

HISTORIA DE LA LITERATURA PORTUGUESA

JOSÉ LUIS GAVILANES Y ANTÓNIO APOLINÁRIO (EDS.)

MARIA FERNANDA DE ABREU • ANTÓNIO APOLINÁRIO • JOSÉ AUGUSTO CARDOSO
JUAN MARÍA CARRASCO • PERFECTO E. CUADRADO • JOSÉ LUIS GAVILANES
ELENA LOSADA • ANA MARIA MACHADO • MARIA LUÍSA MALATO • RITA MARNOTO
FERNANDO J. B. MARTINHO • FERNANDO MATOS OLIVEIRA • LUÍS MOURÃO
ANTÓNIO PEDRO PITA • CARLOS REIS • PEDRO SERRA • OSVALDO MANUEL SILVESTRE



CÁTEDRA

HISTORIA DE LA LITERATURA PORTUGUESA

JOSÉ LUIS GAVILANES Y ANTÓNIO APOLINÁRIO (EDS.)

MARIA FERNANDA DE ABREU • ANTÓNIO APOLINÁRIO • JOSÉ AUGUSTO CARDOSO
JUAN MARÍA CARRASCO • PERFECTO E. CUADRADO • JOSÉ LUIS GAVILANES
ELENA LOSADA • ANA MARIA MACHADO • MARIA LUÍSA MALATO • RITA MARNOTO
FERNANDO J. B. MARTINHO • FERNANDO MATOS OLIVEIRA • LUÍS MOURÃO
ANTÓNIO PEDRO PITA • CARLOS REIS • PEDRO SERRA • OSVALDO MANUEL SILVESTRE

CATEDRA
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Presentación

El presente volumen pretende, como objetivo principal, poner en las manos, fundamentalmente del lector de habla hispánica, todo el caudal literario que los escritores oriundos del occidente peninsular han ido construyendo en su variedad de lengua románica, desde los primeros balbuceos líricos en una embrionaria modalidad lingüística llamada gallego-portugués, hasta la expresión más enriquecida del momento presente, atendiendo a sus respectivas manifestaciones colectivas e individuales, géneros, movimientos, periodos, problemas y circunstancias. Se ha dejado al margen multitud de obras de autores nacidos en Portugal, en especial pertenecientes a los siglos XVI y XVII, pero que escribieron sus obras en castellano. De los que se expresaron indistintamente en las dos lenguas, sólo aparecerán analizadas en este volumen las obras escritas en portugués. No estaría de más la iniciativa que abordase la confección de una historia literaria complementaria, exclusivamente dedicada a autores portugueses que escribieron su obra en español, el resultado podría ser interesante y revelador en distintos aspectos. Por contra, se incluye al rey Alfonso X, el Sabio, porque, siendo rey de Castilla y León, es autor de la más importante colección en la Península de poesía religiosa escrita en gallego-portugués durante la Edad Media.

Conviene advertir al lector que en las páginas que a continuación se le ofrecen no encontrará nada más que, con las salvedades hechas en el párrafo anterior, literatura portuguesa *del Portugal europeo*. De modo que se ha prescindido, tanto de la literatura brasileña como de las otras literaturas incipientes de países africanos (Angola, Mozambique, Cabo Verde, Guinea-Bissau y Santo Tomé Príncipe). Tanto una como las otras podrían ser también un complemento ideal de la que ahora tenemos el gusto de presentar.

Otros objetivos han sido, por un lado, poner al día los contenidos de esta materia, organizarlos y proyectarlos con una clara intención didáctica; por otro, pretender cubrir el gran vacío de aquellos lectores de habla hispánica que, vivamente interesados por la literatura portuguesa e insatisfechos por lo existente en su propia lengua (insuficiente, breve y poco disponible o agotado), no pueden acceder a la lectura por no dominar la lengua vecina.

Además de algunas monografías, de antologías, de tesis, de artículos a cargo de estudiosos sobre un tema o autor en particular, de revistas que esporádicamente han dedicado algunas páginas a dar una panorámica de la situación literaria portuguesa, de trabajos de literatura comparada y poco más, una historia general de las letras por-

tuguesas en español, completa y actualizada, estaba por hacer y urgía ponerle remedio. A los fenómenos literarios clásicos de Gil Vicente, Camões o Eça de Queiros, que siguen generando nuevas perspectivas e interpretaciones, y a las investigaciones incesantes sobre otros autores y movimientos, había que añadir obligatoriamente el registro contemporáneo y exitoso de Fernando Pessoa y, más recientemente, de José Saramago, que luce el único premio Nobel hasta ahora concedido a las letras portuguesas.

Quien dio el primer paso en esbozar en lengua española una panorámica de la literatura portuguesa, aunque parcialmente, fue Antonio Romero Ortiz, al publicar en Madrid, en 1869, *La Literatura Portuguesa en el siglo XIX*. No era de extrañar que el pionero entre los lusistas españoles eliminase prácticamente toda la literatura medieval por ser de incumbencia de la filología, pues en ese momento la historia de la literatura portuguesa en toda su dimensión y desde una perspectiva crítica estaba por hacer, tanto dentro como fuera de Portugal. El siguiente paso en español —ahora sin limitaciones cronológicas y con una clara ordenación sintética— hubo de esperar hasta la publicación por la Editorial Labor, en 1927, de la *Historia de la Literatura Portuguesa*, de Fidelino de Figueiredo, traducida por el marqués de Lozoya. El propio Fidelino, en 1948, con el trauma de valores acaecido tras la reciente conflagración mundial, lanzó una recapitulación histórico-literaria lusa con el título de *Historia Literaria de Portugal*, publicada en tres volúmenes en la socorrida «Colección Austral» de la Editorial Espasa-Calpe. El siguiente y último testimonio hasta hoy salió de las prensas de la Editorial Istmo, en 1971, en la concisa pero enjundiosa *Breve Historia de la Literatura Portuguesa*, traducción ampliada de la novena edición portuguesa y cuya autoría corresponde al destacado historiador de la cultura y de la literatura portuguesa Antonio José Saraiva.

La obra que ahora sale a la luz y que aspira a llenar ese gran vacío es el resultado del estudio y del esfuerzo de un grupo de colaboradores, en su mayor parte jóvenes profesores universitarios de lengua y literatura portuguesas, pertenecientes a universidades españolas y portuguesas. En muchos casos se trata de destacados especialistas que han dedicado a su parcela de colaboración mucho tiempo y figuran en la vanguardia de la investigación correspondiente. Habiéndoseles dado amplia libertad de enfoque para cumplir su cometido, no es de extrañar, pues, que el lector perciba la aplicación de métodos diferentes y planteamientos diversos, pues son distintos los responsables que intervienen y distinto su estilo, su formación e instrucción. La propia materia aconsejaba también el método más adecuado. En unos casos parecerá más pertinente el método sociológico; en otros, en cambio, prevalecerán las versiones más genuinamente filológicas, estéticas o críticas, conforme a la naturaleza del tema. No obstante, como principio general, se ha aplicado un criterio cronológico en la ordenación del material y, dentro del mismo, se ha optado por la parcelación en géneros y subgéneros.

Además del rigor científico que se ha pretendido dar a esta obra y el esfuerzo obligado de actualización en el contenido de todas las aportaciones, se han querido conjugar estos propósitos con el de que la obra va especialmente dirigida a un público no especializado. Por este motivo se ha desechado la sobrecarga bibliográfica, el aparato crítico y la prolijidad de citas, evitando las notas explicativas a pie de página, tan frecuentes en este tipo de trabajos.

Notará el lector y sabrá disculpar que, a diferencia de las historias de otras literaturas de lengua extranjera (inglesa, francesa, alemana o italiana), aquí se ha prescindido

de traducir los textos que, a modo de paradigmas, ilustran y resumen las obras y movimientos literarios. Para evitar dificultades de comprensión y no hacer la obra demasiado prolija, se ha procurado insertar el menor número posible de originales y, entre los insertados, un buen porcentaje de los mismos lleva anejo el comentario que desvela la posible incompreensión de sentido. Por otra parte, en los textos medievales, la mayor proximidad de la lengua española y portuguesa desaconsejaba el doblaje. Por lo que concierne a los textos más recientes, sabido es que las diferencias entre el portugués y el español, considerables en la lengua oral, se atenúan en gran medida en la expresión escrita. Poniendo de su parte un pequeño esfuerzo, el lector apenas versado en la lengua portuguesa tiene con ello el acicate de iniciarse en la misma y, a la fe, que no lo lamentará.

Entre las directrices marcadas a los colaboradores, una de las más importantes recomendaciones fue la de procurar la intertextualidad, esto es, implicar en lo posible los contenidos de cada aportación en los contenidos afines de otras literaturas, en particular haciendo referencia a las vinculaciones existentes al resto de las literaturas hispánicas, muy especialmente a la castellana (influencias, traducciones, lugar de depósito de manuscritos y códices, problemática de las primeras redacciones, etc.). Pero se ha evitado caer en un pretendido «genio nacional hispánico» de sabor metafísico, esto es, en un sincretismo o identidad cultural peninsular superadora de las barreras políticas, evidente en determinados momentos, pero difícilmente compatible y conciliable con las también evidentes divergencias locales y regionales. Al mismo tiempo, tampoco nos hemos dejado guiar por el criterio nacionalista que en muchas ocasiones ha empujado a violentar el sentido de los textos y a falsear la perspectiva, llegando en ocasiones a *chauvinismos* sin cuento. Se ha procurado, pues, apartarnos tanto de la línea «imperialista» de llamar «español» a todo cuanto circula por la Península, como de la reduccionista línea «exclusivista», que rechaza hipótesis contrapuestas a la propia. No se puede obviar, sin embargo, que una relación de autores y obras portuguesas se encuentra, en buen número de casos, en estrecho estado de interdependencia con autores y obras españoles y, por ello, era necesario constatarlo. Garcilaso y Boscán, por ejemplo, dejan su marca poderosa en Camões; éste, a su vez, influye en los escritores españoles del Siglo de Oro, quienes, especialmente Góngora y Quevedo, dejan impronta en la obra tanto lírica como en prosa de Francisco Manuel de Melo. Ahora bien, si dejamos a un lado los nombres concretos y pasamos a un enfoque más general, la transición hacia el esplendor del Barroco se procesa en la literatura española de una forma más espontánea, mientras, en el caso portugués, el Manierismo —como etapa previa y no unánimemente consensuada— está sujeto a un dilatado proceso de fermentación. Por lo tanto, no son sólo correlaciones, correspondencias, viajes de ida y vuelta, cruces, influencias o préstamos y motivos que una cultura, historia o literatura presta a la otra, hay peculiaridades y contrastes entre las mismas que también es necesario constatar.

Nuestra obra se abre con una introducción dividida en dos partes. La primera está dedicada a exponer las vicisitudes históricas que contribuyeron a la formación del primitivo reino portugués en el contexto de la formación de los reinos peninsulares. Un producto aberrante más constante e inexplicable de la pedagogía histórica en España —además de la cada vez más alarmante postergación general— es el casi universal desconocimiento del nacimiento de Portugal y de la dialéctica de movimientos de aproximación, ensamblaje y alejamiento con España a lo largo de la historia. Con un sucinto repaso, se ha querido paliar al menos esta anomalía y, con ello,

facilitar una base explicativa de algunos fenómenos literarios. La segunda parte trata del origen y formación de la lengua portuguesa, apuntando sus peculiaridades más sobresalientes y sus contrastes y diferencias con el castellano, sin olvidar a su pariente más afín, la lengua gallega. Con ello también se contribuye a la comprensión de los textos originales y del fenómeno literario en general.

Agradecemos a todas aquellas personas que desinteresadamente nos han animado, apoyado y apuntado información, muy especialmente al Prof. Carlos Reis, Director de la Biblioteca Nacional de Lisboa, a quien, además de su colaboración en las páginas que le pertenecen, debemos valiosas sugerencias para el desarrollo y logro de esta obra.

Todos los que hemos intervenido en la redacción de este libro agradecemos a Ediciones Cátedra y al Instituto Camões, como entidad cooperadora, su disposición a hacer efectivo este volumen y poder ofrecer así, al público en general, el acervo de ideas, aventuras, sentimientos y emociones condensados en la literatura de un gran pueblo, el pueblo portugués. Esperamos haber acertado a plasmarlo del modo más conveniente; si no hemos sido certeros, pedimos las oportunas disculpas. En cualquier caso, abrimos las puertas de par en par a todo tipo de sugerencias, con las cuales podremos subsanar y mejorar en el futuro lo que ahora presentamos. En nombre de todos los partícipes.

JOSÉ LUIS GAVILANES LASO

Índice

PRESENTACIÓN (José Luis Gavilanes Laso)	7
INTRODUCCIÓN (José Luis Gavilanes Laso)	11
0. Orígenes	11
0.1. La soberanía política portuguesa	11
0.2. La lengua portuguesa	27
0.3. Epítome	41
Bibliografía	42
EDAD MEDIA (SIGLOS XIII-XV)	
1. LA POESÍA TROVADORESCA GALLEGO-PORTUGUESA (Ana Maria Machado)	47
1.1. Génesis y desarrollo	47
1.2. Actores e intérpretes	49
1.3. Compilaciones	52
1.4. Géneros e influencias	54
1.4.1. Cantigas de amor	55
1.4.2. Cantigas de amigo	62
1.4.3. Cantigas de escarnio y maldecir	68
1.5. Los géneros menores	73
1.6. Procedimientos retóricos	75
1.7. La lírica religiosa (José Luis Gavilanes Laso)	76
Bibliografía	81
2. LA PROSA HISTÓRICA (Ana Maria Machado)	85
2.1. Orígenes	85
2.1.1. Primeras manifestaciones	85
2.1.2. Los Nobiliarios	86
2.2. Las crónicas	88
2.2.1. Las <i>Crónicas Breves de Santa Cruz</i>	88
2.2.2. La <i>Crónica Geral de Espanha</i>	89
2.2.3. Otras crónicas	90
2.3. La historiografía nacional	91
2.3.1. Fernão Lopes	91
2.3.2. Gomes Eanes de Zurara	100
2.3.3. Rui de Pina	103
2.3.4. Garcia de Resende	104

2.4. Crónicas particulares	105
Bibliografía	105
3. LA PROSA DOCTRINAL RELIGIOSA (Ana Maria Machado)	107
3.1. El consuelo del alma	107
3.1.1. El <i>Bosco Deleitoso</i>	108
3.1.2. El <i>Orto do Esposo</i>	109
3.1.3. El <i>Castelo Perigoso</i>	110
3.1.4. El <i>Vergel da Consolação</i>	110
3.1.5. Traducciones	111
3.1.6. La <i>devotio moderna</i>	112
3.2. La presencia bíblica	112
3.3. Textos normativos	113
3.4. Obras catequísticas	114
3.5. Discurso apologético	115
3.6. Hagiografía	115
3.6.1. Textos hagiográficos portugueses	116
3.6.2. Textos hagiográficos foráneos	116
3.6.3. Traducciones hagiográficas	117
3.6.4. El primer texto hagiográfico portugués	118
3.7. Los libros de milagros	118
Bibliografía	119
4. LA PROSA DE FICCIÓN (José Luis Gavilanes Laso)	121
4.1. La materia de Bretaña	121
4.2. El ciclo artúrico en Portugal	123
4.3. Los textos portugueses	125
4.3.1. El <i>Livro de Josep ab Aramatia</i>	126
4.3.2. La <i>História de Vespasiano</i>	128
4.3.3. La <i>Demanda do Santo Graal</i>	128
4.3.4. El <i>Livro de Tristão</i>	129
4.4. Preludio de los libros de caballería	130
4.5. Conclusión	131
Bibliografía	131
5. LA PROSA PROFANA, DIDÁCTICA Y DOCTRINAL DEL SIGLO XV (José Luis Gavilanes Laso)	133
5.1. El marco político, social y económico	133
5.2. Los textos	134
5.2.1. El <i>Livro da Falcoaria</i> , de Pero Menino	134
5.2.2. El <i>Livro da Montaria</i> , de don João I	135
5.2.3. El <i>Livro da Enseñança de Bem Cavalgar Toda a Sela</i> , de don Duarte	137
5.2.4. El <i>Leal Conselheiro</i> , de don Duarte	138
5.2.5. El <i>Livro da Virtuosa Benfeitoria</i> , del infante don Pedro	141
5.3. Las traducciones	144
Bibliografía	145

HUMANISMO Y RENACIMIENTO
(SIGLO XVI)

0. HUMANISMO Y RENACIMIENTO (Rita Marnoto)	149
Bibliografía	152

1. LA POESÍA (Rita Marnoto)	153
1.1. La poesía cortesana y la apertura a los nuevos modelos	153
1.1.1. Garcia de Resende	153
1.1.1.1. La <i>Miscelânea e Variedade da História</i>	153
1.1.1.2. El <i>Cancioneiro geral</i>	154
1.1.2. Bernardim Ribeiro	158
1.1.3. Francisco Sá de Miranda	160
1.2. La teoría de la imitación	164
1.2.1. António Ferreira y Pero de Andrade Caminha	164
1.3. Imitación y transformación	174
1.3.1. Luís Vaz de Camões	175
1.3.1.1. La épica camoniana, <i>Os Lusíadas</i>	177
1.3.1.2. La lírica camoniana y Diogo Bernardes	183
1.3.2. Frei Agostinho da Cruz	193
Bibliografía	194
2. LA NARRATIVA (Juan M. Carrasco González y José Luis Gavilanes Laso)	197
2.1. Dificultades en la definición y en la creación de un género narrativo. Producción y recepción literarias	197
2.2. La novela caballeresca	199
2.2.1. La <i>Crónica do Imperador Clarimundo</i>	200
2.2.2. El <i>Palmeirim de Inglaterra</i>	203
2.2.3. El <i>Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda</i>	204
2.2.4. Otras obras	205
2.3. La narrativa bucólica y sentimental	205
2.3.1. <i>Naceo e Amperidónia</i>	206
2.3.2. <i>Menina e moça</i>	207
2.3.3. Otras obras	212
2.4. La historiografía	214
2.4.1. João de Barros	214
2.4.2. Fernão Lopes de Castanheda	216
2.4.3. Damião de Góis	216
2.4.4. Gaspar Correia	217
2.4.5. Diogo de Couto	217
2.4.6. Otros autores	218
2.4.7. La historiografía religiosa. Frei Luís de Sousa	220
2.5. La literatura de viajes	221
2.5.1. La <i>Peregrinação</i>	222
2.5.2. La <i>História Trágico-Marítima</i>	226
2.5.3. Otras obras	227
2.6. El cuento y la novela corta	231
2.6.1. Gonçalo Fernandes Trancoso	231
2.7. La prosa doctrinal	232
2.7.1. <i>Ropica Pnrefina</i> , de João de Barros	234
2.7.2. <i>Imagem da Vida Cristã</i> , de Heitor Pinto	235
2.7.3. Los <i>Diálogos</i> , de Amador Arrais	236
2.7.4. Tomé de Jesus y Samuel Usque	237
2.7.5. Francisco de Holanda	239
Bibliografía	240
3. EL TEATRO (José Augusto Cardoso Bernardes)	243
3.1. Introducción	243

3.2. Gil Vicente	244
3.2.1. La cultura y los modelos	244
3.2.2. Los momos	245
3.2.3. Los cancioneros	247
3.2.4. El teatro castellano	247
3.2.5. Los modelos franceses	248
3.2.6. Las circunstancias y el sentido de los autos	249
3.2.7. Los géneros	252
3.2.8. La farsa y la <i>sottie</i>	253
3.2.9. La moralidad	255
3.2.10. La comedia	261
3.2.11. El lirismo	268
3.2.12. El rastro español de Gil Vicente	269
3.3. El auto popular	269
3.3.1. António Ribeiro, <i>O Chiado</i> (c. 1520-1591)	271
3.3.2. Afonso Álvares (?-?)	272
3.3.3. Baltasar Dias (c. 1500-1570)	273
3.3.4. António Prestes (?-?)	273
3.4. Camões (c. 1525- c. 1580): entre el auto y la comedia	274
3.5. El teatro clásico	277
3.5.1. La comedia	277
3.5.2. Sá de Miranda: <i>Estrangeiros</i> y <i>Vilhalpandos</i>	277
3.5.3. António Ferreira: <i>Bristo</i> y <i>Cioso</i>	278
3.5.4. Jorge Ferreira de Vasconcelos	279
3.5.4.1. La <i>Eufrosina</i>	280
3.5.4.2. <i>Ulyssipo</i> y <i>Aulegrafia</i>	282
3.6. La tragedia	283
3.6.1. Antecedentes	283
3.6.2. António Ferreira, <i>Castro</i>	284
3.7. Conclusión	288
Bibliografía	288

EL SIGLO XVII

EL BARROCO (Pedro Serra)	293
1. La crisis sociocultural del siglo XVII portugués	293
2. Voces coetáneas críticas de la cultura barroca	294
3. El paradigma cultural español y el bilingüismo literario	296
4. Manierismo y barroco: continuidades y diferencias. Rodrigues Lobo	297
5. Los cancioneros barrocos y las academias literarias	302
6. Fundamentos de la poética barroca	304
7. Principales configuraciones temáticas de la lírica barroca	305
8. La prosa de ficción, historiográfica y edificante	309
9. La farsa <i>O Fidalgo Aprendiz</i> en el contexto del teatro del siglo XVII	314
10. Don Francisco Manuel de Melo	317
11. El Padre António Vieira	325
12. El ensayo. Manuel Severim de Faria (José Luis Gavilanes Laso).....	329
Bibliografía	331

EL SIGLO XVIII

ILUSTRACIÓN, NEOCLASICISMO Y PRERROMANTICISMO (Maria Luísa Malato Borralho) ..	337
1. Las palabras vistas por el espacio	337

1.1. Las palabras y las cosas	338
1.2. Las palabras de los poetas	339
1.3. Las palabras de los críticos	340
1.4. La insostenible levedad del decir	340
2. El espacio y el tiempo en las palabras	342
2.1. La Ilustración	342
2.1.1. ¿Qué es la Ilustración?	346
2.1.2. Los temas vistos por las formas	347
2.1.3. Racionalismo y empirismo	352
2.1.4. Raíz y utopía	357
2.1.5. La ciencia y algunos ejes del caos	361
2.2. El Neoclasicismo	361
2.2.1. ¿Qué es el Neoclasicismo?	363
2.2.2. Los temas vistos por las formas	363
2.2.3. La imitación de los clásicos	365
2.2.4. La imitación de la Naturaleza	371
2.3. El Prerromanticismo	371
2.3.1. ¿Qué es el Prerromanticismo?	372
2.3.2. Los temas vistos por las formas	372
2.3.3. La razón y el sentimiento	374
2.3.4. El yo y la naturaleza	375
2.3.5. El templo de la memoria en la tierra del olvido	376
2.3.6. El yo... y los otros	378
3. Las palabras vistas por el tiempo	378
Bibliografía	379

EL SIGLO XIX

1. EL ROMANTICISMO (Maria Fernanda de Abreu)	383
1.0. Introducción	383
1.1. Los primeros románticos: Garrett y Herculano	385
1.1.2. El <i>Camões</i> , de Almeida Garrett	388
1.2. Formar nuevos ciudadanos y nuevos lectores	389
1.3. Alexandre Herculano: la creación de la narrativa histórica	392
1.4. <i>Viagens na Minha Terra</i> , la creación de la modernidad en la prosa literaria por- tuguesa	396
1.5. Camilo Castelo Branco: El apogeo de la novela romántica	400
1.5.1. La formación clásica	400
1.5.2. Los primeros textos	402
1.5.3. La novela pasional	404
1.5.4. La reflexión sobre la literatura	404
1.5.5. La sátira política	406
1.5.6. La literatura y la vida	407
1.5.7. La novela histórica	408
1.6. La emergencia de la nueva escuela realista y sus repercusiones en la obra de Ca- milo	409
1.7. El teatro romántico	412
1.8. La poesía romántica: de Almeida Garret a Antero de Quental	414
1.8.1. Los poetas «ultrarrrománticos»	415
1.8.2. João de Deus	415
1.8.3. Antero de Quental	420
1.9. La novela histórica. Los epígonos de Herculano (José Luis Gavilanes Laso) ...	423
Bibliografía	423

2. EL REALISMO (Carlos Reis)	425
2.1. La «Questão Coimbrã» y las Conferencias del Casino	425
2.2. Camilo y el Realismo	428
2.3. Júlio Dinis	430
2.4. La Generación del 70	431
2.5. Eça y Ramalho Ortigão	434
2.6. Eça de Queirós	438
2.6.1. <i>O Primo Basílio</i>	438
2.6.2. <i>O Crime do Padre Amaro</i>	442
2.6.3. <i>Cenas da Vida Portuguesa</i>	445
2.6.4. <i>Os Maias</i>	447
2.6.5. <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i>	451
2.6.6. Otras novelas	454
2.6.7. Últimas novelas	455
2.6.8. Obras póstumas	459
Bibliografía	460
3. EL NATURALISMO (Elena Losada Soler)	463
3.1. Júlio Lourenço Pinto	464
3.2. Teixeira de Queirós	465
3.3. Abel Botelho	467
3.4. Trindade Coelho	470
3.5. Fialho de Almeida	471
3.6. Otros autores	473
Bibliografía	474
4. POETAS DE LA ÉPOCA REALISTA (Elena Losada Soler)	475
4.1. Guerra Junqueiro	475
4.2. Guilherme de Azevedo	481
4.3. Gomes Leal	482
4.4. José Joaquim Cesário Verde	486
Bibliografía	494
5. FIN DE SIGLO, SIMBOLISMO Y DECADENTISMO (António Apolinário Lourenço)	497
5.1. Simbolismo y Fin de Siglo	497
5.2. Eugénio de Castro	499
5.2.1. Castro y el Modernismo hispánico	501
5.3. António Nobre	502
5.4. Camilo Pessanha	505
5.5. Otros poetas	507
5.6. Teatro	508
5.7. La prosa de Fin de Siglo. Raul Brandão	508
5.8. La «Nova Renascença» y el «Saudosismo». Teixeira de Pascoaes	511
Bibliografía	512

EL SIGLO XX

1. EL PRIMER MODERNISMO (António Apolinário Lourenço)	517
1.1. La revista <i>Orpheu</i> : Simbolismo, Modernismo, Vanguardia	517
1.2. Fernando Pessoa	520
1.2.1. La heteronimia	522

1.2.2. Alberto Caeiro	525
1.2.3. Ricardo Reis	526
1.2.4. Álvaro de Campos	526
1.2.5. El ortónino	528
1.2.6. <i>Mensagem</i>	528
1.2.7. El <i>Livro do Desassossego</i>	529
1.3. Mário de Sá-Carneiro	530
1.3.1. El poeta	534
1.3.2. El novelista y el cuentista	535
1.3.3. La correspondencia	536
1.4. Almada Negreiros	536
1.4.1. Poesía	539
1.4.2. Narrativa	540
1.4.3. Teatro	542
1.5. Otros autores	543
Bibliografía	545

2. EL SEGUNDO MODERNISMO (Oswaldo Manuel Silvestre)	547
2.1. De la revista <i>Orpheu</i> a la revista <i>Presença</i> : un década intermedia	547
2.2. Por una literatura viva: La revista <i>presença</i>	550
2.3. Relaciones entre <i>presença</i> y la «generación del 27» española	557
2.4. Los escritores del «segundo Modernismo» portugués	559
2.4.1. José Régio	560
2.4.2. Branquinho da Fonseca	564
2.4.3. João Gaspar Simões	565
2.4.4. Adolfo Casais Monteiro	566
2.4.5. Miguel Torga	568
2.4.6. Vitorino Nemésio	571
2.5. Otros autores del «segundo Modernismo»	573
2.6. La polémica con la nueva generación	576
2.7. Jorge de Sena	576
Bibliografía	579

3. EL NEORREALISMO (António Pedro Pita)	581
3.1. Formación de la problemática neorrealista	582
3.2. Coordenadas fundamentales de la estética neorrealista	583
3.3. Obras y autores	590
Bibliografía	599

4. POESÍA CONTEMPORÁNEA (de la Segunda Guerra Mundial a la Revolución de los Claveles) (Perfecto E. Cuadrado)	601
4.1. Algunas coordenadas previas	601
4.2. La intervención surrealista	602
4.3. Otros grupos, otros caminos de la poesía de los 50	612
4.4. <i>Poesía 61</i>	616
4.5. La poesía experimental	618
Bibliografía	623

5. POESÍA CONTEMPORÁNEA (de 1974 a nuestros días) (Fernando J. B. Martinho)	627
Bibliografía	641

6. NARRATIVA CONTEMPORÁNEA (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles) (Carlos Reis)	645
6.1. De Aquilino Ribeiro a Irene Lisboa	646
6.2. Miguel Torga	649
6.3. Vergílio Ferreira	650
6.4. Las novelistas	652
6.5. La superación del Neorrealismo	654
6.6. De Almeida Faria a Herberto Helder	655
6.7. Urbano, Abelaira, Cardoso Pires	656
Bibliografía	658
7. NARRATIVA CONTEMPORÁNEA POSTERIOR A LA REVOLUCIÓN DE LOS CLAVELES (Luís Mourão)	659
7.1. Introducción	659
7.2. La «Década Lourenciana»	660
7.3. Las novelas de la revolución de 1974. La dimensión épico-lírica	661
7.4. La gnosis de Portugal	662
7.5. Radiografía del pasado reciente	665
7.6. La guerra colonial como ficción	666
7.7. La mirada al pretérito lejano	667
7.8. El turno de la mujer escritora	668
7.9. Otros autores masculinos	670
7.10. José Saramago y António Lobo Antunes	672
Bibliografía	674
8. TEATRO CONTEMPORÁNEO (Fernando Matos Oliveira)	675
Bibliografía	684
AUTORES	685
ÍNDICE DE NOMBRES	687
ÍNDICE DE OBRAS	695

0. Humanismo y Renacimiento

RITA MARNOTO

Si el siglo XVI corresponde a la época áurea de la expansión ultramarina y de los descubrimientos, también las letras portuguesas de este siglo son señal de otro gran «hallazgo», el descubrimiento de la conciencia moderna. Las profundas transformaciones que ocurren a lo largo de esta centuria son indisociables de un proceso de apertura cultural hacia el que concurre una considerable multiplicidad de factores. Al renovado interés por el mundo de la Antigüedad clásica hay que sumar la particular atención con que se sigue el recorrido llevado a cabo por la literatura italiana, que de forma pionera recrea los modelos clásicos, sin dejar de lado el modo como esa transición se efectúa en España, todo ello unido a la luz de un ideario que se proyecta en el encuentro con otros mares, con otros pueblos y con otras culturas, en África, en la India y en América.

Este proceso no fue, obviamente, ni súbito, ni lineal. Toda la renovación cultural del Quinientos sólo puede ser cabalmente entendida en el transcurso del siglo precedente. Pero la esencia dialógica de la producción literaria de este siglo anda íntimamente asociada al dinamismo con que se entremezclan factores de orden muy diverso. Por otra parte, en este contexto se produce una de sus características más relevantes: la coexistencia de lo viejo con lo nuevo, de permanencias medievales y de innovaciones provenientes del extranjero. En la narrativa, en la poesía y en el teatro aparecen tendencias de índole diversa, en un todo que no está exento de focos de tensión, en la medida en que no es raro que la atención por la novedad ande aliada al gran aprecio que la tradición continúa inspirando. El esplendor renacentista tiende a aplacar una inestabilidad latente que, no obstante, va ganando cada vez mayor evidencia a medida que el siglo se aproxima a su fin.

Los nuevos caminos surcados por la literatura portuguesa del siglo XVI son inseparables del movimiento humanista, que postuló una nueva concepción del saber y renovó el método de estudio de los grandes autores de la Antigüedad clásica, bajo la convicción de que era el mejor medio a través del cual el hombre podría perfeccionarse y dignificarse.

La opinión de los especialistas acerca de la introducción del Humanismo en Portugal no es unánime. Américo da Costa Ramalho la sitúa en 1485, año en que llegó a Portugal Cataldo Parisio Sículo. Este humanista siciliano fue maestro de latín de los jóvenes miembros de las familias nobles, secretario latino de don João II (1455-1495) y de don Manuel (1469-1521), historiador oficial y poeta. Según Costa Ramalho, la elegancia estilística abogada por Cataldo, conforme con la lección de Cicerón, se re-

flejo inmediatamente en la actividad de una nueva generación de gramáticos, entre los cuales destaca Estevão Cavaleiro, autor de *Ars grammatica*, publicada en 1516. En su prólogo, aparecen vertidas severas críticas al latín medieval. Luís de Sousa Rebelo, por su parte, considera más tardía la introducción del Humanismo en Portugal, que sitúa en 1529, fecha de la edición del *Commentum super prologum naturalis historia Plinii*, por Martinho de Figueiredo, discípulo de Poliziano y de Socini. Según Rebelo, en el comentario de Martinho de Figueiredo se utiliza por primera vez un riguroso método filológico, que sólo a partir de ese momento comenzará a aplicarse ininterrumpidamente por sus seguidores.

En este ámbito, la permanencia de estudiantes portugueses en los grandes centros universitarios y culturales de Europa es de la mayor importancia. Don João II había enviado muchos becarios a Italia, en particular a las Universidades de Bolonia y de Siena. En el reinado de don Manuel, es particularmente significativo el flujo de intelectuales portugueses con destino a París y Salamanca, al paso que don João III (1502-1527) instituye un considerable número de becas para el colegio de Santa Bárbara, en París. La introducción de los estudios helenísticos en la Península Ibérica se debe a Aires Barbosa, que pasó por la Universidad de Florencia —habiendo sido alumno de Angelo Poliziano— y por la de Salamanca, donde, a los pocos años, se distinguió como docente. André de Resende, autor de la célebre *Oratio Pro Rostris*, pronunciada en el año 1534 en la sesión de apertura de la Universidad de Lisboa y en cuyas páginas hay un ataque frontal a la escolástica en favor de nuevos caminos de renovación cultural, frecuentó no sólo la Universidad de Lisboa, sino también las de Salamanca y Alcalá de Henares. Esta lista podría engrosarse con los nombres de otros intelectuales ilustres como: Pedro Nunes, García de Orta, Jerónimo Cardoso, Amato Lusitano, Jerónimo Osório o Aquiles Estação, entre otros.

La transferencia de la Universidad de Lisboa a Coimbra, en 1537, y la fundación del Real Colegio de las Artes, en 1547, en esta misma ciudad, tienen como objetivo crear un gran centro de formación intelectual de rango europeo. El cuerpo docente de este Colegio estuvo formado por algunos distinguidos profesores portugueses que enseñaban en Francia (André de Gouveia, el primer director del Colegio, Diogo de Teive, João da Costa) y por varios maestros extranjeros de renombre (Nicolau Grouchy, Elias Vinet, Jorge Buchanan, Arnaldo Fabrício, Guilherme Guerente). Tributaban una gran admiración al ideario de Erasmo, Vives y Budé. A la muerte de su director, pasado un año, sigue, no obstante, un periodo de perturbaciones durante el cual muchos de los profesores son apresados y condenados por el Tribunal del Santo Oficio (al cual el Papa confiere plenos poderes en 1547, a pesar de que su introducción se remonta a 1536), hasta que en 1555 el Colegio pasa a manos de la Compañía de Jesús.

Pero Coimbra no era, en modo alguno, el único centro cultural de renombre. Ya, en 1533, el insigne humanista flamenco Nicolau Cleonardo, profesor de don Henrique (1512-1580), el cardenal-rey hijo de don Manuel, admiraba el ambiente de erudición que se vivía en la ciudad de Évora alrededor de un círculo de intelectuales, entre los cuales se distinguían André de Resende, Pedro Margalho y Joana Vaz. De hecho, en 1559, fue creada una nueva universidad en Évora, dirigida por la Compañía de Jesús. No muy lejos de esta ciudad, florecía otro importante centro de producción y difusión del saber, en el palacio ducal de Vila Viçosa. Lisboa, a su vez, disfrutaba de una intensa vida cultural, que tenía como palco privilegiado la corte re-

gia y como polo de relieve, además del Colegio de Santo Antão, dirigido por la Compañía de Jesús, la corte de la infanta doña María (1521-1577), la hija de don Manuel y de doña Leonor, hermana del emperador Carlos V, que fue gran devota del arte y de los artistas.

En este breve panorama, resalta el carácter inalienable de los lazos que unen la literatura portuguesa del siglo XVI a las letras españolas. Entre las cortes de Lisboa y Madrid, entre las Universidades de Coimbra, Évora, Alcalá de Henares y Salamanca, es constante la circulación de diplomáticos, intelectuales y poetas. Por otro lado, la mayor parte de los escritores portugueses de esta época dominan tanto el portugués como el castellano. Las rutas que condujeron a Francisco Sá de Miranda hasta Venecia y Milán, y que llevaron a Francisco de Holanda a Roma y a Vaucluse, pasaban también por la patria de Enzina, Rojas y Boscán.

El siglo XVI comprende dos periodos: el Renacimiento y el Manierismo. Toda la labor del escritor renacentista tiene como base el principio de imitación. Entre modelo y copia hay una relación directa. Para escribir bien se deben imitar a los buenos autores, no repitiendo ciegamente contenidos y formas de expresión consagrados, sino haciendo propios los patrones que conforman su obra, a través de un estilo adecuado y personal, tendente a construir una nueva síntesis. Este primer periodo está unido a una actitud de confianza en la posibilidad de conocer el mundo circundante y de traducirlo a través de la palabra. Por contra, el segundo periodo, el Manierismo, se asocia a una percepción de desencanto. No es que el principio de imitación se ponga en causa, sino que entre modelo y copia se interpone el velo diáfano de la incertidumbre. Por ello, a la relación de identidad directa entre los dos términos, se sobrepone otro tipo de relación, de orden transformativo.

El periodo renacentista fue, por lo que concierne a la literatura portuguesa, breve pero intenso, mientras que el periodo manierista se extendió a lo largo de un arco temporal más dilatado, prolongándose a la centuria siguiente. La amplia incidencia de su honda percepción depresiva se acostumbra a explicar a través de factores de índole contextual. Los albores del siglo corresponden a una de las fases más prósperas de la expansión portuguesa. El descubrimiento de Brasil, en 1500, por Pedro Álvares Cabral, había estado precedida por la firma del tratado de Tordesillas, en 1494, y por el descubrimiento del camino marítimo a la India, por Vasco da Gama, en 1498. Lisboa se convierte en una de las ciudades más dinámicas de Europa, viviendo al ritmo marcado por los grandes lucros originados por el comercio marítimo. Sin embargo, esas ganancias no repercutieron en el desarrollo de la agricultura o de la industria artesanal. La corte regia cobra enorme fama en toda Europa, por el fasto y el lujo que la caracterizan, pero la opulencia no trajo consigo un verdadero desarrollo estructural en el país. Con la desaparición del rey don João III, en 1557, tres años después de la muerte del heredero del trono, el infante don João, se instaura un clima de luto nacional. Cuando el infante falleció, quien llegaría a ser malogrado rey, don Sebastião, estaba todavía en el vientre de su madre, la infanta doña Joana, hija de Carlos V. Subió al trono en 1568 y murió en el norte de África diez años después, en la batalla de Alcazarquivir. En 1581, las Cortes de Tomar aclaman a Felipe II de España, nieto de don Manuel, como Filipe I, rey de Portugal. El monarca se comprometió a respetar el principio de la monarquía dual. La reunión de las dos coronas peninsulares bajo la égida de la misma casa real no era un proyecto nuevo, y mereció el apoyo de amplias capas de la nobleza y del clero. Sin embargo, las guerras en las que España se vio envuelta contra Inglaterra, Francia y Holanda, además de conducir a un agrava-

miento de las condiciones de vida del Reino, implicaron grandes pérdidas en los dominios coloniales. Mientras tanto, si la vida cortesana de la capital perdía su lustre, también el trabajo literario pasaba a carecer de puntos de apoyo sólidos. Sobre este panel de fondo, a finales del siglo XVI, surge el filón de la literatura religiosa.

El siglo XVI resulta trezado, pues, por un sistema de tensiones muy complejo. Así lo trasluce la perplejidad manifestada en las páginas iniciales del *Esmeraldo de situ orbis*, obra escrita por Duarte Pacheco Pereira, gran precursor del método experimental, al confrontar la dificultad en describir particularizada, elegante y ordenadamente la inmensidad del universo, con la atracción suscitada por su *escritura* y por su *práctica*:

Escrever o sito do orbe com a grandeza de toda a terra e do mar, as ilhas, as cidades, as fortalezas e animais, com todas as outras coisas que nele são, tanto é longa como difícil matéria, e de elegancia não capaz, e a ordem dela assaz intrincada. A qual pela quantidade de tamanho e corpo, impossível é ser particularmente sabida, mas pela admiração de tão excelente cousa muito digna de ser escrita e praticada.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTINS, José V. de Pina, *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les deux regards de Janus*, 2 vols., Lisboa, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o século XVI*, 2.^a ed. aum., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- REBELO, Luís de Sousa, *A tradição clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1982.

1. La poesía

RITA MARNOTO

1.1. LA POESÍA CORTESANA Y LA APERTURA A LOS NUEVOS MODELOS

La poesía portuguesa del siglo XVI describe un vasto recorrido, a través del cual se procesa una profunda renovación de los patrones que la conforman, que tiene como núcleo la asimilación de los modelos de la Antigüedad clásica y la de los autores italianos, y discurre paralela a la forma con que se efectúa esa misma renovación en la literatura española.

Esa asimilación no es, obviamente, ni inmediata, ni total. Su primera fase se documenta en las páginas del *Cancioneiro geral*, compilado por Garcia de Resende, y por la obra de dos destacados poetas que en él colaboran: Bernardim Ribeiro y Francisco Sá de Miranda.

1.1.1. Garcia de Resende

En la biografía de estas tres figuras literarias hay un dato común, la fama de haber viajado a Italia. La estancia italiana de Garcia de Resende (1470?-1536) está comprobada documentalmente. Poeta, historiador, dibujante, músico y cantante, el compilador del *Cancioneiro geral* era de carácter afable y conciliador. Sirvió a tres monarcas (don João II, don Manuel y don João III) en una época en que la vida de la corte estaba agitada por violentos vaivenes y desempeñó importantes funciones diplomáticas. En este ambiente tiene lugar su viaje a Italia en calidad de secretario de la embajada enviada por don Manuel al papa León X, en 1514.

1.1.1.1. La *Miscelânea e variedade de histórias*

En su *Miscelânea e variedade de histórias*, obra en verso, escrita en los últimos años de su vida y en la que se registra un vivo recuerdo del tiempo en que vivió, Resende no deja de evocar la suntuosidad de la Roma papal y de las intervenciones de León Batista Alberti, de Rafael y de Miguel Ángel. Por lo que respecta a Bernardim Ribeiro, los contornos puramente legendarios de su peregrinaje por tierras italianas, acentuados por la fantasía que sobre esas deambulaciones urdió Manuel Faria e Sousa en el siglo XVII, ponen en evidencia su valor emblemático. Teniendo en cuenta que la obra de Bernardim da muestras de una cierta receptividad a las novedades venidas

del extranjero, la imaginación de sus lectores dio por descontado el hecho de que también habría viajado a la patria de Dante y de Petrarca, a semejanza de lo que pasaba con otros escritores e intelectuales de esa época, entre los cuales se distingue su amigo Sá de Miranda. Alguna credibilidad suele darse, a este propósito, a la carta que Sá de Miranda dirige a don Fernando de Meneses, en la que se afirma:

vi Roma, vi Veneza, vi Milão
em tempo de Espanhóis e de Franceses
os jardins de Valença e de Aragão
em que o amor vive e reina, onde florece,
por onde tantas rebuçadas vão.

Mas isto assi direi que mais parece
às cousas de Sevilha soterranhas,
onde a vida em prazer desaparece!

(págs. 806-807)

1.1.1.2. El Cancioneiro geral

En el *Cancioneiro geral*, Garcia de Resende lleva a cabo una vasta recolección de la poesía cortesana, en portugués y en castellano, compuesta entre mediados del siglo xv y el año de su edición, 1516, o sea, en las cortes de don Afonso V, don João II y don Manuel. En sus páginas hay alrededor de novecientas composiciones escritas por cerca de trescientos poetas, algunos de los cuales estaban ligados a otras cortes peninsulares, además de la portuguesa. Resende parece haberse inspirado en la recopilación castellana *Cancionero general de muchos y variados autores*, efectuada por Hernando del Castillo, impresa en 1511 y reeditada en 1514.

La recopilación lleva como prólogo una carta-dedicatoria al rey don Manuel, donde Resende expone las líneas maestras de un ambicioso proyecto literario, en el que subyace una actitud de profundo orgullo nacional. A su entender, los «muchos y grandes hechos de guerra, paz y virtudes, de ciencia, habilidades y cortesía» llevados a cabo por los portugueses, corrían el riesgo de caer en el olvido, a no ser que fuesen consignados por escrito. Al propósito de registrar los grandes hechos de un pueblo a través de las Letras, se unía la convicción —también ella de índole claramente renacentista— de que las hazañas de los portugueses superaban a las de los romanos y troyanos. En este ámbito, Garcia de Resende proyecta su labor recolectora de la poesía cortesana como estímulo «hacia los que más saben y para que aviven el goce de escribir y traer a la memoria los otros grandes hechos que yo no me considero digno de tratar», es decir, tratando de incentivar la celebración historiográfica y épica de esos hechos.

Siendo este cancionero una colectánea de la producción poética cortesana, sus páginas nos deparan el tratamiento de temas muy diversos (acontecimientos históricos, crítica de costumbres, sucesos de la vida palaciega, temas amorosos, etc.), a la luz de perspectivas que son, también ellas, bastante diferenciadas.

Algunas composiciones presentan un vago intento de corresponder a los deseos celebrativos expresados en el prólogo. El orgullo nacional se despeja en la descripción de los festejos realizados con ocasión de la boda del príncipe don Afonso, hijo de don João II, con la princesa Isabel, hija de los Reyes Católicos; en la enumeración de los principales blasones del Reino; o en la exaltación de la intervención del duque de Bragança, cuando la toma de Azamor. En el lamento por la muerte del prin-



Regunta que fez Jorge da silueyra a Nuno pereira por q̄ hyn/
do ambos por huū caminho Eynha Nuno pereira muyto cuy
doso: e Jorge da silueira doutra parte dando muytos sospiros
sendo ambos seruidores da senhora dona Xyano: da sylua.

Pregunta Jorge da silueyra: e resposta de Nuno pereira tudo neste rrifam.

Chos senho: Nuno pereyra
por quem his assy cuydando
por que vos hys sospirãdo
senho: Jorge da Sylueyra.

com se deseruyr smteyra
a quem n° se re matando
vamos tristes de mamado
que julgar isto n° queyra.

Jorge da sylueyra.

Nuno pereyra.

Cham que en sospiro jmo
por quem cuydado meda
e me vay assy ferymo
que de todo destruydo
me vay seu cuydado ja.
cuydar he causa pimeyra
mas despoys deu yr cuydado
meus sospiros vam dobrãdo
ta macar a derradeyra.

Csendo sa merce com tete
qua onuyr nos se em dnye
ferey mais que rrecomtemte
que nosa que não presente
e la veja e determyne.
e tenhamos nos maneyra
dyrmos petyção foy mamado
de tal forma que lha da mo
e la por nos lho rrequeyra.

Nuno pereyra

CDe Jorge da sylueyra e
de nuno pereyra abos junta
mete em modo de petyçã.

Cter poder de sospyrar
afaz he senho: cunhado
pera mais de labafar
mas eu nam tenho lugar
ca moro lhem eu cuydado.
por que he de tal maneyra
que por quem eu assy aindo
de se dãm oar preguntando
mo: reoja Nuno pereyra.

CBoys q̄ senho: a nasceste
por dar morte e nunca vida
poys q̄ ambos n° vencestes
cô vosso mall que n° deistes
de morte não conhecyda.
que no all n° de se pare
de todo vossa merce
sospirar cuydar de crare
quem se deas vyr ou ve
cujã morte maes se cre.

Jorge da sylueyra.

CBoys vosso cuydar q̄ reo
efforçar e de se moer
e mostrar no que fazes
que moor: pena recebes
que sospirar e gemer.

CDe se bargo posto nas co
nãa desta petyçã por mãda/
o da dyta senho: a.

CSe estes competidores
querem seguyr este feyto
onemem p recuradores
e digam de seu deryto.

CDe nuno pereyra em que
toma seus precuradores pa
ajudar e sua temçã por parte
do cuydado segundo man/
dado da dyta senho: a.

CEn paresta altrecação
tomo por ajudadores
Joam gomes e dom Joam
quajudem mynha temçã
como meus precuradores.
e façam ser esta coufa,
n° amores conhecyda
que quem sospyra repoufa
e hu cuydado bem poula
nom tem sospyros nem vida.

CJorge da sylueyra em q̄
satisfazendo ao de se mbar /
go toma se° precuradores
por parte do sospirar.

CEm coufa de syl tam crara
e se fãdo era de bare
e eu logo ho e se fãda
fa senho: a julgara
que me mata que nos mate.
mas poys vos senho: metes
rremo dajuda que vogue
vos jr mão a corer mes
em tam la com fãda res
onde samgue se nam rrognã.

cipe don Afonso, del rey don João II, o por el desastre de Alfarrobeira, la celebración lleva consigo una fuerte carga emotiva. También se inscribe en la colectánea un poema dedicado a la funesta suerte de Inés de Castro, cuyo autor es el propio Garcia de Resende, inflamado de tonos compungidos, en el cual es la misma víctima quien cuenta su terrible historia.

Pero el orgullo con que Diogo Velho describe los preparativos de expedición marítima y la opulencia de la capital, en una composición sobre la «caza que se caza en Portugal» (núm. 792), contrasta frontalmente con aspectos de índole tradicionalista. Nuno Pereira valora la inversión agrícola, porque «quien no tiene olivos / no se preocupe, pues nada tiene» (núm. 88); mientras que João Rodrigues de Castel Branco y Diogo de Melo hacen apología de la vida retirada, en la que se revive el ideal renacentista del ocio horaciano. Una de las composiciones más contundentes del cancionero de Resende es la sátira que Álvaro de Brito Pestana dedica a los «malos aires» de la ciudad de Lisboa:

Por framengos, genoeses,
frentins e castelhanos,
mal nos vindo,
com seus novos antremeses
dam-nos trinta mil avanos,
vam-se rindo.

En una sociedad que se rige por códigos de costumbre que se repiten de generación en generación, todo lo que es nuevo o que viene del extranjero se somete a crítica. Un capitán manifiesta su extrañeza ante la «Cuñada que le mandó un recado de escribir francés, que tenía la pluma pegada al tintero» (núm. 49). «Lopo de Sousa, ayo del Duque, viniendo de Castilla en el verano con una gran caperuza de felpa, que los castellanos llaman gangorra» (núm. 596) inspira la chacota de don João Manuel.

La proximidad de eslabones que se establecen entre muchos de los textos transcritos y pintorescos episodios de la cotidianidad cortesana queda bien patente en los epígrafes que los encabezan: «Del Capitán-Mayor a Dom Goterre con la mitad de una cidra» (núm. 39); «Parentesco de Nuno Pereira con Dona Guiomar de Castro, porque queriéndola servir le dijo que eran parientes sin serlo» (núm. 89); «De Diogo Fogaça a una dama muy gorda, que se echó sobre él y cayeron ambos y ella le dijo sobre eso malas palabras» (núm. 184); «Trovas que hizo el Conde al Barón, porque viniendo con el Rey desde Almeirim a Lisboa en um batel, se le descompuso el vientre y salió en una barquichuela a hacer sus necesidades en un fangal» (núm. 268); «De Dom Diogo a un mechón de cabellos que vio a la señora Doña Briatis de Villena» (núm. 302), y así sucesivamente. En suma, pequeños hechos relatados con penetrante sentido satírico, o con una ironía mordaz no exenta de gran agudeza.

En cuanto al modo de tratar el tema amoroso, se siguen los caminos de la tradición peninsular. Los sentimientos del amante se presentan a través de la mediación de una serie de entidades personificadas (los ojos, el corazón, las «saudades»), que representan, por metonimia, su persona. Para expresar lo que le va en el alma, don João de Meneses apostrofa sus ojos:

Ojos tristes, desdichados,
de todo mal causadores,
vos fezistes mis cuidados,

doloridos, lastimados,
pera sempre ser d'amores.

Vos fezistes mis tormentos,
desastrados, graves, crudos,
solo en ver
quien por sus merecimientos
vos fizo quedar desnudos
de plazer.

Assi que por mis pecados
nos dimos por servidores
de quien nos tiene robados
de plazer y nos ha dados
mil cuidados por amores.

(núm. 9)

El texto está animado por un gran dinamismo dramático que le confiere la forma de cómo actúan ojos, cuidados, amores, tormentos y así sucesivamente, a semejanza de lo que sucede en otras composiciones que integran la recopilación de Resende. Sin embargo, no se exploran ni analizan directamente los meandros de la intimidad del amante. Esa tendencia dramática queda muy patente de inmediato en la extensa composición que le sirve de apertura, la tensión entre el cuidar y el suspirar, un tipo de disputa que se desarrolla en términos abstractos. También el conde de Vimioso y Aires Teles debaten, en términos muy semejantes, la preeminencia del amor espiritual o el amor sensual (núm. 260). Verdaderamente, la mayoría de las composiciones transcritas en el *Cancioneiro geral* habrían sido recitadas en las veladas de la corte, que es, como si dijésemos, su representación pública, observando códigos y comportamientos muy precisos, dentro del ritual palaciego y, como tal, estrictamente ligados a la representación.

Los nuevos horizontes literarios acuñados en el Quinientos no eran desconocidos por los colaboradores. Las versiones vulgares de famosos episodios de la literatura antigua llevadas a cabo por João Rodrigues de Lucena y por João Rodrigues de Sá son señal de un intento de divulgación que fue compartido por muchos humanistas. La lectura de Dante resulta evidente en la visión infernal de Duarte de Brito (número 102) y del *Figimento d'amores*, de Diogo Brandão (núm. 361). Pero estos poetas conocieron también el *Infierno de Amor*, de Garci Sánchez de Badajoz, así como *El infierno de los enamorados*, del Marqués de Santillana, de los cuales se muestran más próximos. Por la atención dada al paisaje, se pueden detectar vagos prolegómenos de una sensibilidad petrarquista, especialmente en Duarte de Brito (núms. 106 y 117) y Diogo Brandão (núm. 334). No obstante, el tema de la Naturaleza no llega a entrelazarse profundamente con el estado de espíritu del amante.

El *Cancioneiro geral* es un extraordinario documento del arte de glosar, muy apreciado en los ambientes palaciegos de la época. La posposición a un mote ajeno de una o más glosas que repiten su contenido, exponiéndolo de otro modo en una tentativa de emulación, es típica en la factura de estas composiciones. Entre las formas poéticas recogidas a lo largo de sus páginas destacan: el *vilancete*, compuesto por mote de 2 o 3 versos seguidos de glosa construida por una o dos estrofas que comentan el mote y cuyo último verso toman para rematar; la *cantiga*, que consta de 4 o 5 versos seguidos de glosa compuesta por 8, 9 o 10 versos; la *esparsa*, pequeña composición de una sola estrofa, que puede tener desde un mínimo

de 8 versos hasta un máximo de 16; y la *trova*, composición que se distingue de las anteriores por admitir un número variable de estrofas. La única medida métrica utilizada es la *redondilla*, de 5 o 7 sílabas, también llamada «medida vieja». El talento creativo de los poetas del *Cancioneiro geral* queda patente en las variantes formales a que se subordinan estos patrones. El hecho de que los poemas transcritos se destinasen, en primera instancia, a ser transmitidos oralmente, tendrá mucho que ver con la importancia concedida a la rima y al juego de palabras, así como a la repetición de conceptos y modos de expresión. Este repertorio de artificios es característico de textos que deben ser rápidamente aprendidos por el público a través del oído, bien porque no hay posibilidades de repetirlos, bien porque, en las composiciones en las que intervienen varios poetas, cada uno de ellos, por facilidad, retoma pautas ya utilizadas anteriormente. Tal situación lleva como correlato la escasa profundidad con que son tratados los distintos temas. Por otra parte, el uso del arte mayor, modalidad métrica que consiste en la posposición de dos segmentos de la frase, cada uno de los cuales tiene 5 sílabas acentuadas, es blanco de críticas, conforme lo ilustran las octavas «De Luís Anriques a un hombre que no creía que él había hecho trovas de arte mayor, porque llevabam mucha poesía» (núm. 383).

Sin embargo, el gusto por la repetición, propio de la mentalidad glosadora, predice ya el valor atribuido al modelo, en el periodo del Renacimiento. En este ámbito, es decisivo el lugar que ocupan dos de los más jóvenes poetas representados en el *Cancioneiro geral*, Bernardim Ribeiro y Francisco Sá de Miranda.

1.1.2. Bernardim Ribeiro



Portada de un pliego suelto, impreso en 1536, que contiene unos poemas pastoriles de Bernardim Ribeiro junto con glosas de romances castellanos.

Poco o nada se sabe acerca de la biografía de Bernardim Ribeiro. Tal vez falleciera antes de 1536. Todas las hipótesis formuladas sobre las tribulaciones que le afectaron no pasan de meras especulaciones fantasiosas, carentes de cualquier soporte documental. Sus obras en verso y su novela *Menina e moça* fueron editadas en la localidad italiana de Ferrara, en 1554 (juntamente con la égloga *Crisfal*, de Cristovão Falcão, y un pequeño cancionero de textos en redondilla), por Abraão Usque, un judío portugués asentado en Italia. No se conocen poemas de su autoría escritos en versos de 10 sílabas. Además de ser autor de varias composiciones en medida vieja, Bernardim escribió las primeras églogas dialogadas de la literatura portuguesa en lengua vernácula, así como, muy probablemente, la primera sextina.

Su universo lírico se caracteriza por la intensidad de los sentimientos y de las

pasiones que parecen abrumarlo. El poeta se ve perturbado por dilacerantes efectos de escisión y de dispersión, literariamente traducidos a través de los procesos estilísticos que dominan las páginas del *Cancioneiro geral*. Pero, en la poesía de Bernardim, ese drama se engrandece por el hecho de incidir en la propia interioridad del sujeto:

Antre mim mesmo e mim
nam sei que s'alevantou
que tam meu imigo sou.
Us tempos com grand'engano
vivi eu mesmo comigo,
agora no mor perigo
se me descobre o mor dano.
Caro custa ãn desengano
e pois m'este nam matou
quam caro que me custou.
De mim me sou feito alheo,
antr'o cuidado e cuidado
está ã mal derramado,
que por mal grande me veo.
Nova dor, novo receo
foi este que me tomou,
assi me tem, assi estou.

(núm. 810)

En este contexto ganan expresión temas dolorosos y compungidos, tales como el alejamiento del sujeto en relación consigo mismo, la imposibilidad de encontrar cualquier especie de solución a los conflictos que lo abrumen, o la fatídica condenación a una vida penosa en virtud de un grave acontecimiento. Esta crisis interior se acentúa, además, por la falta de creencias en las posibilidades de la razón.

Especial relevancia merece la sextina «Ayer se puso el sol, y la noche», que será la primera forma métrica italianizante cultivada por las letras portuguesas del Renacimiento, a pesar de haber sido escrita en redondilla. También Sá de Miranda escribió una sextina en el mismo metro, «No puedo tornar los ojos». Esta forma poética fue cultivada por primera vez por el trovador provenzal Arnaut Daniel, para alcanzar después mayor perfección en la pluma de Dante y de Petrarca, quienes pasaron a utilizarla con verso de 10 sílabas acentuadas. Se trata de una composición extremadamente artificiosa, cuya elaboración presenta múltiples dificultades. Está formada por seis sextillas y por una estrofa final llamada *contera*. A lo largo de las sextillas se repiten circularmente 6 palabras que son colocadas en posición rimática. En la contera, que consta de 3 versos, se retoman esas 6 palabras, 3 en posición rimática, 3 en el interior de cada uno de los versos. A pesar de desconocerse la contera de la sextina de Bernardim, su texto ilustra muy bien la finura con que la circularidad formal de este modelo poético se adapta al clima sombrío que caracteriza a su poesía. En un universo en el que no se vislumbra cualquier especie de solución, la muerte se erige como última certeza.

En las églogas, Bernardim se muestra conocedor de la tradición que va desde Virgilio hasta sus seguidores renacentistas, aunque la siga de forma distanciada. Los grandes temas del bucolismo se tratan a la luz de una doliente sensibilidad. El dolor de Persio, interlocutor de la primera égloga, es tan profundo que este pastor se desentiende del ganado, deseando sólo morir; al paso que, en la segunda égloga, Jano pier-



Retrato de Francisco Sá de Miranda.

de gran parte de sus animales, porque el hambre y la sequía los fustigan. Si, por un lado, el peso de la fatalidad se ciernen inexorablemente sobre el destino de estos personajes, por otro, cualquier tentativa de consuelo es inútil. En vano intenta Fauno aliviar el dolor de Persio, en la égloga primera; en vano intentan Ribeiro y Persio atenuar el sufrimiento recíproco, en la quinta. En la tercera, ambos pastores se lamentan de sus penas. Además de eso, el retiro en el seno de la Naturaleza y el cambio de lugar en modo alguno alivian las penas de estos zagales. De nada sirve a Ribeiro evadirse por valles y montes, porque sus preocupaciones le acompañan. El destierro de Jano, en la segunda y en la cuarta églogas, o la deambulación de Silvestre, interlocutor de la tercera, de ningún modo les alivian el dolor. Obviamente, los personajes de Bernardim están prisioneros de una situación que, paradójicamente, es sustancial a ellos:

de mim eu me desvim,
e pois eu me sam imigo
quem me vingará de mim?
(pág. 216)

se desahoga Jano, en la cuarta égloga.

A pesar de que el vocabulario de la poesía de Bernardim no rebasa la dimensión generalizante propia de la producción peninsular, sus composiciones están dotadas de una gran expresividad, consecuentemente al trabajo estilístico que bajo ellas subyace. Entrecruzánse juegos de contraposición, figuras de repetición e hipérbolos, dando lugar a sugestivos efectos retóricos que ponen de relieve las tensiones que dominan al sujeto, así como la distancia que lo separa del mundo circundante.

1.1.3. Francisco Sá de Miranda

También en la poesía de Francisco Sá de Miranda percibimos, a través de señales inequívocas, la intensificación de las consecuencias de los mecanismos de escisión y despersonalización característicos de la tradición peninsular. Pero en este caso, son más osados los objetivos. Sin negar la importancia de esta tradición, Sá de Miranda postula la deliberada apertura de las letras portuguesas del Quinientos a los caminos de la renovación:

Andão-se às razões frias polas ramas
um vilancete brando, ou seja um chiste,
letras às invenções, motes às damas,
uma pergunta escura, esparsa triste!
Tudo bom! Quem o nega? Mas porque,
se alguém descobre mais, se lhe resiste?
(pág. 462)

No es casual que estas observaciones se formalicen en verso de 10 sílabas. Sá de Miranda fue el introductor de esta medida métrica en la literatura portuguesa, la llamada medida nueva, en contraste con la redondilla, la medida vieja. Además de eso, fue el primer cultivador de la octava y del terceto decasilábico, del soneto, de la canción italiana, de la elegía, de la epístola y de la comedia en prosa. En su haber figuraría también la primera tragedia clásica portuguesa, *Cleópatra*, si no se hubiese perdido. El papel de Miranda en las letras portuguesas discurre paralelo al desempeñado por Boscán y Garcilaso (cuya obra se publica en Lisboa, en 1543) en la vecina España. Sin embargo, por el estado actual de las investigaciones, no es posible afirmar si le corresponde a Miranda o, por el contrario, a los poetas castellanos, la prioridad de la introducción del verso decasílabo (endecasílabo en español) en la Península Ibérica. Se acepta, generalmente, que las primeras composiciones basadas en el nuevo metro fueron la égloga *Alexo*, algunos sonetos y la *Fábula do Mondego*, un poema escrito en castellano, inspirado en Apuleyo y en Poliziano, a lo largo de cuyas páginas su autor revela una consistente erudición mitológica.

Sá de Miranda habría nacido en la penúltima década del siglo xv, en un año incierto, y habría fallecido en 1558. En el *Cancioneiro geral*, se le atribuye el título de Doctor, obtenido, muy probablemente, en la Universidad de Lisboa. Sus primeros escritos tuvieron una primera edición en 1595, y una segunda que difiere de la anterior, en 1614. A esta última edición acompaña una biografía cuyo rigor despierta muchas dudas. La fijación del texto de su obra supone delicados problemas críticos, en virtud del gran número de versiones que existen, en algunos casos, de una misma composición. Sólo de la égloga *Basto* conocía la filóloga Carolina Michaëlis 14 versiones. Esta variedad de modos de redacción está estrictamente relacionada, no sólo con la inclinación experimentalista tan propia de su arte, sino también con su concepción del trabajo poético, cual *labor limae*: «Mis [versos], [...] nunca los acabo de lamer, / como la osa a los hijos malformados» (pág. 450).

Frecuentó la corte regia, pero, cerca de 1530, se retiró al Alto Miño. Por otra parte, la obra de aquel que decía al rey don João III que:

Homem d'um só parecer
d'um só rosto e d'ũa fé,
d'antes quebrar que volver,
outra cousa pode ser,
mas de corte homem não é.
(pág. 192)

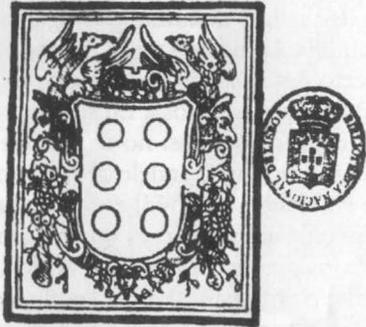
asume una inclinación marcadamente moralizante. El retiro campestre le habría posibilitado una dedicación mayor a las lecturas. Mantuvo contactos epistolares con poetas e intelectuales de la nueva generación, que lo veneraban como un maestro: António Ferreira, Pero de Andrade Caminha, don Francisco Sá de Meneses, don Manuel de Portu-

A S O B R A S
DO CELEBRADO
LVSITANO,

O doutor Frâncisco de Sâ de Mirâda.

Collegidas por Manoel de Lyra.

Dirigidas ao muito illustre Senhor dom Ieronymo de Castro, &c.



Impressas com licença do supremo Conselho da Santa
Geral Inquisição, & Ordinário.
Anno de 1555.

Com privilegio Real por dez annos.

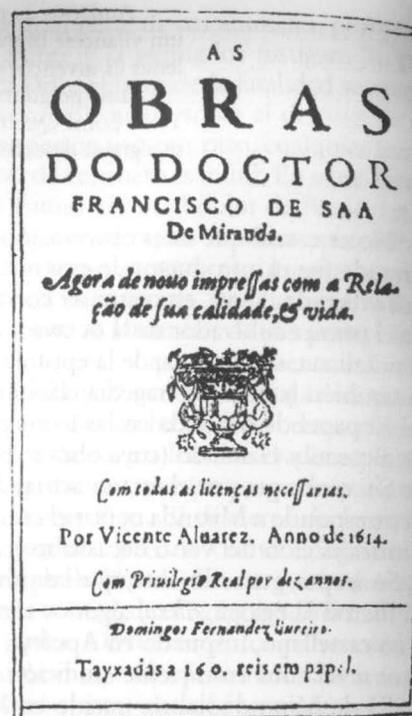
Portada de la 1.^a y 2.^a edición de las Obras de Francisco Sá de Miranda.

gal y Jorge de Montemor. En la carta que dirige a António Pereira, el amigo que mudara la tranquilidad de las tierras de Basto por la vida capitalina, recuerda a los grandes escritores con cuya lectura ambos se deleitaban — Ariosto, autor del poema de caballería *Orlando Furioso*; Sannazaro, que escribió la novela pastoril titulada *Arcadia*; Bembo, autor del tratado sobre el amor titulado *Gli Asolani*; Garcilaso, a cuya memoria dedicó la égloga *Nemoroso*; y Boscán:

Des i, o gosto chamando
a outros mores sabedores,
líamos pelos amores
do bravo e furioso *Orlando*,
e da *Arcádia* os bons pastores
[...]

Líamos os *Assolanos*
de Bembo, engenho tam raro
[...]

Líamos polo alto Lasso
e seu amigo Boscão
honra d'España que são.
(pág. 242)



En muchos pasos de las cartas y de otras obras suyas, especialmente las églogas, se hace apología de la vida rural, como mejor forma para que el hombre conozca su interioridad y se aproxime a Dios. Este ideal se encuentra íntimamente asociado a los valores del Humanismo. Sus presupuestos son, por un lado, de índole religiosa, y, por otro, de fondo típicamente horaciano, en el que aflora la influencia de Séneca y de los estoicos, así como la filosofía cínica. Sá de Miranda condena vehementemente la ambición, el lujo y las intrigas que vincula a la vida turbulenta de la ciudad. Las críticas que dirige a cuantos se lanzan a la aventura ultramarina con el único objetivo de conseguir provecho material, van a la par con la condena a los que abandonan el cultivo de la tierra. Esta actitud tiene como contrapunto la defensa del modelo de vida tradicional de la nobleza agraria. En este contexto, la alusión a la edad de oro, a la *aura mediocritas* horaciana, traduce la nostalgia de los tiempos remotos en que el hombre vivía feliz en comunión con la Naturaleza. A pesar de ello, Miranda parece consciente de las dificultades propias de una existencia eremítica, como lo ilustra el diálogo entre los pastores Gil y Bieito, en la égloga *Basto*.

El que, sin duda, es uno de los sonetos más famosos de la literatura portuguesa:

O sol é grande, caem com calma as aves
em tal sazão que soía ser fria.
Esta água que cai de alto acordar-me-ia
de sono não, mas de cuidados graves.

Oh cousas todas vãs, todas mudáveis,
qual é o coração que en vos confia?
E passa um dia assi, passa outro dia,
incertos muito mais que ó vento as naves?

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
eu vira fruta já, verde e madura;
ensordecia o cantar dos ruiseñores!

Agora tudo é seco e de mistura
também mudando-me eu, fiz outras cores.
E tudo o mais renova: isto é sen cura.

(pág. 81)

bajo el punto de vista temático, debe más a Horacio que a Petrarca y a los poetas italianos.

Las concepciones de Sá de Miranda acerca del amor no son, en forma alguna, unívocas. Al referirse a su caso personal, en la carta a João Rodrigues de Sá de Menezes, presenta el amor como sentimiento armonioso, resultante del equilibrio entre la razón y la emoción. En otras composiciones, como, por ejemplo, el soneto «No sé qué en vos más veo...» (págs. 75-76), percibimos ecos del *dolce stil nuovo*, movimiento poético italiano que se remonta a finales del siglo XIII. Tal influencia queda bien patente, sea en el aire enrarecido que envuelve estos textos, sea en la valoración del mirar. Sin embargo, a pesar de que el *dolce stil nuovo* confiere gran importancia a la mujer, como divina guía del amante, sólo dos figuras femeninas asumen esa función: Celia, en la égloga que tiene el mismo nombre, y Nuestra Señora, a quien consagra dos canciones de corte petrarquista, «Virgen hermosa que hallasteis la gracia» (págs. 87-92) y «Día gracioso y claro» (págs. 470-472), que calcan, respectivamente, los esquemas de las canciones 366 y 126 del *Cancionero* de Petrarca. Pero la elegía «A una señora muy culta en nombre de su servidor» (págs. 341-346) parece aludir a un fallido amor espiritual.

Las situaciones en que el amor se presenta como un sentimiento devastador, de efectos funestos, son ciertamente numerosas y están asociadas a la propensión moralizante, que es característica del pensamiento de Sá de Miranda. Respecto a la pasión de los sentidos, el amor obnubila la razón. Además de eso, las vagas reminiscencias petrarquistas que percibimos en este conjunto de textos se superponen a la propensión abstracta y conceptualizante, característica de la poesía peninsular. La experiencia amorosa se corresponde con un estado doloroso, y la mujer se presenta como un ser nefasto, portador de una belleza atractiva, pero cruel. De ahí que la vieja Inés, en la égloga *Encantamento*, abogó «en los amores más naturalidad» (pág. 488).

Por lo que concierne al sentimiento de la Naturaleza, la poesía de Sá de Miranda se abre a modulaciones líricas que se sitúan, definitivamente, en la esfera del petrarquismo. La composición *Al son de los vientos que van murmurando* (págs. 582-584) representa el ápice del proceso de evolución que ha venido siendo analizado a lo largo de estas páginas, emblematizado por el modo como esa innovación conceptual —el tratamiento del tema de la Naturaleza— se asocia a la introducción de un nuevo modelo formal, la octava decasilábica.

1.2. LA TEORÍA DE LA IMITACIÓN

Las tendencias renovadoras que fermentan en el lirismo quinientista portugués se afirman plenamente, a mediados de siglo, en consonancia con la relevancia asumida por la teoría de la imitación. La similitud se erige, pues, en principio fundamental de todo el trabajo literario, en la que discurre la impresión de equilibrio proporcionada por la lectura de la poesía escrita en virtud de tales presupuestos estéticos.

Los autores que integran esta fase del lirismo portugués y que con mayor propiedad pueden ser tildados de renacentistas son: António Ferreira y Pero de Andrade Caminha. Mientras que a Diogo Bernardes y Luís de Camões y a otros poetas activos de la segunda mitad del siglo XVI se les considera genéricamente autores de transición entre Renacimiento y Manierismo.

1.2.1. António Ferreira y Pero de Andrade Caminha

António Ferreira (Lisboa, 1528-1569) se formó intelectualmente en el enardecido ambiente intelectual conimbricense. En la ciudad de Coimbra obtiene el grado de bachiller, en 1551, y el de licenciado en Derecho Canónico, en 1555, después de lo cual asume por breve tiempo funciones docentes universitarias. No llegaría a frecuentar el Colégio Real, pero las estrechas relaciones que mantuvo con Buchanan y con Diogo de Teive (a quien dirige la cuarta epístola del segundo libro, así como la égloga *Tévio*) ilustran bien los vínculos que lo unían a esa institución de enseñanza. De vuelta a Lisboa, fue magistrado de la Casa do Cível. Además de haber sido autor de la primera tragedia clásica de la literatura portuguesa que llegó hasta nosotros, la *Castro*, fue también el primer cultivador de la oda y del epitalmio. El modelo de la oda había sido cultivado y consagrado por el poeta italiano Bernardo Tasso, a partir de la adaptación a la lengua vulgar del patrón de los *Cármina* de Horacio, y ya en él, se había expresado anteriormente Garcilaso, dentro de la Península. Ferreira escribió también

la que será, eventualmente, la primera sextina decasilábica de la literatura portuguesa, incluida en la tercera escena del cuarto acto de *Castro*. Su obra fue editada por primera vez en 1598, al cuidado de su hijo Miguel Leite Ferreira, con el título de *Poemas lusitanos*, conjunto que comprende sonetos, epigramas, odas, elegías, églogas, cartas y epitafios, y, además, un epitalmio, la *História de Santa Comba dos Vales*, y la tragedia *Castro*.

La concepción frontalmente innovadora y rigurosamente normativa del trabajo literario del autor de los *Poemas lusitanos*, le apartó de la tradición peninsular. Por esta razón, nunca compuso redondillas, sino que lo hizo bajo los nuevos moldes italianizantes, ni nunca utilizó el castellano, sólo el portugués, que enalteció en versos lapidarios:

Floreça, fale, cante, ouça-se e viva
a Portuguesa língua, e já onde for
senhora vá de si soberba e altiva.
(2, pág. 48)

Este interés por el estudio y defensa de la lengua portuguesa encuentra correspondencia en la actividad que, en la primera mitad del siglo, llevan a cabo los gramáticos Fernão de Oliveira, João de Barros y el obispo Frei João Soares, secundada, en el último cuarto de la centuria, por Pero Magalhães Gandavo y Duarte Nunes de Leão.

Pero de Andrade Caminha, por su parte, compuso tanto en portugués como en castellano, y cultivó tanto las formas peninsulares tradicionales como las formas italianizantes en boga. Este poeta probablemente nació en la tercera década del siglo y murió en 1589, tal vez en Vila Viçosa. A pesar de no haber noticias sobre su formación cultural, se sabe que estaba estrechamente ligado a la corte regia y a los duques de Bragança. Fue hidalgo de la casa de los reyes don João III, don Sebastião y Felipe II (don Filipe I, para los portugueses), de los cuales obtuvo muchas dávidas. Su poesía surge, pues, en el refinado ambiente de la aristocracia cortesana. Además de haber escrito varias sextinas en verso decasilabo, fue el primer cultivador de la balada, composición de orígenes remotos, perfeccionada por Petrarca, y a la cual los poetas italianos del Renacimiento, Ariosto en particular, dieron suprema elegancia. Hasta finales del siglo XVIII no se imprimió la obra de Caminha. En la British Library se encuentra un códice manuscrito por el puño del propio poeta, dedicado a doña Francisca de Aragón, dama de sangre real, famosísima por su belleza. Se trata de un cancionero de corte petrarquista, que reúne composiciones en redondilla y en formas italianizantes.

No debe olvidarse que uno de los grandes medios de divulgación de la producción poética quinientista, perdurable más allá de esta centuria, es el cancionero manuscrito, también designado como cancionero de mano. Si el libro impreso corresponde a un molde del cual se sacan varias copias, cada cancionero manuscrito es un ejemplar único, esto es, una compilación de poemas elaborada de acuerdo con las preferencias literarias de la persona que la encomienda a un amanuense, o que se responsabiliza de su ejecución. Se conocen muchos de estos cancioneros manuscritos, parte de los cuales se ha divulgado por vía editorial en los últimos años.

Los principios teóricos que conforman la obra de estos poetas se hallan estrictamente relacionados con la cuestión del horacismo. La *Epístola a los Pisones*, de Hora-

cio, se lee y comenta con mucho interés. António Ferreira dedica dos cartas a los preceptos en ella contenidos: la octava del primer libro, dirigida a Pero de Andrade Caminha, y la décima segunda del mismo libro, dirigida a Diogo Bernardes. De Pero de Andrade Caminha, merece especial relevancia la decimoséptima carta, editada por la Academia, y cuyo destinatario es Francisco de Andrade. Merecen recordarse, además, la primera y segunda epístolas de Diogo Bernardes, dirigidas a Sá de Miranda y a António Ferreira, respectivamente. El profundo interés despertado por la poética de Horacio tendrá mucho que ver con su cariz normativo y con la claridad según la cual se exponen una serie de preceptos de índole formal.

Una de las más concisas sùmulas versificadas de esos principios que nos ofrece la poesía portuguesa del siglo XVI, es la carta enviada por António Ferreira a Diogo Bernardes. Tras unas consideraciones previas, Ferreira aconseja a su amigo, en primer lugar, el sabio uso del juicio y de la lima. La labor asidua del buril es fundamental, pero su manejo debe ser ponderado, para que lo malo no se mantenga y lo bueno no sea eliminado. Repróbase el ornato excesivo en nombre de un ideal de equilibrio y de justa medida. Cocomitantemente, uno de los más enaltecidos dones del lenguaje es su claridad. En lo que concierne al estilo, Ferreira aboga por el extremo cuidado en la elección, teniendo a la vista una perfecta adaptación al tema. Es también fundamental el «tiempo y el estudio», sin los cuales no podrá haber obra acabada. El estudio deberá ser selectivo, contemplando autores de incontestado valor. Aunque defiende que el ingenio sin arte nada vale, y viceversa, acaba dándose cuenta de que «todo lo vence el trabajo». De ahí que entienda la inconveniencia de dar a conocer una obra inmediatamente después de su composición, pues su divulgación deberá ser llevada a cabo tras un meticuloso reexamen crítico de su texto y tras la ponderación de juicios críticos formulados por amigos expertos, lo que implícitamente conlleva la estimación del factor tiempo. Para Caminha, las acusaciones lanzadas contra los críticos indoctos, al comienzo de la aludida carta a Francisco de Andrade, se convierten en pretexto para disertar sobre los criterios en pos de una correcta apreciación del texto literario. Además de la necesidad de «estudio, tiempo y lima», se destaca la apología de principios, tales como: el equilibrio de la relación entre virtuosismo técnico e inspirado; la corrección estilística; la observación de las reglas de decoro; el cuidado de la forma según el modo de contar la materia y teniendo en cuenta el impacto que tendrá en el público; la correcta elección de los autores a imitar; la uniformidad y pertinencia del estilo; o el equilibrio entre concisión y claridad expositiva.

De esta concepción de la teoría de la imitación se desprenden dos órdenes de factores que se encuentran íntimamente ligados, el que se relaciona con la función social y ética de las Letras, y el que se refiere a la amplitud de horizontes literarios de estos autores.

La creencia en el valor formativo de las Letras y en la alta contribución que pueden dar a la formación cívica del ciudadano y al bienestar social es, ciertamente, un tema fundamental del ideario humanista. Los intentos de intervención de parte de Ferreira y Caminha quedan bien patentes en las composiciones que éstos dirigen a las más altas personalidades de la época, exhortándolas a que apoyen a las artes y a los artistas, y dándoles, a la luz de una actitud cultural de base racionalista, consejos para gobernar. En la carta que dirige al cardenal don Henrique, Ferreira pone de relieve la importancia de la contribución que el estudio de las «buenas Letras» podrá proporcionar, no sólo al orden y a la armonía sociales, sino también al buen gobier-

no de la nación, en conformidad con el ideal horaciano, según el cual es posible enseñar deleitando:

Boas Letras, Senhor, não são baixeiras.

Para o público bem também estudam
e cantam os bons poetas, deleitando
ensinam, e os maus afeitos em bons mudam.

E às vezes aos Reis vão declarando
mil segredos, que então so vêem, e sabem,
mil rostos falsos, línguas más mostrando.

Em poucas bocas as verdades cabem.

(2, pág. 128)

En este panorama, la cultura de la Antigüedad clásica es el supremo ejemplo de una sociedad ideal. La correcta aplicación de las leyes, la protección dada a las letras, o la importancia concedida a los objetivos pedagógicos que propenden al armonioso desarrollo del cuerpo y del espíritu, son algunos de sus más apreciados aspectos civilizadores. Aunque la elección del mundo griego y del mundo romano como modelos de una organización perfecta no arranque de una visión acrítica, trazada a partir de una adhesión incondicional, su papel de espejo asume una función globalizante, de acuerdo con la típica mentalidad del intelectual renacentista, extendiéndose a los más diversos ámbitos, entre el plano cívico y del comportamiento, entre el plano literario y ético-moral.

Concomitantemente, las áreas de la literatura de la Antigüedad y de la literatura neolatina que están dominadas por estos autores se ven sustancialmente enriquecidas. Además del referido Horacio, «mi Horacio, a quien obedezco» (António Ferreira, 2, pág. 85), hay que mencionar a Virgilio, Ovidio, Catulo y Marcial, así como a algunos autores griegos: Teócrito, Mosco, Bion y el pseudo-Anacreonte, y a varios escritores neolatinos, con especial mención a Angelo Poliziano y a los poetas napolitanos Girolamo Angeriano y Iacopo Sannazaro. Por otro lado, la conjugación de los ideales humanistas de raíz estoica con el fervor religioso desemboca en la apología de los Padres de la Iglesia: San Jerónimo, San Agustín y San Bernardo.

En todo esto subyace una concepción de la evolución literaria perfectamente articulada, que pasa por una consciencia muy nítida de los lazos que se establecen entre los varios momentos históricos que integran esa cadena de referencias y de autores. Sá de Miranda es venerado por António Ferreira como pionero seguidor del «gran Flaco», esto es, de Horacio:

A ti leiam, grã Flaco, após de ti andem

meus olhos, trás os que também te seguem
como o bom Sá Miranda (a qu'os Céus mandem
cantar mil anos cá, e então se entreguem
d'aquele raro esprito) a estes contente
meu verso, minha prosa; os cegos ceguem.

(2, pág. 74)

Entre el magisterio de Petrarca y sus seguidores españoles hay una íntima correlación, como se manifiesta al comienzo de la oda anónima en el *Cancioneiro de Luís Franco Correia*:

Fora conveniente
ser eu outro Petrarca ou Garcilasso
ou ir ousadamente
buscar co largo passo
o sagrado Helicon ou Parnaso.

(fl. 89)

La renovación del lirismo portugués quinientista se realiza, ciertamente, bajo el dominio imperioso de Petrarca, el poeta italiano que vivió entre 1304 y 1374. Petrarca fue el artífice de un modelo que influyó profundamente en la poesía lírica renacentista de todas las literaturas europeas, y que se manuvo vivo hasta los albores del Romanticismo. En la obra del cantor de Laura se cruzan influencias de toda la tradición lírica occidental, desde los grandes autores de la Antigüedad, los trovadores provenzales y los sicilianos, hasta los cultivadores del *dolce stil nuovo*. El supremo valor modélico atribuido a Petrarca consiste en que, a través de las páginas de su *Cancioneiro*, se analiza por primera vez la vida interior del amante en lo que tiene de sustancia íntima y personal. El amor inspirado por una figura femenina, considerada como esencia angelical y como sobresaliente presencia física, se presenta como un sentimiento contradictorio, mezcla de tensión religiosa y de pasión de los sentidos, y, como tal, fuente de discordia.

La influencia de Petrarca y de los poetas petrarquistas se proyecta sobre los grandes núcleos temáticos de la poesía portuguesa del Renacimiento, por lo que atañe a la intimidad con que se analiza la experiencia amorosa, la relevancia concedida a la descripción de la figura femenina y al sentimiento del tiempo y de la Naturaleza, lo que lleva implícita una sustancial renovación de sus características formales y estilísticas. Los preceptos de índole marcadamente normativa que inspiran su imitación, en consonancia con los principios de la poética horaciana, no dejarán de acarrear, en determinadas circunstancias, un cierto convencionalismo. Se trata, no obstante, de características epocales que están estrechamente asociadas al proceso de renovación de las distintas literaturas europeas. En el caso portugués, ese convencionalismo resulta atenuado por la dinámica con que las inovaciones de procedencia italianizante se entrecruzan con tradiciones peninsulares.

Del mismo modo que el cancionero de Petrarca comienza con una secuencia de sonetos, en los que aparece el tema de la acogida poética, las circunstancias del enamoramiento y los personajes implicados, el libro de los sonetos de António Ferreira y el cancionero que Caminha dedica a doña Francisca de Aragón se abren con composiciones dotadas de una función proemial. Los tres primeros sonetos de los *Poemas lusitanos* reverencian el nombre de tres grandes figuras literarias: Horacio, Petrarca y Bembo. Las consideraciones relativas al primero tienen que ver con los preceptos poéticos consignados en la *Epistola ad Pisones*. En el segundo, se presenta la situación amorosa en términos petrarquistas, es decir, un amor intenso dedicado a una mujer bella y virtuosa, pero indiferente a las solicitudes del amante. El tercer soneto, por su parte, imita un soneto del poeta petrarquista italiano Pietro Bembo (1470-1547), dedicado al canto y al lloro amorosos. Queda diseñado, de este modo, un recorrido literario cronológico y conceptualmente ordenado, entre el «gran Flaco», Petrarca y uno de sus más famosos seguidores italianos. También la segunda parte del cancionero de Caminha, en el que se reúnen sonetos, epigramas, canciones, baladas y sextinas, comienza por un soneto que guarda muchas semejanzas temáticas con el primer soneto de Petrarca, sin plagiar su texto:

D'Amor escrevo, d'Amor falo e canto
e se minha voz fosse igual ò que amo,
esperara eu sentir na que em vão chamo
piedade, e na gente dor e espanto.

Mas não há pena, ou língua, ou voz, ou canto
que mostr'o amor porque eu tudo desamo,
nem o vivo fogo em que me sempre inflamo,
nem de meus olhos o contino pranto.

Assi me vou morrendo, sem ser crida
a causa por que em vão mourro contente,
nem sei s'isto que passo é vida, ou morte.

Mas inda da qu'eu amo fosse ouvida
e crida minha voz, e da vã gente
nunca entendida fosse minha sorte!

(2, pág. 49)

A semejanza de Petrarca, Caminha expresa el deseo de inspirar piedad a quien ama, al mismo tiempo que manifiesta esperanza de obtener conmiseración por parte de cuantos lo oyen. Sin embargo, al contrario que el cantor de Laura, no refiere sentimientos de culpa, ni pide perdón. A pesar de que el amor pueda eventualmente no ser correspondido por la mujer amada, se refrena equilibradamente su ímpetu, por clara influencia neoplatónica. Además, las implicaciones horacianas de la composición de apertura del *Cancioneiro* reciben, en este caso, un mayor énfasis, patente en la modestia del poeta con relación a su obra y en la referencia a la «vana gente», señal de un elitismo que, más que social, es moral y cultural.

La descripción del momento y de las circunstancias en que ocurrió el enamoramiento se elaboran, igualmente, según el modo del segundo y tercer sonetos de Petrarca. Así, el soneto de Caminha:

Amor coa mão direita o esquerdo lado
me abriu, e plantou nele uma fermosura
maior e mais inteira que a ventura
nesta idade, e em mil outras tem mostrado.

Deixou-me o coração acompanhado
de sua autoridade, e graça pura,
seu valor, sua prudência, sua brandura,
e seu espirito em tudo confiado.

Tornou-me a cerrar logo o brando peito
por que esta fermosura não pudesse
ir-se mais d'ele, nem mais outra entrasse.

E, inda que Amor mandou que não 'sperasse
remédio à dor que d'ela me viesse,
desta dor serei sempre satisfeito.

(2, pág. 173)

Por lo que concierne a la presentación de la figura femenina, asistimos a una sustancial evolución relativa al modo vago y distante que, en su descripción, se llevaba a cabo en las páginas del *Cancioneiro geral*. Ahora, su imagen gana contornos más nítidos, que se plasman a semejanza de los de Laura. Pero el refinado retrato trazado por Petrarca fue aún sujeto a una depurada selección por parte del poeta petrarquista Pietro Bembo, en un soneto muy apreciado por poetas de todas las literaturas y

que fue objeto de innumerables imitaciones: «Cabellos rubios como oro, piel clara de nieve, ojos que son estrellas, mejillas que son rosas, boca de rubíes y dientes que parecen perlas.» Esta composición sirvió de modelo a los más famosos poetas portugueses del Renacimiento y del Manierismo, aunque fue diverso el modo como la imitaron. En el *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, aparece un soneto de António Lopes da Veiga que sigue de cerca el ejemplo de Bembo:

Crespo cabelo de ouro, que a aura leve
ondeia e move, sobre frescas rosas;
chamas, que amor acende, e mais forçosas
faz, por milagre seu, na pura neve;
imensa luz, que, num espaço breve,
deixa as celestes luzes invejosas:
finos rubis e pérolas preciosas,
em que amor seus tesouros nos descreve;
suave riso, donde sempre a Aurora
nacendo está, graciosa honestidade,
que igualmente de amor fere e defende;
estes laços sam, com que a vontade,
tanto me prende amor, quanto namora:
tanto mais liberal, quanto mais prende.

(fl. 75)

Pero las repercusiones de la lección petrarquista no se proyectan, únicamente, en modo alguno, en forma de soneto, sino que se extienden a las más variadas formas poéticas italianizantes y a la propia poesía escrita en medida vieja. Es vastísimo el número de imágenes de inspiración petrarquista a través de las cuales se enaltece a la figura femenina, en canciones, epigramas o églogas. Hagamos mención, por ejemplo, de las alabanzas tributadas a Lília, la ninfa que da nombre a la cuarta égloga de António Ferreira:

Lília, Ninfa branca, Ninfa loura,
o dia nos teus olhos amanhece,
dos teus cabelos, Ninfa, o sol se doura.
Com tua vista um novo Abril florece
em toda parte: à tua voz se abranda
o Amor na mor ira e se adormece.

(1, págs. 209-210)

Estos versos ilustran otro aspecto del petrarquismo, el entrecruzamiento de la subjetividad del poeta con la mujer amada y el panorama natural. A pesar de que estos campos temáticos no sean propiamente ajenos a la obra de Sá de Miranda y de Bernardim Ribeiro, verdaderamente, nunca hasta ese momento el interrelacionamiento mutuo había sido concebido de un modo tan coherente. Si la figura femenina adquiere una centralidad ineludible, y si la Naturaleza arrulla en su seno sentimientos y emociones, eso se desprende de la posición subjetiva determinante que asume el sujeto, siendo su pensamiento el que acude en todo momento hacia la mujer amada, y su estado sentimental el que se trasluce en el escenario que lo rodea o que busca. Esta intersección de temas implica el dominio de mecanismos de composición muy complejos, en particular, cuando al factor espacio se le asocian mecanis-

mos de orden temporal, lo que ocurre siempre que el amante recuerda los momentos del pasado, o se proyecta hacia un futuro en el que se condensan sus esperanzas y sus perplejidades. Pero de Andrade Caminha conjugó todos estos componentes en un texto conformado por un modelo que ofrece grandes dificultades de composición, como la sextina «Ya de frescura llenos vi estos bosques» (págs. 72-73). Pero no resulta siempre fácil para el poeta coordinar tan gran variedad de elementos de composición. Cuando esto sucede, no es raro que afloren procedimientos típicos de la poesía peninsular. Entonces, el estado interior del amante es descrito a través de los habituales mecanismos de escisión y de personificación. Estas permanencias quedan bien patentes en muchos textos deudores, en algunos aspectos, de la boga italianizante, lo que conlleva procesos de contaminación literaria. En composiciones del propio António Ferreira, un poeta que proclamó su distanciamiento con relación a la tradición peninsular, nos topamos frecuentemente con este cruce de influencias.

El análisis de la vida interior del amante está asociado a muchas situaciones de inspiración petrarquista, tales como la perturbación que se siente ante la presencia de la mujer querida, la constante evocación de su recuerdo, el sueño con la amada después de muerta, el recuerdo del día del flechazo, la solitaria búsqueda de retiros, o el regreso a los lugares donde antaño fue feliz en su compañía. En algunos pasos donde se trata el tema de la Naturaleza, la suavidad y armonía de las descripciones remiten al estado ideal del *aurea mediocritas*, caso, por ejemplo, de las églogas. En otros momentos, la evolución cíclica de la Naturaleza se contrapone al inapelable estado de sufrimiento vivido por el amante, en composiciones que retoman una vastísima tradición literaria entre Horacio y Sá de Miranda. Pero la Naturaleza también se puede nutrir de resonancias fúnebres, como ocurre en la segunda égloga de António Ferreira, *Jano*, que ha venido siendo interpretada como un lamento por la muerte prematura del príncipe don João, padre de don Sebastião:

Pastor fermoso, agora as altas tábuas
da dura rocha turvam o claro rio,
mostrando em suas quedas tristes mágoas.

Quantas vezes aqui o dourado fio
tiravam as brandas Ninfas ao sol alto
no frio inverno, à sombra do estio!

Escondeu-as no mar o sobressalto
da tua morte; deixas d'erva o monte,
e d'agua o rio, e d'aves já o ar falto.

(1, págs. 200-201)

También en el plano estilístico la retórica petrarquista asume un papel modélico relevante. La pasión que domina al poeta es recurrentemente designada como «llama» y definida a través de conceptos antitéticos (un «dulce ardor», una «blanda e dulce pena», «fuego y agua»), o a través de las famosas imágenes de la guerra, de la prisión de la red, o similares. Muchas veces, la elaboración literaria de estas imágenes guarda un paralelismo con el modo como las mismas eran ilustradas y comentadas en los libros de emblemas, especialmente en la famosa obra de Alciato, que se remonta a 1531, muy apreciada en toda la Península Ibérica. Para la expresión del lirismo amoroso, la función dominante del modelo petrarquista se evidencia en la recreación de textos de Mosco, Virgilio y otros autores neolatinos, por medio de los elementos de ese estilo.

Que la imitación de los buenos autores no implica una mera estrategia de repetición, nos lo muestran los principios conceptuales que conforman la obra de Pero de Andrade Caminha. La teoría de la imitación preconizaba que se siguiese de cerca a los buenos autores, pero confiando a la imitación un cuño propio. La concepción de la experiencia amorosa compartida por ese poeta reúne elementos de varia procedencia, dentro de un sistema provisto de considerable interés.

Una de las dotes de la figura femenina que se enaltece más frecuentemente en sus versos son los ojos de la mujer amada o su mirar. Esta alabanza está asociada al campo semántico de la claridad o de la luminosidad, inflándose, no es raro, de un halo celestial. El tratamiento de estos temas es recurrente en toda su obra, encontrándose presente, bien en las composiciones basadas en la medida nueva, bien en las composiciones adscritas a la medida vieja:

Perdido polos meus olhos
não tenho vida com eles
nem posso viver sem eles.

Se os vejo e se não os vejo,
por eles mouro contente,
quanto Alma por eles sente
tudo é temor ou desejo.
Amor por quem só me rejeito
nem quer que viva sem eles.

Em sua gram fermosura
que vence o entendimento
posto está meu pensamento
e toda minha ventura.
Alma neste amor segura,
acha sempre que ver neles,
sempre que sentir por eles.

(2, pág. 19)

A pesar de que, en muchas circunstancias, se atribuyen a la mujer virtudes divinas, ella no desempeña función de guía entre el cielo y la tierra, tal como ocurría en Sá de Miranda. Y a diferencia de la poesía del *dolce stil nuovo*, la coexistencia de cualidades espirituales y de atributos físicos dotados de suprema excelencia no parece inspirar al amante las sensaciones dilacerantes descritas en el *Cancioneiro*. Si bien es verdad que se considera a la figura femenina como ejemplo de perfección que posee valor por sí misma, su cualificación como ser celestial tiene como objetivo, más que la enfatización de su contacto con el plano de lo divino, la exaltación de su propia imagen. De ahí, que sea su privilegio dar vida a todo cuanto la rodea en el mundo natural. En este contexto, también el comportamiento del amante ante su presencia tiene como base una conducta fundada en la visualidad. Su actitud es estática, pues él se limita a ver a aquella por la cual se encuentra apasionado, como lo demuestra la elegante y delicada balada contenida en el cancionero dedicado a doña Francisca de Aragón:

Quando estes olhos volto àquela parte
donde nunca me vejo despedido,
a Alma de mim despido
que vá buscar a sua maior parte.

Foge logo atrás ela o pensamento,
vai atrás ela a vontade
e aquela sã verdade
com que este amor está dentro em meu peito.
Eu fico todo em dor e em sentimento,
e os olhos em saudade
daquela claridade
de que Amor pode ser só satisfeito.

Mas ah, que nunca Amor teve respeito
a me deixar assi neste perigo,
sem ver nunca comigo
quem me possa valer d'algũa parte!

(2, pág. 138)

Este tipo de composición, que generalmente era musicado, fue muy apreciado por las cortes de toda la Europa renacentista. La asociación de una forma métrica de cariz innovador con procesos típicos de la poesía peninsular, como la pequeña representación del estado de espíritu del amante, ilustra muy bien la eficiencia del cruce entre la tradición peninsular y las innovaciones venidas del extranjero, a las que ya se ha hecho alusión. Bajo este punto de vista, las concepciones de Pero de Andrade Caminha sobre la experiencia están provistas de alguna originalidad.

Más allá de las formas italianizantes referidas, cultivadas por estos poetas, hay que recordar, además, la forma del cancionero. Si Garcia de Resende había ideado su colectánea como una simple yuxtaposición de composiciones, concebida a semejanza de los grandes cancioneros medievales, en el Renacimiento se da particular importancia al modo orgánico de acuerdo con el cual se efectúa la recogida de textos.

Los *Poemas lusitanos* se encuentran divididos en varios núcleos poéticos, en cada uno de los cuales se reúnen textos con la misma tipología formal. La primera serie de composiciones agrupa los sonetos, que se encuentran divididos en dos libros. A un conjunto de textos de carácter amoroso que se extiende hasta el soneto 2. 13., sigue otro conjunto de textos donde se tratan temas de índole religiosa, histórica y cívica. La serie de sonetos de tema amoroso presenta un interés particular, por estar dispuestos del tal modo que forman una secuencia narrativa a lo largo de la cual se cuenta la historia sentimental del poeta, tal como acontece en el *Cancioneiro* de Petrarca. Los sonetos de este bloque temático se encuentran dispuestos en tres grupos: el primero, que va del 1. al 1. 32.; el segundo, que va del 1. 33. al 1. 58.; y el tercero, que va del 2. 1. al 2. 13. En el primero de estos grupos, después de tres composiciones de carácter proemial, a las cuales ya se ha hecho referencia, nos topamos con una serie de sonetos donde se describe un amor dedicado a una bella y virtuosa mujer, pero indiferente a los sentimientos del poeta y causante de su sufrimiento. En opinión de los estudiosos de Ferreira, esos sonetos esconden el relato de sus amores juveniles. En la descripción de la figura femenina, se da mucha importancia al retrato físico. Bajo las referencias del elemento natural «sierra» y de la forma verbal «s' [y]erra», parece subyacer la intención de aludir veladamente al nombre de la familia de esa mujer, Serra, de acuerdo con un artificio retórico ya utilizado por los provenzales, la llamada *senal*. En el segundo grupo de sonetos, se narra una vivencia sustancialmente diferenciada, esto es, un amor gratificante. En este caso, se da mayor importancia a los atributos espirituales de la mujer amada. La crítica biogrfista ha llegado a identificar esta figura con Maria Pimentel, la primera esposa del poeta, con quien se casó en 1557, y que

murió en 1560. El segundo libro de sonetos se abre con una secuencia de tema fúnebre, que acostumbra interpretarse como lamento por la muerte de la primera esposa de António Ferreira. A este propósito, es evidente, una vez más, la función modélica desempeñada por el *Cancionero* de Petrarca, teniendo en cuenta que, en el siglo XVI, se pensaba que su bipartición distinguía los poemas compuestos durante la vida de Laura de los que habrían sido escritos después de su muerte.

Diferente es la organización del cancionero de Pero de Andrade Caminha dedicado a doña Francisca de Aragón. Las siete secciones en que se divide están organizadas, también ellas, según criterios formales, aunque esa disposición resulte elaborada de acuerdo con parámetros más extensos. En la primera sección, se reúnen vilancetes, cantigas y glosas, o sea, composiciones en medida vieja, al paso que en la segunda, se agrupan sonetos, epigramas, canciones, baladas y sextinas, es decir, composiciones sujetas a la medida nueva. Pero la disposición de los textos, a lo largo de cada una de las partes que integran este cancionero, no abedece a propósitos de estructuración narrativa. No es su objetivo contar una experiencia biográfica precisa, en los términos en que lo hace António Ferreira. Por otra parte, este cancionero está dedicado a una dama inaccesible, que fue alabada por otros muchos poetas quinientistas.

Pero el hecho de que, tanto los sonetos de los *Poemas lusitanos* como el cancionero dedicado a doña Francisca de Aragón, estén organizados a partir de criterios que, a primera vista, son de orden formal, pone bien a las claras la importancia asumida por la teoría de la imitación y por la preceptiva normativa, a la que, en el contexto de la poesía portuguesa del Renacimiento, anda asociada.

1.3. IMITACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

A medida que el siglo XVI se va acercando a su fin, los lazos de carácter especular que se establecen entre modelo y copia se van gradualmente resaltando. Tal es así, que el trabajo literario tiende a concebirse a la luz de una perspectiva más libre, pero también más aprehensiva e inquieta, de acuerdo con la cosmovisión característica del periodo manierista. El ejemplo aducido por los buenos autores continúa mereciendo el mayor aprecio, pero los reflejos que ligan el modelo y la copia suscitan interrogaciones y perplejidades que se van condensando, hasta que, a la relación directa que entre ellos se establecía, en el periodo del Renacimiento, se sobrepone ahora un tipo de relación de índole transformativa, característica del Manierismo. La producción poética de este periodo está dominada por los temas de la mudanza, del desengaño y del desconcierto del mundo. La incredulidad en la posibilidad de que el hombre pueda llegar a alcanzar la felicidad en la tierra tiene como sucedáneo la valorización de los bienes espirituales, que inspirará, en la última fase del periodo manierista, la poesía consagrada a lo divino.

En este contexto, es sintomático el cuadro en el que se inserta la apología de los autores a cuya lectura Camões concede singular relevancia:

e ao longo d'ua clara e pura fonte,
que, em borbulhas nascendo, convidasse
ao doce passarinho que nos conte
quem da cara consorte o apartasse;
depois, cobrindo a neve o verde monte
ao gasalhado o frio nos levasse,

avivando o juízo ao doce estudo,
mais certo manjar d'alma, enfim, que tudo;
cantara-nos aquele que tão claro
o fez o fogo da árvore Febeia,
a qual ele, em estilo grande e raro
louvando, o cristalino rio enfreia;
tangerano na fruta Sannazaro,
ora nos montes, ora pela aldeia;
passara celebrando o Tejo ufano
o brande e doce Lasso castelhano.

(págs. 290-291)

Se trata de un fragmento de las célebres octavas dedicadas a D. António de Noronha, sobre o *desconcerto do mundo*. El texto se abre con una dura crítica a los vicios que, según su autor, minan la sociedad de la época, a saber: la falta de principios morales, el culto a la apariencia y el abuso del poder. La argumentación presentada se cimenta en la evocación crítica de casos relativos a famosos personajes del mundo antiguo: Demócrito, Sócrates, Diógenes, Platón, César, etc. A las varias formas de corrupción que enturbian la sociedad, sirve de contrapunto el retiro campestre, concebido en términos horacianos. Ese mundo de felicidad se presenta deliberadamente, sin embargo, como una fantástica utopía, que no encuentra correspondencia en la vida real. Esta situación literaria contrasta, pues, con la que es típica en las páginas de António Ferreira y Pero de Andrade Caminha. Para estos poetas, incentivar la lectura de los buenos autores llevaba pareja una visión de confianza en la prosecución de objetivos programáticos en causa. De ahí que, en las cartas que se intercambiaban, la función apelativa, que intenta influir de alguna manera en el comportamiento del lector, cobrase especial relevancia.

1.3.1. Luís Vaz de Camões

Entre los varios autores que acostumbra a ser clasificados como manieristas, sobresale el nombre del príncipe de los poetas portugueses, Luís de Camões. Las noticias seguras que poseemos sobre su biografía se basan en nueve únicos documentos. Siete de ellos son relativos a la pensión que le concede don Sebastião en 1572. Habrá que tener en cuenta, además de eso, algunos testimonios de la época, aunque no todos dignos de crédito. La fascinación suscitada por la obra de un poeta de renombre mundial, aliada a la falta de informaciones sobre su andadura vital, tuvo como sucedáneo la tendencia a cubrir esa vacío informativo con alardes de fantasía, o interpretando muchos pasos de su obra poética en clave biográfica. A la luz



Retrato de Camões.

de las actuales investigaciones, se descartan ambas consideraciones por su falta de rigor científico.

Luís Vaz de Camões pertenecía a una familia noble de origen gallego, venida a Portugal en tiempos de don Fernando. Habría nacido en la tercera década del siglo XVI, no se sabe con certeza dónde. Tampoco se sabe dónde adquirió su portentoso saber. La existencia de un Bento de Camões en Coimbra, que era prior general de los Cruzios, nada prueba, tanto más, si cabe, porque se ignoran los lazos familiares que supuestamente lo ligarían al poeta. Habría frecuentado la corte de don João III, aunque todas las aventuras amorosas que se le atribuyen carecen de base cierta. La proximidad con la casa del conde de Linhares, don Francisco de Noronha, puede estar relacionada, tal vez, con su estancia en Ceuta. La trifulca en que se vio envuelto, en Lisboa, en la procesión del Corpus Christi del año 1522, está documentalmente comprobada. Después de haber sido encarcelado, parte para Oriente ese mismo año. Por aquellas latitudes anduvo durante dos décadas, una mano en la espada y otra en la pluma. Si nos fiamos de lo que dice su amigo Diogo de Couto en la octava *Década*, en 1569 se encontraba en Mozambique, ya de regreso a la patria, pero «tan pobre que vivía a costa de los amigos». En ese tiempo perfeccionaba el texto de su poema épico *Os Lusíadas* y trabajaba en un libro de poesías que después le fue robado. Recalado en Portugal, obtuvo la correspondiente licencia para la edición de *Os Lusíadas*, en 1572, es decir, el mismo año que consigue la pensión real. Falleció en 1579 o 1580, un día próximo al 10 de junio, fecha que el actual calendario luso consagra a la celebración de Portugal.

El establecimiento del canon textual de su obra lírica suscita delicados problemas, muchos de ellos respecto a la autoría. Son únicamente tres las composiciones líricas que fueron vertidas en letras de molde mientras vivió: la oda «Aquel único ejemplo», que precede a los *Colóquios dos simples* de Garcia de Orta, editados en Goa en 1563, y el soneto «Vos, oh ninfas de la gangética espesura», así como la elegía «Después de que Magalhães tuvo tramada», que aparece en las primeras páginas de la edición de la *História da provincia de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gandavo, Lisboa, 1572. No obstante, sus composiciones circularon profusamente por medio de muchos cancioneros manuscritos. En ellos, sin embargo, la autoría de los poemas transcritos no siempre es digna de atención, lo cual se debe, en parte, al hecho de ser sobradamente conocido quien los escribía. A veces, una misma composición se atribuye, bien a uno, bien a otro autor, a menudo con sustanciales variantes textuales. La primera edición de las *Rimas* fue publicada en 1595, es decir, cerca de quince años transcurridos desde la muerte del poeta. El creciente aprecio que su obra fue suscitando a lo largo de los siglos se traduce en el aumento del número de composiciones que se le atribuyen, con fundamentos genéricamente aleatorios. Entre la primera edición de las *Rimas*, las ediciones de Faria e Sousa, del vizconde de Juromenha, y de tantos otros devotos de Camões, hasta Teófilo Braga, con su edición de 1880, ese número casi se cuadruplica. A este movimiento de diástole sigue otro de signo contrario, esto es, tendente a hacer una selección y una purga del canon de su lírica, cimentadas en criterios científicos. Actualmente están en curso importantes investigaciones sobre el problema textual camoniano. La edición que merece mayor crédito es la de Costa Pimpão, que fue publicada por primera vez en 1944. En ella se incluyen 117 textos en redondilla, un pequeño número de los cuales están redactados en castellano, estando los restantes escritos en portugués; 166 sonetos, de los cuales 164 están compuestos en portugués; 10 canciones petrarquistas; 7 elegías, a las cuales se añaden

dos más como apéndice; 13 odas; 4 poemas en octava rima; una sextina, y 8 églogas, todo ello en lengua portuguesa.

Uno de los principales problemas con que se topa el investigador de la lírica camoniana consiste en desvelar la autoría de las composiciones atribuidas simultáneamente a Camões y a Diogo Bernardes. Estos dos poetas, además de pertenecer a la misma época, tienen un sensibilidad poética que, bajo muchos aspectos, se puede considerar afin. Diogo Bernardes nació en Ponte da Barca, en fecha no muy distante de 1530, y falleció en 1596. Tendría cerca de catorce años cuando recibió órdenes menores. Su vida se reparte entre las orillas de su patria, Lima, y la corte de Lisboa, en cuyo ambiente se integró con facilidad, ejerciendo varios cargos. Fue secretario de la embajada que don Sebastião envió a Felipe II en 1576, que estaba comandada por Pero de Alcaçova Carneiro. Esperando celebrar el triunfo de las armas portuguesas en África, estuvo con don Sebastião en el desastre de Alcazarquivir, donde cayó prisionero. Su obra se divide en tres volúmenes, cuya edición se habría iniciado mientras aún estaba vivo: *Várias rimas ao Bom Jesus* (Lisboa, 1594), *O Lima* (Lisboa, 1596) y *Rimas várias. Flores do Lima* (Lisboa, 1597), que terminan con una elegía dedicada a su muerte, cuyo autor es su hermano Frei Agostinho da Cruz.

1.3.1.1. La épica camoniana, *Os Lusíadas*

Los problemas suscitados por el texto de *Os Lusíadas* no ofrecen tantas dificultades como los que suscita el establecimiento del texto de la lírica camoniana, a pesar de saberse que circuló en el mercado librero, al menos, una edición pirata del poema, también fechada en 1572. Este hecho es señal del enorme interés que despertó la lectura de la obra, muy apreciada por el propio don Sebastião. Ocho años más tarde, se imprime su primera edición integral en castellano, en Alcalá de Henares, llevada a cabo por el padre agustino portugués Benito Caldera. Cervantes la acogió con gran entusiasmo. En ese mismo año de 1580, se editó una nueva versión castellana, en Salamanca, a cargo de Luis Gómez de Tapia.

El propósito de enaltecer los hechos marítimos portugueses hacía tiempo que bullía en la mente de gobernantes y hombres de letras, en íntima consonancia con los ideales del Humanismo. Si Garcia de Resende, en el prólogo del *Cancioneiro geral*, manifestaba la esperanza de que su recopilación fuese el primer paso de un proyecto literario más vasto, que conduciría hasta la plasmación épica, y António Ferreira animaba a los destinatarios de algunos de sus poemas al canto heroico, también extranjeros como el italiano Angelo Poliziano y el valenciano Juan Luis Vives no fueron indiferentes a las aventuras marítimas de los portugueses.

El contexto histórico-literario en que germina *Os Lusíadas* cobra enorme importancia en el panorama de la literatura europea de la época. El renovado interés despertado por el género épico, a lo largo del siglo XVI, corre paralelo a una cuidadosa reflexión acerca de la definición teórica que sobre este género proporciona Aristóteles en su *Poética*, y con la atenta lectura de aquellos que se consideraban sus grandes modelos antiguos: la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas y la *Eneida* de Virgilio. A semejanza de lo que acontece en estas obras, o en el gran poema épico de la literatura italiana del Quinientos, la *Gerusalem liberata*, de Torcuato Tasso (cuya primera edición integral salió en 1581), Camões centra su narrativa en torno a un viaje, más exactamente, el descubrimiento del camino



A la izquierda, portada de la primera edición, y auténtica, de 1572.
A la derecha, portada de la edición pirata de 1572.

marítimo hacia la India. Pero si Tasso, en la *Liberata*, se retrotrae hasta la primera cruzada a Tierra Santa (1096-1099), situando la acción en los límites geográficos en cuyo ámbito había discurrido la peripecia errante de Ulises y Eneas —esto es, el mar Mediterráneo—, el viaje cantado por Camões es un hecho de su tiempo que lleva a los navegantes por el Atlántico y por el Índico hasta Calcuta, donde desembarcan en el año 1498. De este modo, el paralelismo entre hechos tan audaces y las andanzas de Ulises, de los Argonautas y de Eneas, no podría dejar de resaltar el valor del «pecho ilustre lusitano»:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
as navegações grandes que fizeram;
cale-se de Alexandro 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.

(1, 3)

Comparado con otros poemas épicos quinientistas de otras literaturas, *Os Lusíadas* tiene la particularidad de tener como fuentes, no sólo los grandes modelos de la Antigüedad, de los cuales Camões tenía un profundo conocimiento, sino también otro tipo de narraciones de su época, como los tratados sobre materias científicas, muchos de los

cuales están relacionados con la experiencia de Oriente, derroteros y relatos de viajes, o narraciones históricas, en especial la descripción de Álvaro Velho, la *História do Descobrimto e Conquista da Índia* de Castanheda y las *Décadas* de João de Barros.

De hecho, Camões insiste reiteradamente en la íntima relación que se establece entre lo narrado directamente por los «rudos marineros» y la realidad empírica, como ocurre en aquellas estancias del canto quinto donde describe los extraordinarios fenómenos del fuego San Telmo y de la tempestad marítima. De ahí, el recurso constante a expresiones de valor testimonial: «Vi, claramente visto, la lumbre viva» (5, 18), «Yo vi ciertamente (e no presumo / Que la vista me enganaba)» (5, 19):

Os casos vi, que os rudos marinheiros,
que têm por mestra a longa experiênciã,
contam por certos sempre e verdadeiros,
julgando as cousas só pola aparênciã,
e que os que têm juízos mais inteiros
que só por puro engenho e por ciência
vêm do mundo os segredos escondidos,
julgam por falsos ou mal entendidos.

(5, 17)

En las estancias de este episodio, aparece una clara apología del saber experimental, que se considera muy superior al saber libresco de los geógrafos de la Antigüedad y de la Edad Media. De este modo, Camões comparte las grandes novedades científicas que en su siglo se desvelaron, bien patentes en el ahínco con que los cartógrafos, astrónomos, pilotos y constructores navales ensayaron técnicas empíricas susceptibles de ofrecer soluciones a los problemas de navegación que tienen que afrontar. En este contexto surge, no sólo la obra de Duarte Pacheco Pereira, de don João de Castro, o de Pedro Nunes, sino también las investigaciones de Garcia de Orta, en el campo de la botánica, y de Amato Lusitano, en el de la medicina.

La palabra *Lusíadas* («lusitanos») es un neologismo acuñado por André de Resende, siguiendo una tradición según la cual los portugueses serían descendientes de Luso, hijo o compañero del dios Baco. En estricta conformidad con las normas del género épico, *Os Lusíadas* se abre con una proposición que está formada por tres estancias, en cuyos versos se presenta el contenido del poema:

as armas e os Barões assinalados
que da Ocidental praia Lusitana
por mares nunca dantes 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.

(1, 1-2)



Ilustraciones para dos ediciones de *Os Lusíadas* de los siglos XVIII y XIX, respectivamente.

El viaje de Vasco da Gama hasta la India asume, pues, un valor simbólico. A través de él se enaltece la Historia de Portugal y un héroe, que es el pueblo portugués.

El poema está escrito en octavas y se encuentra dividido en 10 cantos, estructurados de modo notable. En el primer canto, después de la proposición (1-3), la invocación (4-5) y la dedicatoria (6-18), las naves de los portugueses se presentan navegando por el océano Índico, mientras los dioses paganos, reunidos en concilio, discuten sobre la flota comandada por Vasco da Gama. El canto termina con una inquieta reflexión del poeta sobre el lugar que ocupa el hombre en el universo:

no mar tanta tormenta e tanto dano,
 tantas vezes a morte apercebida!
 na terra tanta guerra, tanto engano,
 tanta necessidade aborrecida!
 onde pode acolher-se um fraco humano,
 onde terá segura a curta vida,
 que não se arme e se indigne o Céu sereno
 contra um bicho da terra tão pequeno?

(1, 106)

LVIS DE CAMOENS.

MANVEL DE FARIA.



TORQUATO TASSO
 en su Parte 6. fol. 47.
 SONETO.

Vasco, le cui felici, ardite antenne
 Incontro al Sol, che ne riporta il giorno
 Spiegar le vele, e far colà ritorno,
 Dove egli par, che di cadere accenna
 Non più di te, per aspro mar sostenno
 Quel, che fece al Ciclope oltrag gio, e scorno:
 Ne chi turbo l' Arpie nel suo fog giorno,
 Ne diè più bel subietto a colte perne.
 Et hor quella del colto, e buon Luigi
 Tanr' oltre stende il glorioso volo,
 Che i tuoi spalmati legni andar men lunge.
 Ond' à quelli, a cui r' alza il nostro polo,
 Et a chi ferma in contra i suoi vestigi,
 Per lui del corfo tuo la fama ag giunge.

DE DIOGO TABORDA
 Leitaõ, del tiempo del Poeta.
 SONETO.

SPIRITO, que ao Empyreo ceo vosste,
 Das Musas cà na terra taõ chorado,
 Quanto melhor terás ja la cantado,
 Do muito que taõ bem cà nos cantaste?

Par-

LVIS DE CAMOENS;
 A su Comentador.

EPIGRAMA
 Hallado por Lope de Vega Carpio en el Poema
 Canto 4. Estancia 66.

Parere que guarda o clare Ceo
 A M. smul, e seu merciumtos
 Esta Empresa sem erdua, que o mouro
 A subidos e illustres pensamentos.

D. THOMAS TAMAIO
 de Vargas, H. R.

In officium Emanolis Faria de Sousa,
 Nobilis illius interpretis.
 Tãtu, SOVSA, tibi est fassus debere CAMOES,
 Quantum gens vati Lyfia magna suo.

DE FARIA, & SOVSA
 cognominibus.

Fare, gravis FARIA, tibi nam copia fandi,
 Canta, nam SOVSA es nomine & ingenio.

Sovsar Græco sermone liliam appellari tradit
 Athenais, lib. 12. Hinc Sovsa amicitias.

Retrato de Luis de Camões y de Manuel Faria e Sousa. Página de *Os Lusíadas*, comentada por Faria e Sousa (Madrid, 1639).

En este canto inicial están contenidos los elementos temáticos y las intersecciones estructurales, alrededor de las cuales se desenvuelve el poema: relato del viaje del descubrimiento de la ruta marítima hacia la India, la Historia de Portugal, la intervención de los dioses paganos y la meditación del poeta acerca de la condición humana.

Como cuando la obra se inicia, la armada de Gama ya se encuentra en el Índico, a lo largo de la costa africana —siguiendo el precepto clásico de comenzar *in medias res*—, bien la narración de los hechos ocurridos en el pasado, bien la predicción de los acontecimientos posteriores, se elaboran según un complejo sistema de narraciones ensambladas en la historia presente. El propio Vasco da Gama relata al rey de Melinde la historia de la primera dinastía portuguesa en el tercer canto; la de la segunda dinastía, en el cuarto; y el viaje de su flota de Lisboa a Mozambique, en el quinto. En el inicio del canto octavo, Paulo da Gama, por su parte, explica, ante el Catual, el significado de las imágenes representadas en las enseñas portuguesas. Por otro lado, el futuro de los navegantes es profetizado: por Júpiter en el primero y en el segundo cantos; por los ríos Indo y Ganges, en el sueño de don Manuel, relatado en el canto cuarto; por el gigante Adamastor, en el quinto; y por Tetis, en el décimo. En esta calibrada estructura se introducen episodios temáticos contados a través de registros estilísticos sustancialmente diferenciados. Las escenas de batalla (Salado, Aljubarrota) están descritas en tonos fuertes. El episodio de los Doce de Inglaterra retoma presupuestos típicos de la novela de caballerías. La triste suerte de Inés de Castro plásmase en versos de gran emoción lírica, y el habla del Viejo del Restelo se reviste de implicaciones reflexivas, que encontrarán un sucedáneo en la furia del gigante Adamastor.

Al final del viaje, el esfuerzo de los navegantes tiene como premio una isla simbólica y maravillosa otorgada por Venus, donde «... las acuáticas doncellas / esperen a los esforzados varones / [...] / con cánticos y danzas, porque en ellas / influirán secretas aficiones» (9, 22). Tetis, por su parte, ofrece a Gama el «trasunto» (10, 79) por el cual se ha de guiar en sus viajes, que representa la sabiduría suprema. Este universo de perfección, concebido a la luz del ideario neoplatónico, se erige, pues, como una verdadera utopía. Camões no esconde el carácter fantástico de esta isla, la que designa como «Isla angélica pintada» (9, 89), en una época en que el adjetivo «pintado» era corrientemente utilizado para calificar una invención fabulosa. Si en la profecía que a continuación se hace acerca del futuro de los portugueses no todo son victorias, la voz del poeta se hace oír de nuevo, cuando el poema está presto a acabar, en un melancólico desahogo:

nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
destemperada e a voz enrouquecida,
e não canto, mas de ver que venho
cantar a gente surda e endurecida.
o favor com que mais se acende o engenho
não no dá a pátria, não, que está metida
no gosto da cobiça e na rudeza
dũ a austera, apagada e vil tristeza.

(10, 145)

Os Lusíadas no se cierra, sin embargo, con estas palabras. Las octavas siguientes se dirigen al rey don Sebastião, como suprema esperanza de toda la nación portuguesa, en perfecta simetría estructural con, por otro lado, la dedicatoria del primer canto. A pesar de eso, se percibe constantemente la presencia de la voz del narrador a lo

largo del texto, lo que confiere a este poema un carácter muy singular. Esa voz melancólica expresa a menudo una sensibilidad que podría ser considerada como lírica, en la que se reflejan muchos de los temas dolientes tan propios de la cosmovisión manierista. La forma según la cual la exaltación de la Historia de Portugal se alía a las reflexiones del poeta, es, sin duda, una de las características que hace de este poema una obra prima de la literatura mundial.

Bajo este punto de vista, en la obra épica de Camões se refractan los grandes temas que plasman la producción lírica del príncipe de los poetas portugueses, y, en cierto modo, la poesía manierista del siglo XVI. Tal como, en la vecina España, Herrera, Figueroa, Aldana, Almeida o Francisco de la Torre proseguían el ejemplo de Petrarca y de los petrarquistas italianos, reservando un lugar destacado al magisterio de Boscán y Garcilaso, así también Diogo Bernardes, Camões, y otros poetas portugueses de este periodo reverencian la tradición italiana y el ejemplo de Boscán y Garcilaso, sin que la lección de Sá de Miranda o de António Ferreira sea puesta en olvido. Pero, si la transición hacia el esplendor del Barroco se procesa en la literatura española de una forma relativamente rápida, en el caso portugués, el Manierismo está sujeto a un dilatado proceso de fermentación.

1.3.1.2. La lírica camoniana y Diogo Bernardes

A lo largo de esta trayectoria, asistimos a una significativa evolución del modo según el cual se trataban los grandes temas del lirismo amoroso en el periodo del Renacimiento. La descripción de la figura femenina se va haciendo cada vez más difuminada y su contornos pierden nitidez, a pesar del carácter extraordinariamente intenso y reseñable de su presencia. Cuando se integra en el mundo natural, se asocia a lo más fluido del paisaje: los rayos de luz, las aguas que fluyen continuamente, los campos que se expanden hasta perderse de vista. En la tercera canción de Camões, es la luminosidad dispersiva de la mañana la que trae a la memoria del amante su recuerdo. En el soneto:

Cara minha inimiga, em cuja mão
pôs meus contentamentos a ventura,
faltou-te a ti na terra sepultura,
por que me falte a mim consolação.

LOS LUSÍADAS

DE LVYS DE CAMOES,
Traduzidos en octava rima Castellana por Benito Caldera,
residente en Corte.

Dirigidos al Ilustrísim. Señor Fernando de Vega de Fonseca,
Presidente del consejo de la hacienda de su M.
y de la Santa y general Inquisición.



CON PRIVILEGIO:

Impreso en Alcalá de Henares, por Juá Gracían.

Año de M. D. LXXX.

Portada de la primera traducción en español de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, realizada por Benito Caldera en 1580.

Eternamente as águas lograrão
a tua peregrina fermosura;
mas, enquanto me a mim a vida dura
sempre viva em minh' alma te acharão.

E se meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
daquele amor tão puro e verdadeiro
celebrada serás sempre em meu canto;
porque enquanto no mundo houver memória,
será minha escritura teu letreiro.

(pág. 159)

la hermosura del cuerpo de la amada se evoca en un tono compungente, mientras se disuelve en las aguas que la arrastran hacia su seno. El recuerdo, no obstante, permanece vivo en la memoria y en los versos del poeta. Así, al carácter dispersivo de esta imagen se suma el distanciamiento temporal y espacial que separa al amante de la figura evocada, lo que conlleva consecuentemente su proyección hacia la subjetividad.

Los atributos de la amada consagrados por el paradigma petrarquista continúan erigiéndose en elementos fundamentales para la confección del retrato femenino, a pesar de que su inserción contextual les confiera un sentido muy diferente de aquel que disfrutaban cuando eran tratados según la perspectiva renacentista. En la primera elegía de las *Rimas várias*, Diogo Bernardes, al evocar la figura de Sílvia, recurre a varios elementos signícos utilizados por los poetas que le habían precedido:

Buelvete, hermosa Sílvia, a ver la parte
a dô solía verte, ah! buelve presto,
porque presto no muera en desearte.

No desvies de mi tu lindo gesto,
tus verdes ojos, y cabellos d' oro,
dô tiene Amor su arco, y fuego puesto.

Qu' en pago de ver yo tan gran tesoro;
d' allí puedes oír las quejas mías,
y ver las tiernas lágrimas que lloro.

No dexes el lugar, a dô solías
olvidada de mis cuidados graves,
alegrarte con todo lo que vías.

(pág. 135)

El gesto, los ojos y los cabellos de oro de la mujer amada se integran, sin embargo, en un pasado concluso, que sólo tiene consistencia en la imaginación del poeta, y cuyo recuerdo le inspira un doloroso disgusto por la felicidad perdida. Por otra parte, el recurso a este tipo de estructura exige una notable maestría de composición, ilustrada por la destreza con que se entrelazan momentos temporales y lugares físicos diversificados, contemplados bajo puntos de vista que pueden ser, también ellos, muy variados.

En algunas composiciones de Diogo Bernardes, se describe a la mujer como un ser espiritualizado, como una esencia angelical, en consonancia con un ideario neoplatónico de fondo espiritualizante. A pesar de éso, ella no abre al amante caminos de salvación. Por un lado, y a semejanza de lo que ocurría con la poesía de Pero de Andrade Caminha, la figura femenina no asume la función de guía susceptible de conducir al amante por los caminos del bien que llevan hasta Dios. Pero, por otro, y al revés de lo

O LYMA DE DIOGO BERNARDES.

Em o qual se contém as suas
Eglogas, e Cartas.

Derigido por elle ao Excellente
Principe, e Serenissimo Senhor
DOM ALVARO D'ALLEMCASTRQ.
Duque D'aveiro &c.



LISBOA:

Na Officina de Antonio Vicen-
te da Silva.

Anno de MDCCLXI.

Com todas as licenç. e necessarias

Portada de las Obras de Diogo Bernardes.

que ocurría en la obra de ese mismo poeta, el amante no se satisface con una presencia que apenas puede ser contemplada. La belleza llega a inspirarle desconfianza, como engaño de una apariencia que, en el caso de mayor perfección física, esconde una ferocidad animalesca. Los lamentos de Melisio, en la vigésima égloga de *O Lima*:

A quien no engañara la brandura
qu' el cielo puso en ti, en lo de fuera,
unida contra tu gracia, y hermosura?

Poder imaginar, engaño fuera,
que s' escondía allá dentro de tu pecho,
un fiero corazón d' alpestre fiera.

(pág. 150)

ilustran bien esa dualidad. No deja de percibirse que el alcance de todas las interrogaciones dimanantes de las perplejidades que están asociadas al principio de similitud, en el periodo del Manierismo, tienen como núcleo la duda que incide sobre esta

RIMAS VARIA FLORES DO LIMA. COMPOSTAS POR DIOGO BERNARDES.



LISBOA

Na Officina de MIGUEL RODRIGUES,
Impressor do Emin. Senhor Card. Patriarc.

M. DCC. LXX.

Com licença da Real Mesa Censoria.

misma relación y se refiere a los lazos que unen la apariencia a la esencia. Tal como la relación entre modelo y copia deja de concebirse como un reflejo especular directo, así también la ligazón entre apariencia y esencia se contempla con aprensión.

En la poesía de Bernardes, se ve obstaculizada cualquier tentativa por parte del amante de obtener favores de la dama por la que está apasionado. Los personajes de sus églogas viven atormentados por una profunda pena, una vez perdidas las esperanzas de ver su amor correspondido. A excepción de textos encomiásticos, tales como la séptima bucólica, *Nise*, dedicada, según todo lleva a creer, al nacimiento de la hija de don Francisco de Lima; o como la octava, *Joana*, que celebra el casamiento de Luís de Alcáçova Carneiro con Joana de Vasconcelos, en las églogas de Diogo Bernardes intervienen una serie de personajes que, bajo el disfraz de pastores o segadores, se lamentan de la crueldad femenina. Sus dolorosas vivencias se encuentran íntimamente relacionadas con la caracterización de la mujer como un ser delicuescente y etéreo, señal de la imposibilidad de ceñimiento a una forma de sentir estable y duradera. Esta situación, típica de las páginas del poeta del río Lima, no inspira a su autor reacciones violentas o de revuelta. El dolor del amante, traducido con delicadísima finura, se interioriza a la luz de una melancolía suave y resignada. En este ámbito, Diogo Bernardes se muestra particularmente sensible al tema de la Naturaleza, que trata con una sensibilidad enfermiza, alcanzando uno de sus puntos más elevados en la páginas de sus églogas:

Num solitário vale, fresco e verde,
onde com veia doce e vagarosa
o Vez, no Lima entrando, o nome perde.
Numa tarde rosada, graciosa,
quando no mar seus raios resfriara
o sol, deixando a terra saudosa,
ouvi uma voz triste que soava
tão brandamente ali, que parecia
um rio que com outro murmurava.

(págs. 15-16)

Ya en el lirismo camoniano la crudeza femenina suscita reacciones sentimentales más impetuosas. En un universo en que la esencia y la apariencia no se corresponden, y «todo está compuesto de mudanza», conforme escribe Camões en el tercer verso del célebre soneto «Múdanse los tiempos, múdanse las voluntades», sólo la indiferencia femenina permanece inalterada, lo que inspira al segundo Sátiro de la no menos célebre égloga *dos Faunos* el desesperado lamento por la crueldad de las ninfas:

Trago-vos estas cousas à lembrança
por que se estranhe mais vossa crueza
com ver que a criação e longa usança
vos não perverte e muda a natureza.

(pág. 376)

En Camões, las barreras que separan los varios estadios, el humano del angelical, o el terreno de lo ultraterreno, sólo pueden ser traspuestas en situaciones excepcionales. Ni siquiera después de que la mujer se haya liberado del peso del cuerpo y consustanciado en espíritu puro, el amante la puede amar en paz, como así lo muestra este bellissimo soneto:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
algũa cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,
roga a Deus, que teu anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou.

(pág. 156)

Esta composición se nutre de marcas textuales, que enfatizan el carácter intraspasable de la distancia entre mundo sensible y la esfera de lo suprasensible: «de esta vida», «aquí en la tierra», «de aquí» *versus* «allá en el Cielo», «allá en el asiento etéreo». El vocabulario usado en este soneto, la atmósfera abstractizante que en él domina y su tono acompasado, confieren al drama irresoluble expuesto una fuerte intensidad dolorosa. Ni siquiera el amante, que tiene los pies en la tierra, consigue remitir su dolor, cuando la amada, después de muerta, se convierte en espíritu puro.

Entre la dulzura de esta mujer espiritualizada, pero distante, y la rudeza con que trata al amante, se abre un abismo mucho más hondo que el que aparecía en Diogo Bernardes. La asociación entre una belleza suprema y una pureza angelical, por un lado, y una indiferencia que frisa las fronteras de la ferocidad, por otro, inspira al poeta una reacción profunda y apenada, que en la canción décima alcanza uno de sus más conseguidos aciertos:

Foi minha ama ãa fera, que o destino
não quis que mulher fosse a que tivesse
tal nome para mim; nem a haveria.
Assi criado fui, porque bebesse
o veneno amoroso, de minino,
que na maior idade beberia,
e, por costume, não me mataria.
Logo então vi a imagem e semelhança
daquela humana fera tão fermosa,
suave e venenosa,
que me criou aos peitos da esperança;
de quem eu vi depois o original,
que de todos os grandes desatinos
faz a culpa soberba e soberana.
Parece-me que tinha forma humana,
mas cintilava espíritos divinos.
Um meneio e presença tinha tal
que se vangloriava todo o mal
na vista dela; a sombra, com a viveza
excedia o poder da Natureza.

(págs. 224-225)



La infanta doña María (1521-1577) a quien supuestamente canta Camões en sus poesías amorosas.

Si, en el lirismo manierista, se describe la figura femenina como una presencia fluida, y su representación abarca vertientes diametralmente diferenciadas, también la interioridad del amante es presa de escisiones fortísimas, analizadas con perfecta lucidez por Camões:

Não são isto que falo conjecturas,
que o pensamento julga na aparência,
por fazer delicadas escrituras.

Metido tenho a mão na consciência,
e não falo senão verdades puras
que m' ensinou a viva experiência.

(pág. 163)

El esfuerzo de racionalidad llevado a cabo por el poeta se enfrenta constantemente, sin embargo, con la ausencia de lógica que domina hechos y sentimientos, esto es, con el desconcierto del mundo. La fragmentación del sujeto «entre mí mismo y mí» que atormentaba a Bernardino Ribeiro, perspectivada a la luz de la sensibilidad manierista, se tiñe ahora

de discordia entre el amor sensual y el amor espiritualizado, entre los reclamos de la materialidad y la voluntad de ascesis hasta lo divino, entre la fragilidad humana y la heroicidad, entre la rendición a los hados y la afirmación de la propia voluntad. Estas tensiones, que urden toda la poesía manierista, encuentran su suprema expresión en el lirismo camoniano. Protagonista de una «... vida / por el mundo en pedazos repartida» (pág. 221), viajante por «... tierras y mares apartados» (pág. 195), señor de «mil vidas, no de una sólo...» (pág. 180), perseguido por «... males en pedazos» (pág. 228), las vivencias de Camões son las del peregrino del amor que, «... ora libre, ora atado, / en varias llamas variamente ardía» (pág. 166). Cuando el peso del hado o de la providencia cae sobre él, se entrega en las manos del destino, porque «No se puede con el ado tener cautela; / ni puede haber ningún contento / que no sea trocado en dura estrella» (pág. 329), lo que no impide que, en otras circunstancias, dé rienda suelta a su indignación ante el «... Cielo severo, / las Estrellas y el Hado siempre fiero», que «con mi perpetuo daño se recrean, / mostrándose potentes e indignados / contra un cuerpo terreno, / bicho de la tierra vil y tan pequeño» (pág. 222). Su clarividencia le permite distinguir lo positivo de lo negativo, pero las estrellas «con tener libre albedrío, no me lo dieran / que yo conocí mil veces por ventura / lo mejor, y peor seguí, forzado» (pág. 224), escribe Camões, a la estela de Ovidio. La asunción de la responsabilidad de sus males, «Confieso que conozco / que, en parte, la causa di / [al] mal en que me veo, / pues siempre mi deseo / a tan largas promesas entregué» (pág. 218), se confronta con la más sólida perseverancia, «Atado al remo tengo la paciencia, / a cuantos disgustos dé la vida» (pág. 124). En este sentido, las figuras retóricas construidas a través de juegos de contraposición y de desdobra-

miento, que están íntimamente asociadas a un conjunto de imágenes metafóricas como traducción de lo que sucede en el alma del amante, se llenan de significados más intensos, pero, también, bastante más inquietantes que los que se asumían en la poesía del Renacimiento. El lirismo manierista nos legó un rico filón de sonetos de contraposiciones, los más famosos de los cuales fueron escritos por Camões: «Amor es fuego que arde sin verse» y «Tanto de mi estado me hallo incierto», sin olvidar: «Qué loco pensamiento es el que sigo» y «Las piedras por el aire darán buelo [sic]», integrados en las *Rimas várias. Flores do Lima*, además de tantas otras composiciones pertenecientes a la tradición manuscrita.

La riqueza de esta experiencia se consustancia en el valor que asume como medio de adquisición de un saber supremo, pese a que tal adquisición se procesa negativamente: «ya sé que de este mi buscar ventura, / hallado tengo ya, que no la tengo» (pág. 139) En este sombrío universo, las perspectivas de felicidad son escasas.

De este modo, Camões se aproxima en varios pasajes de su obra al ámbito conceptual del neoplatonismo, a pesar de que, en muchos casos, esa tensión no le ofrezca soluciones satisfactorias, acabando, en ciertos momentos, por agudizar el desasosiego que le atormenta. A través de la metamorfosis del amador en la cosa amada:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minh' alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta pura e linda semideia,
que como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,
está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma,
(pág. 126)

Se intenta realizar una identificación espiritual concebida en términos neoplatónicos. Sin embargo, tal deseo se frustra al no ser satisfechos los deseos del cuerpo.

También en la oda séptima, Camões se encamina por la senda del neoplatonismo, según presupuestos cercanos al sistema teórico de Marsilio Ficino. Amor nace como un deseo ardiente que acaba por consumir sus propias máculas terrenas, de tal forma que, por esa vía, el amante puede ascender desde el plano de la experiencia hasta el plano de la pureza espiritual más etérea:

Pode um desejo imenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma e o fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto,
e purifique em tanta alteza o espirito
com olhos imortais
que faz que leia mais de que vê escrito.
(pág. 269)

A pesar de eso, esta oda acaba con una conclusión enigmática, que no oculta ciertas notas de escepticismo:

O campo não o esmaltam
flores, mas só abrolhos
o fazem feio; e cuido que lhe faltam
ouvidos para mim, para vós olhos.
Mas faça o que quizer o vil costume;
que o sol, que em vós está,
na escuridão dará mais claro lume
(pág. 271)

En el episodio de la isla de Venus, de *Os Lusíadas*, que se desarrolla entre el noveno y décimo cantos, el premio que se ofrece a los navegantes está simbolizado por la perfecta armonización entre aspiraciones de índole sensual y anhelos de índole espiritual. Sin embargo, la tentativa de conciliación de deseos contrapuestos, elaborada a la luz de una concepción que sigue las sendas del neoplatonismo de León Hebreo, sólo tiene consistencia en el plano ideal de la utopía, conforme ya se ha advertido.

De otro modo, el alivio proporcionado por la palabra poética es muy relativo. Por una lado, la exacerbación del dolor que roe al sujeto le lleva a dilatar el canto, pero, por otro, esa plasmación, a través de la palabra, del dolor que le roe, aviva todavía más la conciencia del abismo en que se hunde. Una de la más dolorosas, si no la más, de las canciones de Camões, es también aquélla en que se alarga más el texto, alcanzando varios niveles. La canción décima está formada por 12 estrofas, cada una de las cuales tiene 20 versos, 19 de ellos endecasílabos, estando dominada por la sombría profundidad de las reflexiones y rematada por la contera:

Nô mais, Canção, nô mais; qu' irei falando
sem o sentir, mil anos. E se acaso
te culparem de larga e de pesada,
não pode ser (lhe diz) limitada,
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto de louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!
(pág. 229)

Diogo Bernardes, por su parte, utiliza este mismo modelo métrico en la canción de tema fúnebre, recogida en las *Várias rimas ao Bom Jesus*, señal de una sensibilidad muy refinada, inherente a los modelos métricos imitados, en este caso específico, la canción 23 de Petrarca.

Otro ámbito de la poesía manierista en el cual se observa una considerable evolución es el de la poesía escrita en moldes peninsulares, bien por lo que atañe al enriquecimiento de los temas tratados, bien por la notable destreza con que son elaborados los cortos versos de redondilla. El juego de agudezas, asociado a la ironía y a la sátira, gana notablemente en finura y perspicacia. He aquí como recordaba Luís de Camões a don António, señor de Cascais, que aunque le hubiese prometido seis abundantes gallinas como pago de un servicio, en realidad sólo le había enviado media gallina:

Cinco galinhas e meia
deve o Senhor de Cascais;
e a meia vinha cheia
de apetitos para as mais.
(pág. 86)

Subyace aquí la superación al rechazo del metro peninsular, abogado por António Ferreira. La amplia circulación, en manuscritos de la época, de las composiciones basadas en la medida vieja, pone de manifiesto cuán apreciado del público era este tipo de poesía.

La apertura a las novedades venidas del extranjero, que había encontrado en la medida nueva su más directa correlación formal, comienza a extenderse, gradualmente, a la redondilla, en consonancia con procesos de interferencia signica entre permanencias peninsulares e innovaciones italianizantes. El análisis de la interioridad del sujeto se hace más íntimo, la figura femenina cobra mayor consistencia y el paisaje natural deja de ser un mero escenario, para pasar a comulgar con los sentimientos del sujeto que lo observa. La intersección entre el padrón literario, representado por Laura, mujer de cabellos dorados y nivea piel, y una tipología étnica con la que los portugueses contactaron directamente, en los parajes ultramarinos, da lugar a uno de los más bellos cuadros del lirismo europeo del Quinientos:

Pretos os cabelos,
ondé o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.
Pretidão de amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas bárbara não.
(págs. 89-90)

Las *Trovas a uma cativa com quem andava d' amores na Índia, chamada Bárbara* son uno de esos raros momentos de la poesía camoniana en el que las ansiedades del cuerpo y del espíritu se unen en un todo armonioso, a la luz de un ideal neoplatónico de cariz conciliador. No obstante, la alabanza de la belleza exótica de esta indígena negra implica la superación del modelo literario instituido por Petrarca y por los petrarquistas.

La relativización del valor de ese padrón también puede ser elaborada a través de la parodia, como en el romance atribuido a Fernão Correia de Lacerda, inserto en el *Cancionero de Manuel Faria*, y que comienza:

Negra tengo la cara
negro el corazón
qu[e] el amor es fuego
bolviome carbon.
(pág. 169)

La existencia del modelo, en sí mismo, no se pone en causa, pero sí el contenido de padrones vigentes desde los albores del siglo. En este ámbito, es sintomático el hecho de que las primeras señales claras de superación de los padrones literarios que se afirmaron progresivamente surjan en la tradición peninsular a lo largo del siglo XVI, o sea, un tipo de poesía que no se encontraba vinculado, en su origen, a los modelos italianizantes que dominaron la producción lírica de todas las literaturas europeas, y que, como tal, reaccionó prístinamente a su contenido.

Las heridas incurables que se abren en el universo lírico del Manierismo cobran, en la poesía portuguesa, una incidencia profundísima, desenvuelta recurrentemente en los temas del desconcierto y de la inquietud. En la fase final de este periodo literario, la superación de esas tensiones se opera a través de la remisión a lo divino, o en la pura y simple disolución de lo material en lo espiritual. Tal actitud presupone una utilización rigurosamente selectiva de los padrones vigentes a lo largo del siglo, tendente a orillar todo tipo de elementos más directamente ligados a la esfera de lo terreno; o, en otro caso, a adaptar su contenido a la celebración de valores de índole espiritual y religioso, en estricta conformidad con los principios de un neoplatonismo cristianizado. Esta tendencia encontró sus exponentes más destacados en la literatura española, singularmente en Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Recuerdese, a este respecto, la obra del dominico Fray Luis de Granada, que vivió y murió en Lisboa, autor del célebre *Compêndio da doutrina cristã*, obra escrita en portugués y editada en esa misma ciudad, en 1559, con numerosas ediciones, y luego traducida a varias lenguas. Esta vertiente de la poesía portuguesa de finales del siglo XVI tiene su correlato en la obra en prosa de los religiosos portugueses Frei Heitor Pinto, jerónimo, autor de *Imagem da vida cristã*, que fue publicada en Lisboa, en 1572, y de Frei Amador Arrais, carmelita calzado, cuyos *Diálogos* fueron igualmente editados en Lisboa, en 1589.

Por otra parte, esta vía ya fue emprendida por Camões en *Sobolos rios...*, un largo poema escrito en redondilla, inspirado en el salmo de David *Super flumina...*, escrito, muy probablemente, al final de su vida. El movimiento de ascesis que contiene se procesa a partir de presupuestos de índole religiosa. El abandono del canto profano, así como el de todos los vicios ligados a la vida terrena, son el único camino a través del cual es posible alcanzar la felicidad eterna. El verdadero canto es aquel «que sólo se debe al Señor» (pág. 111). La condenación del plano material se concibe, pues, radicalmente. Tal como manda la ley de Talión, las penas que la carne ya infligió al alma deberán infligirse al cuerpo por el alma purificada, a través de una drástica aniquilación:

E tu, ó carne que encantas
 filha de Babel tão feia,
 toda de miséria cheia,
 que mil vezes te levantas,
 contra quem te senhoreia:
 beato só pode ser
 quem com a ajuda celeste
 contra ti prevalecer,
 e te vier a fazer
 o mal que lhe tu fizeste.
 Quem com disciplina crua
 se fere mais que ùa vez,

cuja alma, de vícios nua,
 faz nódoas na carne sua,
 que já a carne n' alma fez.
 (pág. 113)

No obstante, «el divino aposento» de la patria celeste sólo podrá alcanzarse a través del descanso eterno, en coherencia con la convicción, típica de la poesía camoniana, de que entre el mundo terreno y el plano supraterráneo no hay conciliación posible.

1.3.2. *Frei Agostinho da Cruz*

Entre los poetas que elevaron su canto a lo divino, hay que recordar, además de a Diogo Bernardes, a Frei Agostinho da Cruz (1540-1619), su hermano, que fue capuchino y vivió en el Convento de Arrábida; a don Manuel de Portugal (1520?-1606), hijo del primer conde de Vimioso; a don Francisco da Costa (1533-1591), que murió en Marruecos, mártir de cautiverio; a Baltasar Estaço, canónigo de la catedral de Viseu; a Martim Castro do Rio, prisionero de Alcazarquivir, que falleció en 1613, y a Fernando Rodrigues Lobo Soropita (que no debe confundirse con Francisco Rodrigues Lobo, autor de *Corte na Aldeia*), editor de la primera edición de las *Rimas* de Camões, y del cual tenemos muy pocos datos biográficos. Sólo un pequeño número de composiciones de estos autores fue dado a la imprenta. En las obras de don Manuel de Portugal, que tuvieron su primera edición en 1605 y nunca más volvieron a ser impresas, figura un largo poema religioso, al que sigue el *Tratado breve da oração*, si bien en la tradición manuscrita andan dispersas muchas composiciones de su autoría consagradas a asuntos profanos. También los *Sonetos, canções, élogos e outras rimas* de Baltasar Estaço no tuvieron otras ediciones además de la que se imprimió en Coimbra en 1604.

Las escisiones que se abren en la intimidad del sujeto cobran relieve a la luz de una sensibilidad atormentada, que se redime a través de la devoción a Nuestro Señor Jesucristo. De este modo, Frei Agostinho da Cruz compone en la cuarta oda:

Mas pois que tal me sinto,
 que não sinto resguardo
 em mim para escapar do que mereço,
 que se prometo, minto;
 e se não minto, tardo;
 e tardando, de todo desfaleço.
 A Vós, meu Senhor, peço
 Graça, favor, ajuda,
 no que tanto me vai;
 pois a folha, que cai
 no chão, da verde planta, não se muda
 sem vossa permissão
 quanto mais um pesado coração!
 (pág. 127)

En este contexto, el tema de la *aurca mediocritas* gana nuevas resonancias de cariz religioso, bien patentes en la apología del desprendimiento del mundo material que llevan a cabo los personajes de las élogos de Frei Agostinho da Cruz y de Baltasar

Estaço, un mundo material minado por desengaños, por pasiones funestas y por las leyes de la mudanza. Los pastores del poema bucólico de don Manuel de Portugal, por su parte, recorren yermos y desiertos, entre Tierra Santa y el Tajo, en una peregrinación espiritual que tiene por objetivo el alejamiento de una sociedad corrompida y viciada. El sentimiento de la Naturaleza se vive de una forma tan intensa que uno de sus personajes, Amôncio, alcanza la comunión con Dios a través de la contemplación de bosques y valles.

Entre las figuras enaltecidas, todas ellas ligadas a la tradición de la Iglesia, destaca la Madre del Señor, a la cual Sá de Miranda había dedicado dos canciones petrarquistas. En este momento culminante del lirismo portugués quinientista, tal tipo de composiciones vuelve a merecer particular aprecio. Son varios los poetas que lo cultivan: Diogo Bernardes, en *A Nossa Senhora, que o autor fez estando cativo*; Frei Agostinho da Cruz, en «Virgen pura, escogida, honesta, santa», también atribuida, en el *Cancionero Manuel de Faria*, a Martim Castro do Rio; don Manuel de Portugal, en una canción que figura en el decimocuarto libro de su poema bucólico; y Baltasar Estaço, en *A gloriosa Virgem Nossa Senhora*. De estos poetas, Diogo Bernardes es el único que sigue el esquema métrico de la última canción del *Cancionero* de Petrarca, señal de que la imitación de los modelos venidos del extranjero, a la luz del cual se procesó la gran renovación del lirismo portugués de esta centuria, se hace con una sustancial libertad compositiva, o sea, se efectúa en sentido transformativo.

Se concluye, así, la gran voluta descrita por la poesía portuguesa del siglo XVI, entre la apertura a las innovaciones venidas del extranjero y la elección de algunos modelos a los cuales se atribuye un valor ejemplar, en una primera fase; la consolidación de su imitación en términos normativos, en el periodo renacentista, y, posteriormente, por su interrogación y transformación en el periodo llamado Manierismo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Activa

- RESENDE, García de, *Cancioneiro geral*, fijación del texto y estudio por Aida Fernanda Dias, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993.
- COSTA, FRANCISCO DA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. de Domingos Maurício Gomes dos Santos S. J., Lisboa, Agência Geral de Ultramar, 1956.
- The Cancioneiro de Évora*, ed. de A. L.-F. Askins, Berkeley, University of California Press, 1965.
- Cancioneiro de corte e de magnates*, Ms. CXIV/2-2, de la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, ed. de A. L.-F. Askins, Berkeley, University of California Press, 1968.
- The Cancionero «Manuel de Faria»*, ed. de E. Glaser, Münster, Aschendorffsche, 1968.
- Cancioneiro de Fernandes Tomás*, facsímil del ejemplar único, con preámbulo de Fernando de Almeida, Lisboa, Museo Nacional de Arqueología e Etnografía, 1971.
- Cancioneiro de D.^a Cecília de Portugal*, introducción y notas de António Cirurgião, ed. de la Revista Ocidente, Lisboa, 1972.
- Cancioneiro de Luís Franco Correia. 1557-1589*, Comissão executiva do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*, 1972.
- The hispano-portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, ed. de A. L.-F. Askins, U.N.C., Department of Romance Languages, Chapel Hill, 1974.
- The Cancioneiro de Cristovão Borges*, ed. de A. L.-F. Askins, Braga, École Pratique des Hautes Études, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

- «O índice do cancionero do Padre Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática», por Aníbal Pinto de Castro, en *Biblos*, 64, Coimbra, 1988.
- BERNARDES, Diogo, *Obras completas*: vol. 1, *Rimas várias. Flores do Lima*; vol. 2, *O Lima*; vol. 3, *Várias rimas ao Bom Jesus*, ed. de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1945-1946.
- CAMINHA, Pero de Andrade, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, por Vanda Anastácio, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998.
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, texto establecido y prefacio por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994.
- *Os Lusíadas*, 2.^a ed., lectura, prefacio y notas por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- CRUZ, Frei Agostinho da, *Obras*, ed. de Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado, 1918.
- *Sonetos e elegias*, ed. de António Gil Rafael, Lisboa, Hiena, 1994.
- ESTAÇO, Baltasar, *Sonetos, canções, éclogas e outras rimas*, Coimbra, Diogo Dias Loureiro Impresor da Universidade, 1604.
- FERREIRA, António, *Poemas lusitanos*, 2 vols., ed. de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1957.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesias*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- RIBEIRO, Bernardim, *Obras Completas*, ed. de Aquilino Ribeiro y M. Marques Braga, vol. 1, 1982, vol. 2, 1982, Lisboa, Sá da Costa.
- PORTUGAL, don Manuel de, *Obras*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1605.
- *Poesia maneirista*, ed. de Isabel Almeida, Lisboa, Comunicação, 1998.

2. Pasiva

- ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pero Andrade Caminha)*.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O lírico*, 3.^a ed., Lisboa, Presença, 1992.
- *Luís de Camões. O épico*, 2.^a ed., Lisboa, Presença, 1995.
- EARLE, T. F., *Musa renascida. A poesia de António Ferreira*, Lisboa, Caminho, 1991.
- *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- MARNOTO, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Manierismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1997.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Fray Luis de Granada y la Literatura de Espiritualidad en Portugal (1554-1632)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1988.
- ROIG, Adrien, *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*, Paris, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- SARAIVA, António José y LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., Oporto, Porto Editora, 1995.
- SENA, Jorge de, *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1980.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, «O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 16, Paris, 1981.