 'Flores de poetas ilustres' de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003
- EAD. (éd.), *Primera parte de las Flores de los Poetas Ilustres de España, Dividida en dos Libros*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005
- MONTERO, Juan (éd.), Jorge de Montemayor, *La Diana*, estudio preliminar de Juan Bautista de Avalor-Arce, Barcelona, Crítica, 1996
- ID., «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Estéban de Nájera, 1554)», in LÓPEZ BUENO 2005b:413-38
- MORATA PÉREZ, Jesús M. (éd.), Luis Martín de la Plaza (1577-1625), *Poesías completas*, prólogo de José LARA GARRIDO, Diputación provincial de Málaga, 1995
- ID., *Poética silva: Transcripción del ms. R.M.6898 (olim E-41-6898), Fondo 'Rodríguez Moñino' de la Real Academia de la Lengua* (disponible en ligne)
- ID./LUQUE, Juan de Dios (éds), *Segunda parte de las Flores*, Granada, Granada Lingüística, 2009
- MORENO DE VARGAS, Bernabé, *Historia de la ciudad de Mérida*, Mérida, Imprenta de Plano y Corchero, 1892
- MORREALE, Margherita, *Homenaje a Fray Luis de León*, Ediciones Universidad de Salamanca/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007

- MORROS, Bienvenido (éd.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y texto en prosa*, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995
- MÚÑIZ MÚÑIZ, María de las Nieves, «Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas», in Brigitte LÉPINETTE/Antonio MELERO (éds), «Historia de la traducción», *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, 8 (2003), 93-150
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, N.Y., Syracuse University Press, 1956
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor, *Ideas literarias de Caramuel*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992
- OLIVARES, Julián/BOYCE, Elizabeth S., *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1993
- OROBITG, Christine, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997 (Anejos de *Criticón*, 10)
- OROZ ARIZCUREN, Francisco J., «Una licencia poética de Fray Luis, *Miserable-mente*, criticada», *Iberoromania* 20 (1984), 57-74
- OSUNA, Inmaculada, *Poética silva: Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba/Universidad de Sevilla, 2002
- EAD., *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la 'Poética silva'*, Universidad de Sevilla/Universidad de Granada, 2003
- PACCA, Vinicio/PAOLINO, Laura (éds), Francesco Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, Milano, Mondadori, 1996
- PARAÍSO, Isabel (éd.), *Primer Cálamo de Juan Caramuel*, t. II (*Rítmica*), Universidad de Valladolid, 2007
- PEPE SARNO, Inoria/REYES CANO, José M., *Primera parte de las Flores de los Poetas Ilustres de España, Dividida en dos Libros*, Madrid, Cátedra, 2006
- PEREIRA FILHO, Emmanuel, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979
- QUILIS, Antonio, «Los encabalgamientos léxicos en *-mente* de Fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31 (1963), 22-39
- ID., *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964 (*Revista de Filología Española*, Anejo 77)
- ID., *Métrica española*. Edición actualizada y ampliada. Barcelona, Ariel, 1984, ²⁰2009

- RICO, José Manuel, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria (siglo XVII)», in LÓPEZ BUENO 2005b:141-66
- RIVERS, Elias R., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares, estudio y edición*, Pamplona, Eunsa, 1998
- ID., «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton», *La Perinola*, 5 (2001), 277-83
- ROBLES DÉGANO, Felipe, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marcelino Tabares, 1905
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto, Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Sucesores Rivadeneyra, 1903
- ID., *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907
- ID. (éd.), Pedro Cáceres de Espinosa, *Obras*, Madrid, RAE, 1909
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, RAE, 1968
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (et al.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Bern, Lang, 2007
- ROSALES, Luis, «Garcilaso, Camoens y la lírica barroca del Siglo de Oro. La división en escuelas de la poesía barroca [1972]», in ID., *Obras completas*, III (*Estudios sobre el barroco*), éd. F. Grande, A. Hernández y G. Grande, Madrid, Trotta, 1997
- ROZAS, Juan Manuel/QUILIS, Antonio, «El lopismo de Jiménez Patón: Góngora y Lope en la *Elocuencia española en arte*», *Revista de literatura*, 21 (1962), 35-54
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006
- SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, Nicomedes, *Iniciación a la poesía: Manual de composición y de la rima*, Barcelona, Apolo, 1944
- SENBRE SEMPERE, Ricardo, «El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, 62 (1982), 39-49; ensuite in ID., *Estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1998:119-34
- SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994
- SOZZI, Bortolo Tommaso (éd.), Torquato Tasso, *Aminta*, Padova, Liviana, 1957
- SPAGGIARI, Barbara, «L'enjambement di Bernardo Tasso», *Studi di filologia italiana*, 52 (1994), 111-39

- SPANG, Kurt, *Ritmo y Versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Universidad de Murcia, 1983
- TEJERA, Felipe, *Manual de literatura*, Caracas, Imp. del Gobierno Nacional, 1891
- VALBUENA BRIONES, Ángel (éd.), Pedro Calderón de la Barca, *La Gran Cenobia*, Madrid, CSIC, t. I, 1974
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos (Notas aos 237 sonetos impressos no vol. XVIII da *Revue Hispanisque*)», *Revue Hispanique*, 22 (1910), 509-614
- VILLAR AMADOR, Pablo, *Estudio de las 'Flores de poetas ilustres de España' de Pedro Espinosa*, Universidad de Granada, 1994
- VIQUE DOMENE, María del Mar, «El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro», *Philologica Urcitana*, 4 (2011), 121-34
- WRIGHT, Elizabeth R., «Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a literary career in Lope de Vega's *Isidro*», *Modern Language Notes* 114,2 (1999), 223-40

POESIA DO SÉCULO XX

INÊS LOURENÇO:
A POESIA COMO (RE)INVENÇÃO DOS SENTIDOS

Cidália Dinis
cidaliadinis@sapo.pt

Palavras-chave: poesia, memória, crítica, sátira.

*Procurei os sentidos
da água corrente, da pedra submersa, do arder
da lenha, do som de passos na areia.
A todas estas riquezas fugidias
chamei alma.*

(Inês Lourenço, 2010: 55)

Inesgotável! Inesgotável na *voz impressa*, no *tempo*, no *corpo*, na *alma*, na *morte*, na *mulher*, na «lâmina implacável do tempo». Inesgotável nas «coisas que nunca» deveriam perecer – assim se define a poesia de Inês Lourenço.

Com efeito, toda a sua progressão textual faz-se no sentido de «uma mais alta definição da voz poética, passando por experiências de dicção em que se podem distinguir essencialmente três momentos»¹ cruciais: uma primeira fase, marcadamente *engagée*, feminista e contestatária, a que correspondem *Cicatriz 100%* e *Retinografias*; uma segunda fase, da qual fazem parte *Os Solistas*, onde se assume uma atitude mais distante, descomprometida e mais irónica, sarcástica, em que se esboçam os vectores axiais da sua poética; e um terceiro momento, que se inicia com

¹ BRAGA *et al.*, 2001: 92.

Teoria da Imunidade e se estende por *Um Quarto com Cidades ao Fundo*, *A Enganosa Respiração da Manhã*, *Logros Consentidos*, *Disfunção Lírica* e pelo seu último livro *Coisas que Nunca*, no qual Inês Lourenço opta, manifestamente, por uma poesia mais próxima da realidade, comprometida com o quotidiano, o minimalismo, sempre com a «acidez cortante de uma ironia iconoclasta»².

Destes três momentos ressalta, segundo Isabel Allegro Magalhães, «um universo de sensações que são o lugar de arrebatamento, com o desejo e a imaginação a convocá-las, uma epistemologia dos sentidos, que constrói o erotismo e a sensualidade na relação com os seres, os acontecimentos, a corporeidade da existência»³. No seio dessa fixação com o comum da vida, onde são fotografados pequenos nada, constantes do presente ou da «decantação da memória»⁴, o ritmo «involuntário» da vida invade-nos «doce-mente» a alma. Desse ritmo «intensamente irregular/ofegante ou sísmico»⁵ esboça-se *Coisas que Nunca*, livro feito de sucessivas reinvenções, de múltiplos sentidos ou sem-sentidos, onde a voz da poetisa pulsa como «lâmina implacável do tempo», despedaçando «os músculos dos sentidos»:

Reescrita

*Fender os versos
com a lâmina implacável do
tempo. No umbigo do poema cravar
o sabre rente às vísceras dos verbos,
à linfa de adjetivos. Despedaçar
os músculos dos sentidos. Abrir
a rede viária do sangue. Romper
a velha epiderme.*⁶

Coisas que Nunca é, pois, o reflexo de uma voz que num percurso de vinte anos se foi delineando, num progressivo e contínuo amadurecimento, assente simultaneamente numa poética de sabedoria e da emoção concebida pela razão. Desde sempre, e segundo Valter Hugo Mãe, que a «escrita desta autora se faz desse estar acima parecendo levar o chão nos pés, ou vir ao chão suportando o céu nas mãos»⁷. É do encontro com a

² *Ibidem.*

³ SEIXO *et al.*, 2001: 174-176.

⁴ *Ibidem.*

⁵ LOURENÇO, 2010: 19.

⁶ *Ibidem.*

⁷ MÃE, 2003.

memória, a infância, o corpo, a cidade, o espaço, com a transfiguração do quotidiano e a circunstância que a sua poesia espelha uma (in)temporalidade renovada e inovadora:

*As raparigas da Foz há muito deixaram
de enlaçar os bilros sobre as almofadas.
Já não imitam nos meandros da renda o desenho
das ondas. Nem esperam, rodeadas de filhos pequenos*

*o regresso do seu modesto ulisses. Hoje
trabalham na pizzaria ou servem pregos e finos
na esplanada. Com um pouco de sorte fazem
um Curso de Gestão ou de outras ciências
ocultas para gáudio da família que as vai
ver desfilar no Cortejo da Queima e noutras
praxes saloias que a turba não dispensa.*

*Também há as outras, que ao certo não
sei o que fazem, mas que ainda debutam
aos dezoito anos ao som de O Danúbio Azul,
com reportagem na imprensa rosa.*

*Mas o certo é que o mar da Foz não desbotou
jamais a sua cor atlântica, nem desistiu
desde há milénios de receber o Douro,
embora os caranguejos, as lapas
e os beijinhos nos tenham abandonado
como as histórias de antigos piratas e Robinsons
deixaram os nossos sonhos.*

*O mar da Foz envolve na salina rebentação
aquele poderoso rio, que apesar de reído
em comportas de barragem, incorpora
desde a nascente o corpo feminino
das ribeiras que para ele correm ainda
como rendilheiras, no regresso dos barcos⁸.*

Mais do que uma «recolha de contida e rigorosa escrita», esta obra, marcada por uma alternância entre poemas curtos e longos, reflecte toda uma lógica assente numa sequencialidade orgânica e vincadamente serial, isto é, compõe-se de poemas claramente entrelaçados, numa límpida construção que prende e envolve de forma poderosa o leitor. Inês Lourenço é, desde logo, «criadora de ponderado verso, como verso calibrado por

⁸ LOURENÇO, 2010: 25-26.

metrónomo, cortado por mão segura»⁹. Como uma faca. Sem paradas inúteis. Vertiginosamente, em que tudo é dito de forma lapidar e cristalina:

Crônicas

Mulheres de canastra à cabeça, que num recôncavo
de esquina, não calcetada, onde uma nesga
de terra desmentia o urbanismo
invasor, mijavam de pé
com rara pontaria dissimulando
entre as grossas saias, as
pernas afastadas. Não usavam cuecas
tal como uma modelo da Vogue,
cujo profundo decote dorsal,
prolongado abaixo da cintura,
as abolia.

Coincidências
da baixa plebe
e da alta-costura.¹⁰

Oscilando entre uma escrita marcada por um universo feminino, sem ser feminista, e uma apurada sensibilidade do mundo, os seus textos são o reflexo de uma voz que espicaça a moralidade caquética da sociedade pequena, do quotidiano repetitivo, de um tempo marcado pela disforia.

É nesta capacidade de conferir ao discurso um outro olhar sobre as coisas, sobre as circunstâncias do mundo, que a sua poesia se reveste de originalidade, inventando e reinventando-se:

Poema do dia Seguinte

*Talvez ignores ainda
que não confio no poder dos versos,
que assim como os deuses
são um mero álibi de sentidos
duvidosos.*

*Mas, sem poder nenhum
os prefiro, livres na sua inteira
inutilidade. Restam-nos a roupa enxuta
de improváveis viagens, e sempre
o melhor vinho da colheita
por haver.¹¹*

⁹ MÃE, 2003a: 35.

¹⁰ LOURENÇO, 2010: 27.

¹¹ *Ibid*: 39.

Em *Coisas que Nunca*, mais do que uma atenta observação da realidade que a rodeia, realidade que é tempo, corpo, alma; o leitor é não só reconduzido pelos meandros da memória, como também é confrontado com curiosos retratos dos anseios e das decepções do quotidiano. Aqui a palavra fácil ludibria a tensão, o sonho é sufocado pelo desalento, por *coisas sem ocidente*:

Coisas que Nunca

*Coisas que nunca tivessem ocidente. Crianças
que nunca envelhecessem. Rios
que não desaguassem. Coisas
sem o engodo de crescer
em direcção à morte.*¹²

Fernando Pinto do Amaral e João Barrento, entre outros, analisando a poesia portuguesa da pós-modernidade, diagnosticaram-lhe um generalizado e «difuso sentimento de melancolia»¹³. Ora, em Inês Lourenço não encontramos propriamente um fio condutor impregnado de melancolia, mas sim um turbilhão de sensações, resultantes de uma voz insubmissa, que não esconde uma genuína vontade de transgredir, de sacudir mentalidades, recorrendo para o efeito a um tom sarcástico e mordaz:

Mamografia de Mármore

*Deliciam-me as palavras
dos relatórios médicos, os nomes cheios
de saber oculto e míticos lugares
como a região sacro-lombar ou o tendão de Aquiles.*

*Numa mamografia de rastreio
a incidência crânio-caudal seria
um bom título para uma tese teológica.*

*Alguns poetas falam disso. Pneumotórax
de Manuel Bandeira ou Electrocardiograma
de Nemésio, para não referir os vermelhos de hemoptise
de Pessanha ou as engomadeiras tísicas
de Cesário.*

*Mas nenhum(a) falou (ou fala)
de mamografia de rastreio. Versos dignos
só os de mamilo róseo desde o tempo
de Safo ou de Penélope. E, de Afrodite*

¹² *Ibid*: 18.

¹³ AMARAL, 1982 e BARRENTO, 1996: 79-94.

*enquanto deusa, só restaram óleos e mamografias de mármore.*¹⁴

Pedra angular da sua obra é também o pacto que a sua poesia estabelece com a força pura da palavra – o Verbo. Ao alternar imagens exteriores com interiores, numa luta anunciada com o tempo, a palavra não é mais do que a «difícil arte de não-ser, nem umas coisas nem outras»¹⁵:

Para uma Poetisa

*Penteei os meus poemas com madeixas
claras. Com elegância os lugares
e os dizeres. Só receio se, na
compostura dos meus versos, não
consegui decompor o Tempo.*¹⁶

Mais do que uma poética como limiar para uma reflexão sobre a transfiguração do quotidiano, a vivência que decorre do encontro com a poesia de Inês Lourenço apresenta-se como um universo labiríntico onde se realça, em antagonismo com *modernices* efêmeras e destituídas de sentido, todas aquelas coisas que nunca deveriam perecer, mas antes constituírem-se como alimento da memória – a começar pela nossa própria infância, com todos os estímulos que lhe deram e nos dão consistência:

Berceuse

*Canção de embalar é talvez
demasiado melódico e além disso
um desuso. Já ninguém canta a adormecer
os filhos. Coisa imprópria para o crescimento
de criaturas autónomas
e hiper-activas que devem fugir
ao sedentarismo e à obesidade.
O Canal Panda faz isso muito melhor
ou qualquer brinquedo mecânico e perfeito.*

*Também já ninguém canta
nos lavadouros públicos ou nos campos. Os
únicos campos onde se cantam as brumas
da memória são os estádios (...)*¹⁷

¹⁴ LOURENÇO, 2010: 41.

¹⁵ *Ibid*: 17.

¹⁶ *Ibid*: 52.

¹⁷ *Ibid*: 23-24.

Com este suave desmontar da realidade circundante, Inês Lourenço conquista o leitor e convida-o a participar das suas tentativas de restauração da ordem mental e afectiva no seu mundo compartilhado, de cuja reorganização todos podem fazer parte. Só a poesia na sua plenitude poderá ser a «lâmina implacável» da memória e dar cor «às coisas que nunca»:

Becos

*Nos velhos filmes de capa e
espada, tantas vezes os jogos
mortais de esgrima confinavam
os heróis aos recantos de ruelas
sem saída.*

*Também um livro de poemas
é um antigo beco onde a mortalidade
da esgrima subsiste. Mas é sempre possível
escalar telhados escorregadios e emboscar-se
numa qualquer viela
inventada.¹⁸*

Bibliografia:

- AMARAL, Fernando Pinto do (1982) – in *Na órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena
- BARRENTO, João (1996) – «O Astro Baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno», in *A Palavra Transversal*, Lisboa, Cotovia, pp. 79-94.
- BRAGA, Daniela, *et al.* (2001) – «Inês Lourenço – Um Quarto com Cidades ao Fundo», in *Apeadeiro, revista de atitudes literárias*, n.º 1, Vila Nova de Famalicão: Ed. Quasi, Primavera, p. 92.
- LOURENÇO, Inês (2010) – *Coisas que Nunca*, Lisboa, & etc., p. 19.
- MÃE, valter hugo (2003a) «Inês Lourenço e José Emílio-Nelson: a poesia de 80 em dois exemplos fundamentais», in *Esquina do Mundo – Centro de Estudos Ferreira de Castro*, n.º 1 Dezembro, Vila Franca de Xira: Ed. Colibri, p. 35.
- MÃE, valter hugo (2003) – «Métodos de Encantar Incautos», in *suplemento Mil Folhas do jornal Público*, 15 de Março.
- SEIXO, Maria Alzira, *et al.* (2001) – «Inês Lourenço», in *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto: Ed. Afrontamento, pp. 174-176.

¹⁸ *Ibid*: 28.

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

APARTADO 42 001 – 1601-801 LISBOA

TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt
