



ESCUELA DE DOCTORADO  
INTERNACIONAL DE LA USC

Martha  
Blanco González

Tesis doctoral

Faria e Sousa, historiador de la  
literatura: el Parnaso español  
del siglo XVI en sus  
comentarios a las Rimas várias

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura



TESIS DE DOCTORADO

**FARIA E SOUSA, HISTORIADOR DE LA LITERATURA:  
EL PARNASO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI  
EN SUS COMENTARIOS A LAS *RIMAS VÁRIAS***

Martha Blanco González

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA



SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023



## RESUMEN

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), el más prolífico anotador de Camões, despliega en las *Rimas várias* (1685, 1688) un peculiar método de exégesis subjetiva, enmarcada en un contexto de humanismo tardío propio de su siglo. Su innovación viene determinada por la autolatría y el constante diálogo que establece, por una parte, con anotadores que le precedieron como el Brocense, Herrera y Tamayo de Vargas, y, por otra, con el lector. Como gramático, si bien sigue los principios de *lectio, enarratio auctorum, emendatio e iudicium* del comentario antiguo, tiende a hipertrofiarlos en favor de su parecer. La presente tesis se propone profundizar en la figura del historiador y rescatar la abundante erudición contenida en la obra, de innegable utilidad en el estudio de fuentes y dechados de la poesía peninsular del siglo XVI. Se pretende facilitar al lector un panorama de la lírica de dicha época, con el fin de proporcionar una visión actual y global del versificar de aquel tiempo, en tanto que se ponen de relieve las vinculaciones y confluencias latentes en textos hispano-lusos del momento. Para ello se toman de ejemplo autores españoles como Garcilaso, La Torre o Aldana, entre otros, a los que se añaden poetas del país vecino como Sá de Miranda, don Manuel de Portugal y Diogo Bernardes. Asimismo, se reconstruyen las ideas sobre algunos géneros y su evolución, concretamente de la oda, a la que Sousa otorga un rol preponderante.

## RIASSUNTO

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), il più prolifico annotatore di Camões, dispiega nelle *Rimas várias* (1685, 1688) un peculiare metodo di esegesi soggettiva, da inquadrarsi in un contesto di tardo umanesimo del suo secolo. La sua innovazione è determinata dall'autolatria e dal dialogo costante che instaura, da un lato, con gli annotatori che lo hanno preceduto, come il Brocense, Herrera e Tamayo de Vargas, e, dall'altro, con il lettore. Come grammatico, pur seguendo i principi di *lectio, enarratio auctorum, emendatio e iudicium* propri del commento antico, tende a ipertrofizzarli a favore della propria opinione. La presente tesi si propone di approfondire la figura dello storiografo e di riqualificare l'abbondante erudizione contenuta nell'opera, innegabilmente utile per lo studio delle fonti e dei modelli della poesia peninsulare del XVI secolo. L'obiettivo è quello di offrire al lettore una panoramica della lirica di quel periodo, con lo scopo di fornire una visione attuale e globale della versificazione dell'epoca, evidenziando al contempo i legami e le confluenze latenti nei testi luso-spagnoli del tempo. A tal fine, vengono assunti come punti di riferimento autori spagnoli come Garcilaso, La Torre e Aldana, tra gli altri, a cui si aggiungono poeti del paese vicino come Sá de Miranda, don Manuel del Portogallo e Diogo Bernardes. Vengono inoltre ricostruite le idee su alcuni generi e la loro evoluzione, in particolare l'ode, a cui Sousa dà un ruolo preponderante.







Esta tesis doctoral se enmarca dentro de los siguientes proyectos y grupo de investigación, de los que soy miembro:

*La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), financiado por AEI-FEDER, Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento; Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

*La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular* (PID2020-118819GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 (Gobierno de España).

Grupo de Investigación *O século de Quevedo: prosa e poesía lírica* (GI-1373), de la USC, dirigido por Alfonso Rey.



FONDO EUROPEO DE  
DESENVOLVEMENTO  
REXIONAL  
\*Unha maneira de facer Europa\*





*A Carlos e Adela,  
endexamais pretéritos;  
en fin, para e por sempre.  
A Eky,  
por facer da miña infancia  
o mellor presente  
—e tamén a min, evidentemente—.*



## AGRADECIMIENTOS

A quienes creen en mí.

A mis padres, dadores de serenidad, fortaleza y apoyo constante.

A Eky, confiando en que lea esta página.

A Paula, Raquel y Flor. A Irina e Iria Pin.

A los trabajadores de la BUSC, especialmente a Fernando, paciente colega y confidente.

Al grupo de investigación *O século de Quevedo: prosa e poesía lírica* (GI-1373), en particular a Alfonso Rey, por el desinteresado interés que me ha brindado.

A Antonio Azaustre, Cristina Marchisio y Juan Casas, por avivar pasiones que juzgaba soterradas.

A Rita Marnoto, por transformar una estancia en un paseo.

A José María Viña Liste, amigo, por mostrarme la senda; a mi estimada mentora, Sole, por adiestrarme en ella.

A aquellos que no creen. Lean.



## Índice de contenidos

INTRODUCCIÓN	7
I. Objetivos	8
II. Metodología	9
APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE FARIA E SOUSA	11
I. Humanista y precursor del ensayo	11
1. Producción literaria propia	12
2. Autopromoción	14
3. Método	16
4. Injerencias del yo	18
4.1. Proyección personal	18
4.2. Exhibición	20
5. Sousa editor	24
II. Atribuciones, versiones y variantes	27
1. Testimonios: cancioneros y misceláneas	27
2. Textos y polémicas	29
2.1. Notas sobre algunos sonetos bilingües	30
2.2. Polémica autorial de textos castellanos	33
2.2.1. Don Manuel de Portugal	33
2.2.2. Sá de Miranda	35
2.2.3. Otros autores	37
2.3. <i>Camonización</i>	38
AUTORES QUINIENTISTAS VISTOS DESDE EL SIGLO XVII	53
I. Francisco Sá de Miranda	53
1. Intertextualidad	54
1.1. Églogas	54
1.2. Sonetos	57
2. Interpretación	59
II. Cristóbal de Castillejo	63
1. Intertextualidad (Boscán al fondo)	63
2. Interpretación	74
III. Garcilaso de la Vega	77
1. Intertextualidad	78
1.1. Sonetos	78
1.2. Canciones	88
1.3. Elegías	95
1.4. Églogas	100
2. Interpretación	114

IV. Diogo Bernardes	117
1. Intertextualidad	117
1.1. Composiciones de autoría cuestionada	117
1.2. Sonetos ajenos al pleito	153
1.3. Cartas	155
1.4. Églogas	158
2. Interpretación	162
V. Hurtado de Mendoza, La Torre, Aldana y otros poetas	165
1. Diego Hurtado de Mendoza	165
1.1. Intertextualidad	165
1.1.1. Epístola a Boscán	165
1.2. Interpretación	168
2. Francisco de La Torre	169
2.1. Intertextualidad	169
2.1.1. <i>Bucólica del Tajo</i>	169
2.1.2. Sonetos	174
2.1.3. Odas	175
2.2. Interpretación	175
3. Francisco de Aldana	177
3.1. Intertextualidad	177
3.1.1. <i>Faetonte</i>	177
3.1.2. Epístolas	178
3.1.3. <i>Parto de la Virgen</i>	181
3.1.4. Octavas	181
3.2. Interpretación	182
LA PRECEPTIVA DE LA ODA EN LA POÉTICA RENACENTISTA PENINSULAR	183
I. El binomio oda/canción en los tratados del Siglo de Oro	183
II. Hacia una delimitación de los géneros líricos: los excursos a la oda, por Faria e Sousa	193
CONCLUSIÓN	199
CONCLUSIONE	207
BIBLIOGRAFÍA	215
LISTA DE ABREVIATURAS	231
RELACIÓN DE SONETOS CASTELLANOS CONTENIDOS EN CACIONEROS HISPANO-LUSOS	239
ÍNDICE DE AUTORES	251
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	261
AUTENTICIDAD DE LOS SONETOS CAMONIANOS	269
APÉNDICE	277

*A la única verdad tomo por testigo  
de que discurro con pasión.*

## INTRODUCCIÓN

La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII ha estado en el punto de mira de la crítica literaria debido, entre otros motivos, a las falsas atribuciones autoriales que se adscriben a dicha época. Como complemento a los estudios sobre el tema, se analizan en la presente tesis los comentarios realizados por Manuel de Faria e Sousa a las *Rimas várias* de Luís de Camões, autor que se ha visto perjudicado a lo largo de los años por los problemas que atañen a la paternidad de algunas de sus composiciones. La impresión de Sousa abre la vía a ediciones sucesivas que siguen la tendencia a incrementar el corpus de apócrifos camonianos, propensión que se dará hasta que, a finales del siglo XIX, trabajos como los de Wilhelm Storck o Carolina Michaëlis de Vasconcelos impugnen tales asignaciones.

El estado del que partimos en la presente investigación es altamente expectante, pues —aunque la figura de Sousa haya ganado un peso considerable en los últimos años— dichos comentarios apenas han sido leídos íntegramente. Sus anotaciones no se restringen a conceder a su poeta predilecto textos pertenecientes a otros autores y glosarlos, sino que, presa acaso del entusiasmo y del deseo de mostrar erudición, Sousa relata al lector una protohistoria de la poesía española comprendida desde el siglo XVI hasta 1649.

## I. OBJETIVOS

El principal propósito de este trabajo consiste en sistematizar los juicios acerca de la poesía española del siglo XVI realizados por el poeta y crítico Faria e Sousa en sus cinco tomos de las *Rimas várias* de Camões (1685, 1688), y presentar la figura del exégeta a quien se adentre en las siguientes páginas. El estudio de sus notas requiere no limitarse a estas, sino centrarse en los textos y en la tradición crítica que en ellas se recoge, es decir, en las poéticas italianas y españolas —filtradas a su vez por Fernando de Herrera— sin descartar la consulta directa de referentes como Minturno, Escalígero o Trissino, entre otros.

Se pretende facilitar al lector un panorama de la poesía del siglo XVI con el fin de proporcionar una visión actual y global del versificar de aquel tiempo, en tanto que se ponen de relieve las vinculaciones y confluencias latentes en textos hispano-lusos del momento. Por motivos de extensión, el trabajo se centrará en los poetas que más peso tienen en la obra y en el análisis de los textos que nos han parecido más pertinentes, no sin intentar mantener un merecido equilibrio entre autores españoles como Garcilaso, La Torre o Aldana, y portugueses que escribieron en nuestra lengua: Sá de Miranda, don Manuel de Portugal y Diogo Bernardes.

Asimismo, se reconstruyen las ideas sobre algunos géneros y su evolución en la obra de Sousa, que viene aquí a recuperar y afinar los ya presentes en la *Fuente de Aganipe*. En este caso ponemos el foco en la oda, a la que el historiador otorga un rol preponderante, para trazar una delimitación del género en una época en la que sus fórmulas tendían a lindar con las de la canónica canción petrarquista y, como consecuencia, llamaban a fundirse o difuminarse.

A esto se añade la voluntad de rescatar la abundante erudición desplegada en los cinco tomos, de innegable utilidad en el estudio de fuentes y dechados de la poesía de la época. Para ello intentamos constatar o refutar los datos proporcionados por el crítico portugués, puesto que, desde su parcial punto de vista, acostumbra a incurrir en imprecisiones historiográficas y en inexactas —si bien intencionadas— atribuciones de numerosos textos. Con todo y como se verá, el exégeta no deja de erigirse entre otros comentaristas al atinar en varias de sus valoraciones, clamando y meritando, así, un justo lugar entre los preceptistas de su tiempo.

## II. METODOLOGÍA

Si se quiere esbozar una metodología útil al estudio de la obra de Faria e Sousa debe previa y necesariamente reconocerse la imposibilidad de abarcar los comentarios nacidos en la *Fuente de Aganipe* y finados en las *Rimas várias* en su totalidad, de ahí que nos centremos en este último texto, culmen de la etapa de madurez del autor.

Para llevar a cabo el análisis contamos con las *Rimas várias de Luís de Camões Príncipe de los poetas heroicos, y Lyricos de España [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo*, divididas en cinco tomos, publicados en 1685 (I y II) y 1688 (III, IV, V). Se han examinado tanto los comentarios y escolios que Sousa ofrece en la obra como las fuentes a las que remite —implícita y explícitamente— con el ánimo de contradecir o corroborar su exposición. Además de las ediciones *princeps* y las respectivas impresiones que a la postre vieron la luz de determinados poetas, adquieren en este punto una gran importancia los manuscritos y cancioneros bilingües que circularon en la época y que Sousa, a menudo, omite referenciar.

Con respecto a los criterios utilizados, tenemos en cuenta disciplinas como la crítica y la teoría literarias, considerando las ideas poéticas de los siglos XVI y XVII; la perspectiva comparativa e intertextual, tanto de escritos teóricos —fuentes toscanas y precedentes españoles y portugueses— como de los literarios; la selección, edición y anotación de textos; y los métodos historiográfico y clasificatorio, reflejado, este último, en los índices que apoyan el trabajo. El procedimiento más notorio lo protagoniza el enfoque comparatista y transtextual: el luso agrega copiosos *loci paralleli* a la obra de Camões con la finalidad de esclarecer la lucidez de sus versos; lugares que, sin excepción, han sido visitados.

En la recopilación de datos, amén de la consulta de clásicos grecolatinos de los que Sousa se vale, se tienen en cuenta las tradiciones italiana, española y portuguesa, pues nuestro autor funciona como enlace entre estas dos últimas, que se imbuyen a su vez de aquella.

Además, son de marcado interés sus comentarios a *Os Lusíadas* y lecturas secundarias como las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, ya que la rivalidad de Sousa

con el sevillano no le exime de haber seguido ese proyecto poético para perfeccionar su faceta de comentarista, lo que se colige, por ejemplo, en los descuidos que achaca al propio Garcilaso.

Los recursos empleados en la investigación son básicamente bibliográficos; así pues, el principio metodológico fundamental respetado en esta tesis ha sido la consulta directa de las fuentes, sean impresas o manuscritas. Muestras de estas últimas son las imágenes tomadas de la Biblioteca Digital Hispánica, sujetas a los permisos pertinentes por parte de la Biblioteca Nacional de España para su difusión y que reproducimos en el *Apéndice* que da cierre al trabajo. Por otro lado, dos de mis publicaciones previas, «Manuel de Faria e Sousa: entre la exégesis humanista y el ensayo», enmarcada en las *Visiones histórico-literarias de España y el Nuevo Mundo en la tradición clásica (siglos XVI-XIX)* (2021) —obra de acceso abierto (<https://peterlang.com/document/1111569>)—, y «Paternidad poética controvertida o España y Portugal en el marco de las *Rimas várias* de Faria e Sousa», recogida en el monográfico *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria. Entre Itália, Portugal e Espanha: ensaios de recepção literária* (2021), han sido parcialmente aprovechadas para los apartados que tratan sobre la figura del comentarista, si bien ofrecemos una versión revisada y actualizada que cuenta con las debidas autorizaciones editoriales.

## APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE FARIA E SOUSA

### I. HUMANISTA Y PRECURSOR DEL ENSAYO

Los comentarios a las *Rimas várias* de Luís de Camões servirán a Faria e Sousa (1590-1649), el más prolífico anotador del poeta luso, para desplegar su peculiar método de exégesis subjetiva, enmarcada en un contexto de humanismo tardío que se aleja del de los siglos XV y XVI. Una de sus vertientes innovadoras es el amplio espacio que se concede a sí mismo y a su propia obra dentro de estos apuntes que rezuman erudición, y, no en todos los casos, severidad. Sousa, no solo puente entre España y Portugal, sino entre el comentario humanista a los clásicos y el ensayo, renegará a menudo de la objetividad, de la exactitud y del rigor filológico en favor de los datos históricos y las anécdotas —a veces casi *novellae*—, mas sin renunciar, a la vez, a exhibir su pericia y capacidad relacional con casos traídos también *a fortiori*. La fanática devoción por *su Poeta* y el autoelogio como rasgo identificador lo alejarán del comentario pedagógico de los siglos precedentes, el cual degrada conscientemente dirigiéndolo al ensayo<sup>1</sup>, que tendrá su máxima expresión en el siglo ulterior. La modernidad del erudito, además de

---

<sup>1</sup> Para el trabajo que da origen a este apartado —aquí oportunamente amplificado y modificado—, véase Blanco González (2021a; <https://peterlang.com/document/1111569>).

reflejarse en su notable egolatría a lo largo de todo el comento, se palpa en algunos rasgos que pasaremos a esclarecer a continuación como son la actitud desafiante en su crítica a los comentaristas previos<sup>2</sup>, su familiaridad con el lector, el uso de la ironía o la fiabilidad parcial que dedica a los manuscritos manejados, en favor de exaltar a Camões o de seguir su criterio personal.

El intérprete parangonará al poeta luso con los clásicos grecolatinos no solo con el fin de canonizarlo, lo cual hace ya desde el título —«Luis de Camoens príncipe de los poetas heroicos y líricos de España»—, sino también para encumbrarse a sí mismo como exégeta<sup>3</sup>. Como gramático, si bien sigue los principios de *lectio, enarratio auctorum, emendatio e iudicium* del comentario antiguo, tiende a hipertrofiarlos en beneficio de su parecer.

## 1. Producción literaria propia

Sostenía en su *Retrato* Moreno Porcel<sup>4</sup>, panegirista de Sousa, que este se lamentaba cuando recordaba un suceso de su infancia, ocurrido antes «que saliese de las mantillas». Relataba el portugués que una vecina labradora le había metido las manos en el ojo de la muela de un molino mientras estaba en funcionamiento, acaso con el propósito de despertar su habilidad e ingenio. Tal evocación lleva al comentarista a inferir que «si aquella rueda pudo obrar algo, más fue para mí la penosa de Ixión que la de la próspera Fortuna» (s. f.: 13): sus manos se habían convertido en un suplicio y se debería a ellas hasta su muerte. Esa vida, volcada en la escritura, se convierte en coartada ideal para aprovechar cualquier ocasión a lo largo de las anotaciones —venía haciéndolo ya desde su *Fuente de Aganipe* (1644-1646)— con el objetivo de recordar al lector su bagaje intelectual: cantidad ingente de autores consultados, extraordinaria

---

<sup>2</sup> Fundamentalmente a Herrera. Al mismo tiempo que rivaliza con él, y paralelamente postula a Camões como «príncipe de los poetas» frente a Garcilaso, mantiene con el sevillano una relación de continuidad y emulación. Además de enaltecer a un poeta, ambos añaden a las notas filológicas otras de tipo erudito acerca de todas las ramas del saber y manifiestan un notable orgullo idiomático. Las principales diferencias radican en la parte lúdica de las anécdotas, ausente en Herrera, y en la tendencia de Sousa a hablar de sí mismo y a editar tanto sus poemas como los que otorga a su maestro.

<sup>3</sup> Cf. Michel de Montaigne, *Les essais*: «c'est moi que je peins»; «je suis moi-mesme la matiere de mon livre» (2007: 27).

<sup>4</sup> *Retrato de Manuel de Faria y Sousa, Cavallero del Orden Militar de Christo y de la Casa Real. Contiene una Relación de su Vida, un Catálogo de sus Escritos, y un Sumario de sus Elogios, recogidos de varios Autores*, s. l. [Madrid], s. f. [¿1649?]. Para la materia biográfica ténganse en cuenta, además, la introducción de Glaser (1975) y los trabajos de Asensio (1978), Pires (1996) y Ramada Curto (2007).

cosecha literaria, motivaciones, buen hacer, y, en fin, la propedéutica en que se apoya para llevar a cabo su vasta exégesis.

En palabras del panegirista, su producción manuscrita la conformaban

Cuarenta y siete libros (estos son los que están a ser) a ciento y diez pliegos uno con otro, y es lo menos, contienen más de cinco mil pliegos. Siendo muchos de ellos copiados de a cinco y a seis veces (y estos los mayores), bien se puede dar cuatro a cada uno, con que las copias de ellos montan veinte mil pliegos (s. f.: 37).

Por otro lado, proclive a airear su ardua labor, se encargaba de dejar constancia de ello en el «Prólogo» de las *Rimas*:

cincuenta libros escribí en el espacio de veinticinco o veintiséis años. Pero bien puedo decir que cada uno de ellos me llevó los propios veintiséis años [...]. [En] 1634 me hallaba con casi cuarenta libros en borradores tan confusos, que mil veces perdí la esperanza de poder lograr tanta vida que los pudiese reducir de las tinieblas a las luces [...]. Así que, trabajando continuamente a un mismo tiempo en tantos libros, puedo bien decir que uno me llevó el tiempo que todos y todos el de uno, porque así como hubo poco espacio entre el principio, le hubo también poco entre el fin de cada uno de ellos (§ 2, 4)<sup>5</sup>.

Señala también que, en 1620, a los treinta años, quemó nueve o diez y en 1623 otros «tres o cuatro, y reparé a otros que, con este beneficio, me parecieron capaces de algún poquito más de vida. Y esto me sucedió principalmente en aquellos que ya habían logrado la impresión, por dar a entender que conocía yo mis yerros» (§ 2).

Esa tendencia a la vanagloria por parte del anotador rara vez está justificada, si no nunca. Clara muestra de ello se da en los apuntes al verso «E de novo tecendo a antiga história» (12 4) de la canción 10 («Vinde cá meu tão certo secretário»)<sup>6</sup>, en los que desplaza el foco de atención de su adorado poeta para volverlo hacia sí mismo:

Quisiera [Camões] verse en la primera edad para escribir de nuevo sus amores. Yo para ninguna cosa deseo remozarme, pero muchas veces digo que, si me hallara con veinte años menos, volviera a comentar la *Lusíada* y dijera otro tanto sobre aquel poema como lo que ya dije. Y deseo vivir algunos años para poner en limpio trece tomos que tengo en borradores después de haber sacado de ellos treinta y nueve; y si los borradores se pudieran entender de otro que no yo, ni ese deseo tuviera. ¡Tanto se hacen amar trabajos propios! (III, 93).

<sup>5</sup> En las llamadas a las *Rimas várias* comentadas por Sousa (1685, 1688) se indicará el parágrafo cuando nos refiramos a los preliminares de la obra; fuera de estos, reflejamos tomo y página.

<sup>6</sup> Corroboran la autoría las impresiones de 1595 (f. 38v) y 1598 (f. 45v). Asimismo, se registra en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (n.º 78) y en el ms. *Juromenha* (f. 104v). Para las canciones camonianas, véase la edición de Perugi (2021).

Aun cuando agradezca que otros valoren su esfuerzo, el fin último será el de ensalzarse como literato: «me han de confesar los castellanos (y no lo hacen pocos, que esta honra les debo yo) el haber campeado bien por su lengua, siendo el extraño que en ella publicó más escritos» (II, 266).

## 2. Autopromoción

No dichoso con lo anterior, el erudito va mucho más allá, y en ello reside gran parte de la modernidad de su exégesis. Cabe recordar que ya en su edición a *Os Lusíadas* no solo había hecho que estampasen su retrato<sup>7</sup> al lado del de Camões —equiparándose así al épico poeta—, sino que en aquella va inserto, entre las «Advertencias» y el «Prólogo», un «Elogio al comentador» a cargo de Lope de Vega que ocupa nada menos que veintiséis párrafos, entre los que se encuentra aquella conocida sentencia del fénix en la que afirmaba que

así como Luís de Camões es príncipe de los poetas que escribieron en idioma vulgar, lo es Manuel de Faria de los comentadores en todas las lenguas, porque ningún comentario de poeta tan profundo salió de una sola mano tan cabal como este. Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, Dante, y otros, aún no están acabados de comentar habiendo salido de muchas manos, y el Camões, solo de esta, lo queda de manera que no necesita de otra (1639: § 1)<sup>8</sup>.

Su alta calidad de comentarista, a juzgar por estas declaraciones tomadas del «Prólogo», es algo que el propio Sousa tiene más que asumido: «Así como fui el primero en publicar comentarios ajustados al poema heroico, sin hallar algunos a que arrimarme ni luz que seguir, lo soy ahora con estas mismas condiciones sobre estos poemas varios, porque para estos comentarios no he tenido algún socorro». Consciente de la magnitud de sus anotaciones y escudándose a este respecto de posibles críticas, confiesa luego que no tiene duda de que «ellos parecerán prolijos, como parecieron a algunas personas los de la *Lusíada*», para posteriormente excusarse, pues «no se puede

---

<sup>7</sup> Véase Núñez Rivera (2018, 2020). Cf. Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*: el argumento que articula en su elogio de la capital novohispana viene individualizado en los elementos paratextuales de la obra, entre los que destaca la efigie del autor, que se presenta acompañada de los lemas «Nobilitas sola est atque unica virtus» y «Summa laboris habet», extraídos de la sátira 3 8 de Juvenal y el *Ars amatoria* de Ovidio (I 3, 404).

<sup>8</sup> Consúltense, para su relación de amistad con el exégeta y sendos elogios, Rodríguez Cepeda (1980) y Núñez Rivera (2011, 2018). Una reciente edición crítica de la *princeps* de *Os Lusíadas* puede verse en Marnoto (2022).

llamar largo lo que es necesario, sino lo que es superfluo<sup>9</sup>. Y creo (si no me engaño) que no hay aquí sobras» (§ 18).

No obstante reconocer que puede haber dejado lugares sin dilucidar, «sé que no le habré entendido en algo», se justifica a renglón seguido: «pero ¿quién en el mundo lo entendió todo? Basta haber hecho mucho, y, si he de decir la verdad, imagino que no hice poco» (§ 10). La consideración sobre su buena labor no queda relegada, desde luego, a los preliminares de la obra. Y es que, en vista de la eminente estima hacia su experiencia, «ventajosa a la de muchos (y cierto que no vive en mí ninguna centella de arrogancia)», no resulta extraño que asegure estar capacitado para «juzgar de los estilos de más de cuatrocientos poetas [...] griegos, latinos, italianos, franceses y españoles, pues no los leí así como quiera al vuelo, sino repetidas veces, con mucha ponderación del modo de proceder de cada uno» (IV, 134). Lo curioso es el lugar que escoge para encumbrarse: en las apreciaciones que abren las «Octavas de Santa Úrsula», previamente atribuidas a Diogo Bernardes en sus *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594). En este punto Sousa rehúye toda objetividad para abandonarse al entusiasmo y atribuírselas a Camões bajo un criterio, cuando poco, cuestionable<sup>10</sup>. Rara vez se muestra tan seguro de la autoría de su poeta como en esta ocasión en la que, precisamente, yerra. Después de advertir —sin aportar prueba alguna— de que el texto se solía asociar con Camões antes que con Bernardes y de obsequiarnos con el susodicho autoelogio, por si no bastase, arroja el guante a todo aquel que dude de sus palabras<sup>11</sup>.

Casos análogos al anterior irrumpen en cada uno de los cinco tomos que conforman la obra. El postrero, tanto de las *Rimas* como de este apartado, tiene lugar en los apuntes a la égloga 7 («As doces cantinelas que cantavam»)<sup>12</sup>, donde el crítico eleva su figura

<sup>9</sup> «No conviene gastar tiempo en alumbrar el día con candiles» (I, 258).

<sup>10</sup> Los argumentos de los que se vale para no reconocer la *Historia de Santa Úrsula* entre las rimas del limiano brillan por su ausencia y se reducen a lo que sigue: «¿Quién será tan insensato que, de lo limpio de ellas, y alteza, y afectos y hermosuras, no vea que jamás pudo llegar a las sombras de estas luces un ingenio tan ratero?» (IV, 134).

<sup>11</sup> «Si hubiere quien presuma de semejante empleo (que no habrá, porque sé bien lo a que cada uno se entiende hoy), lléguese a mí, que yo en el espacio de tres horas le mostraré el grado en que cada uno está con los magisterios y holgareme mucho de que haya quien me venza en esto, porque realmente deseo aprender y sé bien que ninguno llega a alcanzar tanto que no pueda haber otro que alcanzase más. Y esto es lo que no quieren saber muchos ignorantes que, nadando en charcos, piensan sacar las arenas del profundo océano» (IV, 134).

<sup>12</sup> La composición forma parte del elenco básico de las ediciones quinientistas. En lo tocante a la tradición manuscrita, se incluye entre de los títulos asignados a Camões en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (n.º 90).

sobre todos los comentaristas previos con total naturalidad, sosteniendo que «ningún comentador explicó a su comentado con tales diligencias como las con que yo explico el mío» (V, 312).

### 3. Método

De la metodología nos da cuenta en su relato autobiográfico, titulado *Fortuna* y editado por Edward Glaser en 1975<sup>13</sup>. Consistía en aprender de memoria, redactar varias veces el comentario —sin ayuda de copistas en ninguno de sus estadios— llegando a sumar en ocasiones hasta seis borradores, para posteriormente lograr el original en limpio con destino a las prensas. Si bien sigue el mismo modelo que en sus anteriores notas, en las *Rimas* su inquina hacia los demás comentaristas se vuelve más mordaz, sobre todo cuando se dirige a Herrera, lo que lo sitúa, dentro de la polémica en torno a las *Anotaciones*, en el bando del Prete Jacopín<sup>14</sup>.

Los excursos a los géneros poéticos que introduce en la obra provienen en gran parte de los ya presentes en su *Fuente de Aganipe* y, aunque no de forma tan acusada, de su edición de *Os Lusíadas*, sobre los que el autor realizó supresiones, adiciones y modificaciones de algunos argumentos. A sus notas anteceden los preliminares, que se componen de las «Advertencias, para que se lean con toda luz estos comentarios», seguidas del «Prólogo», la «Vida del poeta», el «Juicio de estas rimas» y el «Discurso»<sup>15</sup>. Además, añade una amplia introducción a los géneros proporcionando al lector una especie de preceptiva de cada uno en particular. La clasificación de autores

---

<sup>13</sup> Se conservan, además de la del hispanista, dos copias manuscritas: una en la Biblioteca Pública e Archivo Distrital de Braga (Ms. 163); otra en la Real Academia de la Historia (Ms. 9/5117), cuyo título difiere del de las anteriores (Bouza, 2001: 28).

<sup>14</sup> Prueba de este posicionamiento la constituye el comentario que elabora sobre la voz *epitafio*, donde recurre a la tercera égloga de Garcilaso. El anotador sevillano advertía sobre dicho término que se había usado erróneamente en lugar de *inscripción*, lo que dio lugar a una de las observaciones de su adversario, quien argumentaba que Herrera no estaba en lo cierto «porque, si el que lo dijera fuera un pastor, parece que llevabais algún camino por ser esta voz peregrina y no usada de los pastores; mas es Garcilaso el que lo dijo, no debajo de persona pastoril, sino de la suya» (Observación n.º 32). Tamayo, por su lado, compartía esa postura: «no está puesta esta voz sin decoro en este lugar, pues esta *stanza* está en nombre de G. L.» (Gallego Morell, 1972: 657); y Sousa, saliendo en más férrea defensa del toledano, la de ambos: «aunque el tal Herrera erró crasamente porque Garcilaso es el que habla allí, haciendo relación sin que en ella hablen pastores, cuando lo dijese en persona de alguno sería impertinencia culparle de esto, porque valen más los yerros de Garcilaso que los aciertos de Herrera. Ni esto es yerro: es voluntad del autor, y, cuando él es de esta jerarquía, no hay que pedirle cuenta» (V, 251).

<sup>15</sup> Hans Flasche menciona a Servio, comentarista de Virgilio, como uno de los posibles modelos del portugués para elaborar sus apuntes. Aquel «exigia para a explicação dum autor a consideração de sete assuntos: poetae vita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio» (1973: 15-16).

tanto clásicos como toscanos, españoles y portugueses, referida aquí y en el resto de la obra, contribuye a establecer, bajo el prisma del luso, una noción global de la poesía española de los siglos XVI y XVII —en concreto hasta 1649, año en que el autor fallece—.

La *imitatio* será el principio que reine a lo largo del comentario, en el que las citas de pasajes análogos de otros autores se entretujan con las del poeta y su intérprete. Sobre los innumerables *loci* que aporta, aclara Sousa en el «Prólogo» que «tal vez habrá treinta, y aun cincuenta, y aun ochenta sobre un lugar solo; y estos tan propios (ninguno violento u ocioso) que se puede dudar cuál de ellos vio el Poeta, o si los vio todos» (§ 11). Ya en las «Advertencias», tras esclarecer las abreviaturas, aludía a los «casi infinitos lugares» que refiere de Camões y otros poetas, e imponía su superioridad a ese respecto: «Si el que fuera leyendo los casi infinitos lugares [...] no hallare alguno que él acertó a hallar, no por eso se tenga por más o nos tenga por menos docto, acordándose de que él halló ese solo y yo hallé todos los que van aquí» (§ 7).

Cabe indicar que el empeño del exégeta se nos revela en la concepción que tiene de la obra de Camões, a la que define como una «perpetua armonía» que solamente puede ser desentrañada con ayuda de sí misma. Es decir, la totalidad de la producción literaria del poeta viene a reflejarse en cada una de sus partes. Guiado por el ingenio, Sousa pretenderá evidenciar la intertextualidad que se da en las *Rimas várias* con las propias rimas, dando así prueba al lector de lo encomiable de su tarea<sup>16</sup>. Como cabría esperar, también él participaba de esta idea desde el «Prólogo»:

yo no diré más de lo que juzgue quien lo leyere, que, a no ser ciego, yo fío que se admire de las casi innumerables remisiones que en estos comentarios se hacen de unos lugares a otros para la inteligencia de ellos, de que claramente se infiere aquella perpetua armonía que digo están haciendo entre sí. Siendo pues tantos los lugares ajenos que traigo, son aún más los que cito del propio P[oeta] para explicarle en lo más difícil [...]. Porque a algunos comentadores ha sucedido mostrar ingenio en la explicación de algunos lugares de sus poetas, pero no mostraron con lugares de ellos mismos que había sido aquel su pensamiento; y aquí nos aventajamos, porque no salimos sin prueba semejante de esas demostraciones de ingenio y de agudeza (§ 15).

<sup>16</sup> Dentro de las formas de transtextualidad teorizadas por Genette, la intertextualidad —término acuñado por Julia Kristeva— es la categoría más notoria en las *Rimas várias*. A este respecto, consúltese el trabajo de Lara Rallo (2007).

#### 4. Injerencias del yo

##### 4.1. Proyección personal

Al igual que Camões, Sousa está presente en cada *locus* comentado: incluso cuando se refiere a aquel, reivindica su figura: «*mi Poeta*», «*mi Maestro*». La personalidad del crítico se interpone en el texto de formas muy dispares<sup>17</sup>. Una de ellas es a través de la relación de cercanía que mantiene con el lector, manifestando esta con interpelaciones: «Díganme los delgados, ¿por qué? Dirán que por amarla y verla con pena que la obligaba a llorar. Eso quien quiera lo dirá, y no es eso. Yo lo he de decir [...]» (I, 23), «Pregunto ahora a los sutiles, ¿cuáles aves fueron estas de que se valió Silvio en su augurio que tan cierto vino a salir? Ya me confiesan que no lo saben; y porque yo lo sé, se lo quiero decir. Digo que estas aves eran cisnes. ¿Y cuáles cisnes? Los ilustres poetas» (II, 281)<sup>18</sup>; o expresada mediante el uso del tono coloquial: «Vuelvo al cuento» (III, 109).

En ciertas composiciones opta por rendirse a su sensibilidad: «Maravillosa imagen de lo profundo de una desventura» (I, 8); «Viva todo el Parnaso, que desde sus fundamentos hasta hoy no se escribió soneto igual a este. Pesa mil arrobos de majestad, de elegancia, y de imágenes y de bellezas» (I, 118); «Es maravilloso este soneto» (I, 144); «Lastimosísima memoria» (IV, 124); «Petrarca en el “Triunfo de la Muerte”, cap. 2, donde finge que, apareciéndole su Laura después de muerta ya gloriosa, tuvo con ella un coloquio; el cual está lleno de ternísimos regalos, que, leyéndole yo muchas veces, ninguna fue sin lágrimas» (V, 247). Su humildad, aunque apenas visible, también saldrá a relucir, si bien con pinceladas de ironía: «yo no me corro de confesar que ignoro muchas cosas, y así digo que no acabé más de entender este soneto, que acaso será fácil a otros entendimientos» (II, 324).

Asimismo, los comentarios están repletos de vivencias que no duda en relatar, dando cuenta, como se verá en los fragmentos que siguen, de los lugares en que residió: «Cosa

---

<sup>17</sup> Véase Lemos (1966).

<sup>18</sup> Cf. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*: «Dije que el cisne era ave, porq[ue] este es su ser, co[n] el cual se declara el del poeta. Porque sie[m]pre por las aves, por sus alas y vuelo, fue significado y entendido el alto ingenio y contemplación subida. Esto se echa bien de ver en Horacio, cuando yéndose engolfado en altos y profundos pensamientos, sutiles y delicadas imaginaciones, dijo q[ue] se iba convirtiendo en ave» (1958: 66).

es de admiración el nacer rosas en nieve, y por eso se admira el verlas por diciembre y enero en Lisboa, y otras partes de Portugal. Y también las he visto yo en Madrid (que es más) este año de 1645» (I, 126); «en Roma [...] el Ángel [San Miguel] pude yo ver bien y, con que está a buena luz y muy de cerca de la vista, parece una finísima iluminación puesta debajo de un cristal» (I, 187); «Sonlo también aquellos gusanillos que llaman luciérnagas, de que una noche en un jardín de Génova vi tantos juntos por el aire que le alumbraban como estrellas si durase su luz [...]. Una suerte de tierra, y moho y hongos hay que lucen de noche, como yo vi en mi patria siendo muchacho» (IV, 15).

Otro de los rasgos característicos de su estilo, como se ha avanzado, es el uso del tono satírico e irónico. Este, fácilmente apreciable, vendrá expresado tanto por medio de calificativos como a través de agudezas. Oscilante entre lo serio y lo irrisorio, su dominio se percibe sin ningún esfuerzo entre sus chanzas, las cuales dirigirá de forma totalmente indiscriminada a un amplio conjunto de destinatarios. Sirva el pequeño muestrario que aquí compilamos como confirmación del variado tenor de sus comentarios y el humor con que cuestiona algunos tópicos.

El blanco crítico se centrará desde las mujeres: «Escribió [Camões] este soneto en alabanza de cuatro damas<sup>19</sup>, y, por no ofender a alguna, igualó a todas. Algunas hay que aun así se dieran por ofendidas, porque el decir a una que otra es tan hermosa como ella viene a ser un gran riesgo» (I, 102) y los poetas: «lo que se dice haberse oído del cisne es un graznido antes horrible que armónico; y de esta suerte son cisnes algunos presumidos de escritores, que creyendo halagan y admiran a los oyentes con sonoras voces, los aturden con hórridos estruendos. Pero voceen todos en hora buena y por fe creamos que cantan» (I, 100), «Francisco de Sá y Miranda, que no menos que el Bernardes fue impotente para engendrar tales hijos» (II, 289), hasta los filósofos: «muy escandalizadas me tienen las orejas algunos a que he oído decir: *Como yo muriere, más que me echen en un muladar*. ¿Es de creer que estos viven con memoria de que hay otra vida? ¿Es de creer que adoran otra cosa que la carne? Pues, siquiera por lo mucho que la quieren viva, no la debieran querer dar a los perros después de muerta» (IV, 93), pasando por la irónica lectura de ciertos mitos, como se observa en este fragmento sobre la fábula de Letea y Óleno, en el que Sousa se burla de la historia ovidiana:

<sup>19</sup> «Pelos extremos raros que mostrou», según todas las impresiones; Sousa, por su parte, recoge la variante «Por os raros extremos que mostrou» (I 44). La composición, de autoría probada, forma parte del corpus camoniano desde la *princeps* (1595). La rúbrica «Cam. A quatro damas» acompaña al texto en el manuscrito 12-26-8/D 199 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (f. 172v).

[...] y es que, presumida Letea de hermosa, llegó a despreciar las deidades hermosísimas. Y ellas, castigándola de esta locura (si estas locuras se castigaran hoy así muchos castigos hubiera, no solamente de damas, sino de señores tan necios que se imaginan dioses), la expusieron a ser convertida en piedra. Óleno, que la amaba de veras, quiso tomar en sí esta pena porque la hermosura rara de su querida Letea no faltase al mundo: cosa al mundo muy importante; y era muy celoso del bien universal el buen Óleno (I, 65).

#### 4.2. Exhibición

Si nos fijamos de nuestro autor, parece ser que su enciclopédica interpretación emana de la necesidad de expresar su indignación por ver, en las obras de los anotadores que le precedieron, «tantos lugares sin propósito y poesías propias y de amigos» («Advertencias», § 8)<sup>20</sup>. Sea como fuere, poco atinó el crítico con tales declaraciones: no solo colma las notas de autocitas, sino que se nos presenta asaz diestro en la tarea, dando cuenta de las más heterogéneas llamadas a su propia cosecha<sup>21</sup>.

Su originalidad, como vemos, le servirá de pretexto: «Esto mismo me sucedió en otro retrato [...]. Y porque semejante pensamiento no es común en los poetas, tomo licencia para copiar aquí los más de los lugares en que en aquel poema atienden a lo propuesto». Tras esto, reproduce nada menos que nueve octavas y parte de otras siete (II, 212-213). A veces simplemente se suma al uso de determinadas figuras: «Esto entendido superficialmente es hipérbole, de que yo también usé» (II, 229). Llaman más la atención casos en los que el comentarista, en vez de valerse de pasajes de los autores pertinentes a tal lugar, los aúna de esta guisa, sin aludir a ninguno de ellos: «Muchos han dicho esto, y pues yo de todos lo he tomado, diré lo que ellos dijeron con decir lo que dije» (II, 259). Además, aprovecha cualquier momento para sacar a relucir su faceta de traductor: «No me hallo ahora con este libro, y así ha de servir en su lugar mi traducción

---

<sup>20</sup> También llamará la atención a Pedro Espinosa, al que nombra implícitamente: «el tomo que intituló de *Flores de poetas ilustres españoles* un ingenio que se tuvo a sí propio por tan ilustre y por tan florido, que de ninguno hay en él tantas obras como de él mismo» (II, 289). El listado de poemas en el florilegio lo encabezan Góngora, Martín de la Plaza, Lupercio de Argensola, Quevedo y —no le faltaba mucha razón a Sousa— el propio Espinosa. Un exhaustivo examen de la antología puede verse en Molina Huete (2003).

<sup>21</sup> Algo que ya había hecho Herrera, aunque en contadas ocasiones y de manera más discreta. Una de ellas tiene lugar cuando trata de ilustrar un pasaje de la égloga primera de Garcilaso: «Aunque esta estanza tenga imitación de Virgilio y de estos dos lugares de la *Arcadia*, parece toda si no traducida, a lo menos contrahecha de la primera *Piscatoria* de Sannazaro; y por haber vuelto los mismos versos en una égloga que intitulé *Amarilis*, pondré aquí ambos lugares» (2001: 738).

de él» (II, 272); «Y porque yo la traduje, y sobre eso la dilaté [...], usaré aquí de mi traducción» (II, 327).

Por otra parte, se dan casos de acumulación de composiciones sobre un mismo tema: «Este fue el asunto de algunos sonetos míos». Tras mencionar catorce, agrega: «y otros que excuso citar»; pese a ello, el valor que concede a su propia obra hace que continúe: «pero no puedo ni debo dejar de poner aquí el 92» (II, 288). Ocasionalmente, acaso movido por el orgullo, hace referencia a una de sus obras y nos proporciona algún detalle: «Conforme a este mi parecer (y cada uno tenga el que quisiere) dije en mi *Albania* (libro de prosa portuguesa)<sup>22</sup> poco después del lib. 1 esto [...]. Y en el lib. 17 (son veinte los de este volumen) [...]» (IV, 27). Igualmente, se explaya esclareciendo alguno de sus sonetos y brindándonos datos sobre su composición: entre los que hizo acrósticos, dice, «hay tres al modo de este de mi P[oeta], llevando un acróstico por defuera y otro por de dentro, y sujetos a mayores dificultades. Uno de ellos es este [...]. Tiene [...] un modo de proceder áspero». Después de explicarlo, aclara: «Cuando lo hice no tenía tanta vista como hoy, y hoy que tengo más alguna no quiero fatigarme en ello, que a querer lo consiguiera bastantemente» (II, 263-264)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Señalaba Lope en su «Elogio al comentador» que esta obra, «sin ser de príncipes ni pastores, imita dichosamente a todos los que escribieron con más acierto en este género de poemas como Heliodoro, Boecio, Boccaccio, Sannazaro, y otros» (1639: § 5).

<sup>23</sup> En lo tocante a los acrósticos, es obligado rescatar el siguiente apunte en el que Sousa tiene a bien posponer la interpretación al texto de su poeta, pues ve la necesidad de exteriorizar su ingratitud hacia las críticas recibidas por su poema *Nenia* (1644). El comentado desaparece momentáneamente para dejar paso al que, una vez más, solo ansía reafirmarse. Primero informa al lector sobre dicha composición, la cual fue escrita a la muerte de doña Isabel de Borbón y consta de «casi 200 estancias de sextas rimas»; luego nos pone en situación, confesando que «así como le aplaudieron muchos, le murmuraron otros tantos», para posteriormente dejar entrever su altanería: «de aplausos y murmuraciones hice siempre igual estimación, que es hacer ninguna, porque ni ellos me alteran, ni ellas me perturban». Acto seguido echa por tierra sus palabras: «pero sobre ellas diré algo», y emprende su embestida: «¿Quién es tan ignorante que cuando ve un poema de 200 estancias con principio, medio y fin, con invención considerable, con descripciones varias, con afectos, con imágenes, con pensamientos, y con elegancia heroica, cual lo pedía el argumento real, que no sufra lo que no le agrada aun cuando sea escrito libremente y no con el rigor de no poder hablar en cada seis versos con otras letras que las seis?». Tras esto, aclara que las críticas recibidas se basaban en que repetía algún vocablo y, por otro lado, usaba algunos no admitidos, a lo que argumenta sin fundamento: «Las no admitidas quiérolas yo admitir; las repetidas, si nunca hicieron caso de eso hombres grandes, aun en lo llano, ¿cómo lo harían en tanta dificultad?». No obstante conceder más adelante «que sean defectos esos», lejos de dolerse, culmina de este modo su diatriba: «ven acá, ignorante, entiende que si supieras algo no te embarazaras en esas motas y tuvieras que admirar en lo que se ve logrado en un poema largo sujeto a tal prisión. Inténtalo, y luego sabrás lo que es. Ven acá, bárbaro, ¿dónde hasta hoy has visto obra alguna sin defectos, aun de las que caminan por lo llano? Ni pienses que pienso yo escribir sin ellos, porque donde sin ellos no quiso Dios que escribiese algún hombre mortal, no había yo de ser privilegiado. Tengo defectos, mas los que lo son no conoces tú, conózcolos yo (a lo menos los más) y no los puedo remediar, porque no soy divino, sino humano» (II, 263).

A veces se siente obligado a declarar que él ya había descrito lo mismo antes que otro autor<sup>24</sup>. Por otro lado, el cierre de ciertas glosas puede tener lugar con una frase prepotente como: «A lo menos no hay olas difíciles de esta clase que yo no haya sondado, y aun he descubierto otras que ningunos sondaron jamás» (II, 253); o con alguna en la que se finge humilde, denotando falsa modestia: «yo, con envidia, remedando a todos» (II, 327). Esta muletilla que reitera indica que, como buen humanista, imita, pero lo que Sousa se propone es superar al modelo. Trata de postularse como la más alta cumbre de una trayectoria, de la que da la mejor versión; de ahí que su poeta y él abran y cierren todas las referencias, como máximos exponentes de un uso compartido.

Otra de las prácticas que vapuleará de los exégetas antecedentes es la presunción de erudición. Ya lo había hecho en la «Tabla de los autores que se traen en este comento», hacia el final de su edición a *Os Lusíadas* donde, de forma velada, polemizaba con Pellicer:

Materia de risa es que de los autores citados en un libro se haga tabla por hacer ostentación de lo leído, y mucho más si ellos se citaron no solo sin necesidad precisa, sino aun sin propósito, con la mira solamente a que la tabla sea grande y sobre modo lo es si acaso se sabe que los tales libros citados nunca llegaron a las manos de aquellos que los citan, como clarísimamente nos lo muestran muchas obras y tablas frescas (1639: col. 663)<sup>25</sup>.

De nuevo, Sousa se muestra proclive a hacer aquello que critica; baste recordar aquellos «más de cuatrocientos poetas» que atrás dejamos. Si bien es probable que el portugués haya consultado directamente los originales de una gran cantidad de autores, así como cancioneros manuscritos y misceláneas, eso no excluye que siguiese de cerca a Beuter, Girolamo Ruscelli o Lilio Gregorio Giraldi ni, de acuerdo con Leyva,

que manejara, además de la obra de Ravisio Textor, la *Polianthea* de Nanio Mirabellio (1503), el *Naturalis Historiae Compendium* de Francisco Titelman (1535) o la colección de *Facetiae motti et burle di diversi signori et persone private* en alguna de sus muchas ediciones, obras, por otra parte, fáciles de hallar en todas las bibliotecas (1989: 212).

---

<sup>24</sup> Cf. Fernando de Herrera, *Anotaciones*. Especialmente cuando reclama para sí la prioridad con respecto al Brocense, pues a pesar de no publicarse hasta 1580, ya había comenzado sus *Anotaciones* en 1569. Es bien sabido que Francisco Sánchez se le adelantó (1574, 1577), no obstante, lo hizo con unos comentarios filológicos muy concisos, propios del gramático, incomparables con la monumental obra herrariana. Dan cuenta de ello trabajos como los de Pring-Mill (1967), Bianchini (1976) o Morros (1997), entre otros.

<sup>25</sup> Analiza la pugna Núñez Rivera (2018).

Al que sí descalificará de forma explícita es a Herrera, llegando a tacharlo de miserable e ignorante. En las «Advertencias» de las *Rimas*, donde reproduce parte de las que se encontraban en su comentario de 1639, no solamente mantiene lo dicho allí, sino que lo amplifica. Aunque más que conocido, recogemos el pasaje:

El miserable Herrera hallose con un poco de ingenio (aunque durísimo) y con otro tanto estudio de las letras humanas (aunque mal digerido), y quiso que su estudio y su ingenio campease[n] en comentar a Garcilaso. Pero como él no le entendió (ni alguno de los que en él se emplearon), pasando de claro en claro los lances poéticos, y de estudio recóndito y de recónditas imitaciones, se fue a asir de palabras que el poeta dijo casualmente y sobre ellas gastó el tiempo ociosa, y vana, y pueril y miserablemente. Si esto no es así, haya hombre de juicio que me diga si al decir Garcilaso *crystal*, sin imaginación de tocar historia ni de aludir a cosa alguna, necesita de que se trate de cómo se engendra el cristal, y dónde le hay mejor, y lo de qué sirve, y que dentro en un cristal se quedó una mariposa. *Quid ad rem?* Esto es, pues, lo de que constan aquellos comentarios. Podíamos decir: justo es que se perdonen a Herrera esas ociosidades, porque declaró muy bien a su poeta en lo sustancial. Yo así lo dijera si eso fuera así, pero quedarse virgen el poeta en la sustancia y consumir un libro en cosas de que el poeta no se acordó cuando escribía, téngolo por insigne ignorancia hija de la ambición de mostrar ciencia (§ 9).

Con todo, Sousa hará exactamente lo mismo. Así pues, se demora en explicar algunos términos, como ocurre, por ejemplo, con la voz *marchetada*, empero dice detenerse por ser «únicamente portuguesa». No solo nos aporta el significado, ‘taracea’, sino que se toma la molestia de describir en qué consiste tal técnica artesanal, además de decir sobre qué tipos de material se elabora y en qué lugares son más comunes cada uno de ellos, sin renunciar a interponer, claro está, algunas vivencias propias en sus aclaraciones:

viene a ser como pintar con madera en madera, esto es, grabando en una tabla algún dibujo, llenarse después las grabaduras con pedacitos de otras maderas de varios colores [...]. Lo que hay mejor de esto es de la India Oriental, como se ve de los escritorios que de allá nos traen, compuesto[s] de algunas menudencias notables. También esto se hace en piedras, aunque no tan menudamente, mas mucho, de que vi algunas buenas en Roma y también en el Palacio Real de Madrid. De otro modo se hace, y es que en la tabla no hay grabadura, sino que toda queda cubierta con la labor de aquellos pedacitos y, acabada ella, aparece perfectísima pintura con claros y sombras. De esta suerte son los escritorios de Alemania y lo que se llama labor mosaico, que es de pedrezuelas, de que en Roma se ven grandes cosas, y singulares entre ellas la Barca de San Pedro con Cristo y los Apóstoles y el Ángel San Miguel, ambas piezas en la Iglesia Mayor [...]. También se hacen semejantes pinturas con plumas de varios colores en las llamadas Indias Occidentales, al modo que, con matices de sedas varias, se hacen varias figuras (I, 187).

## 5. Sousa editor

Bien que censure las enmiendas del Brocense y Tamayo de Vargas a la poesía de Garcilaso<sup>26</sup>, el portugués será el primero que tome por buena la *lectio* que más le convenza, amparándose, con frecuencia, en testimonios que no explicita. Al igual que Francisco Sánchez se apoyaba en el libro de mano de Tomás de Vega, Sousa aducirá manuscritos que sin duda manejaba, en los que no siempre reside la mejor lectura. Sus correcciones no se basan en un cotejo ni *recensio*, sino que tienden a ser *ope ingenii*, como solía ocurrir en el siglo XVII. Pasemos a casos concretos. En el soneto I 88 («Esforço grande igual ao pensamento»), después de señalar que el verso 11 reza «obra por certo rara de natura» en el impreso<sup>27</sup>, tiene a bien modificarlo por «obra por certo da celeste altura». Sugiere luego que «pudo el P[oeta] haberlo dicho a la luz de Garcilaso, égloga 2: *Una obra sola quiso la natura hacer como esta*»<sup>28</sup>, para rematar: «pero yo le pongo aquí como le hallé manuscrito, pareciéndome mucho más propio para la hermosura y castidad de este héroe» (I, 173). Seguimos sin conocer a qué testimonio se refiere; los que hemos dejado en nota, por su lado, comparten la variante con la citada edición.

En la égloga 7, estancia 25, muda los versos «imaginando, como que acordara / d'um sonho arrancando da alma un grito» por «disse, qual se em tal ponto despertara / de horrendo sonho com pesado grito», explicando que «estos dos versos están así en un manuscrito y uso de ellos porque con los impresos está muy embarazada la cláusula» (V, 318). Aquí parece que se delata: se trata de una corrección *ope ingenii*, pero el autor alega un testimonio para autorizarse. Para Hart, el anotador «rejects the printed version

---

<sup>26</sup> «Tocaremos también en la gran ciencia de algunos anotadores de Garcilaso, que no hallaron en él qué decir sino enmendarle en palabras a título de varias lecciones. El último fue hasta ahora D. Tomás Tamayo, que sobre este soneto dice le puso como cree se ha de leer, por estar vario en todas las impresiones. Él en todas está de una manera menos en la de Sánchez, que dice tenía él de mano mejores lecciones y que así le imprimió con cuatro enmiendas. Y este es el que pone Tamayo, con que pudiera decir le ponía como Sánchez, y no como le pareció se debía leer, dando a pensar que descubrió nuevos mundos. Y los descubiertos por Sánchez importan bien poco» (II, 221).

<sup>27</sup> La edición de las rimas camonianas que manejó para este texto no puede ser otra que la de 1598. Dan cuenta del soneto el manuscrito *Apenso* (f. 14r) y los cancioneros de *Cristóvão Borges* (f. 69v) y *Luís Franco* (f. 202r).

<sup>28</sup> Curiosamente, más adelante criticará ese mismo lugar («Una obra sola quiso la natura / hacer como esta, y rompió luego apriesa / la estampa do fue hecha tal figura», vv. 781-783) declarando que «poquíssimo favoreció Apolo en estos tres versos a Garcilaso, porque hay en ellos redundancias y mal número» (II, 329).

of these lines because he dislikes the hyperbaton which doubtless recalled to him the *obscurity* he dislikes in Góngora» (1974: 36)<sup>29</sup>.

Veamos ahora cómo hace lo contrario en la siguiente enmienda de la misma égloga. En la estrofa 27 troca «animal, erva verde ou pedra dura», verso de las ediciones *quinhentistas*, por «água, pedra, arbor, flor, ave, alma dura» y comenta que «solo por este verso y otro de la e[stancia] 54 precio yo mucho haber hallado un manuscrito en que está esta égloga [...] porque, de las cosas nombradas en este verso, por esa orden va tratando en las estancias» (V, 320). Propone, así, reemplazar el verso de la *princeps* por un plurimembre, acorde con la estética manierista, en la que en efecto se encuadra Camões<sup>30</sup>. A la acumulación de elementos se suma aquí la de acentos: caen en la primera sílaba y en las pares desde la cuarta, resultando, por tanto, forzados.

Más adelante, en la estrofa 54 a la que aludía, los versos de los impresos, «das aves, pedras, águas vos contei, / sem me ficar bonina, fera ou ave», pasan a ser modificados por estos del supuesto manuscrito: «de águas, de pedras, de árvores contei / de flores, de almas feras, de huma, outra ave», concluyendo que la versión manuscrita «está mucho mejor [...] porque hizo dos versos de las palabras de que había hecho uno en la e[stancia] 26, que es: *água, pedra, arbor, flor, alma dura*. Con este verso propuso, y con estos dos muestra que satisfizo a la propuesta, repitiendo en ellos por orden lo dicho en esotro, con que esto queda armonioso» (V, 332). La corrección es un tanto inverosímil, pues el último verso que Sousa reproduce tiene más de once sílabas, salvo forzosos acentos y sinalefas.

Esporádicamente, la erudición cobra protagonismo en su labor de editor para rechazar ambas lecturas, tanto la impresa como la manuscrita. A pesar de sus muchas extravagancias, la detección de todos los dechados que pudo haber seguido Camões, sumada al incuestionable conocimiento que poseía de los clásicos y de las poéticas vigentes, prueban su sólida formación humanística. A ella debemos aportaciones como la que sigue, en la que Sousa se encarga de resolver el problema textual gracias a la fuente:

<sup>29</sup> Estudios sobre el antigongorismo del comentarista los proporcionan Cisneros (1987) y Plagnard (2017, 2019).

<sup>30</sup> Sobre la caracterización del manierismo, véase la interesante revisión de Aguiar e Silva (2012).

FARIA E SOUSA, HISTORIADOR DE LA LITERATURA  
APROXIMACIÓN A SU FIGURA

No *humor*, sino *amor* dicen todas las ediciones constantemente, y constantemente erraron todas y el manuscrito. *Humor* ha de decir, y por eso lo puse así, gobernándome por dos razones; una, porque es propiedad de la luna; otra, porque el P[oeta] va trasladando a B. Tasso en aquella oda ya citada, y en ella [...] dice: *tu d'humor dolce l'herbette humida nutri*. Y por ser esto lo cierto dejaré de aprovecharme de la voz *amor*, que servía mucho a lo que voy mostrando (III, 120).

## II. ATRIBUCIONES, VERSIONES Y VARIANTES

Con la finalidad de rebatir la paternidad de algunos textos, los criterios que tiene a bien seguir son, principalmente, el estilístico y valorativo, que radica en su gusto personal, y el biográfico —se arguye que de raigambre inventiva— para el que se apoya en tópicos y generalidades que se alejan de datos precisos o reales<sup>31</sup>. Otras veces opta por un criterio objetivo: para adjudicar a Camões un poema, aduce que en el manuscrito que maneja forma parte de una serie con atribución expresa, aunque, eso sí, nunca lo identifica. Además, tiende a la *camonización* y a alterar lo que copia, claro indicio de su falta de precisión filológica, que resta credibilidad al conjunto. Al igual que antes, aquí el luso seguirá lo que dicte el manuscrito solo cuando se le antoje, favoreciendo así el *maremágnum* de sus notas y a Camões, en detrimento de otras muchas obras y poetas<sup>32</sup>.

### 1. Testimonios: cancioneros y misceláneas

Las obras compiladas a continuación se han cotejado con el fin de localizar las composiciones aludidas a lo largo del trabajo, independientemente de que Sousa haya podido, o no, acceder a dichas fuentes. Asimismo, en caso de haber sido publicadas, se proporcionan las respectivas ediciones modernas.

All Souls College, 189: *Cancionero de Oxford* [siglo XVI].

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 2209: Cancionero [finales del siglo XVI].

Biblioteca do Palácio da Ajuda, 51-II-4: *Miscelânea em latim, português e espanhol* [siglo XVII].

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1080: *Flores de poesia de diuersos autores*.

---

<sup>31</sup> Lo hace, por ejemplo, en el soneto «Brandas ágoas do Tejo, que pasando» (II 8 en su edición, n.º 27 en las *Flores do Lima* de Diogo Bernardes), que Sousa data en 1550, año en que su poeta decide partir para las Indias, o 1553, cuando finalmente deja su patria, aunque en realidad el poema contenga tópicos amorosos y no haya en él ningún detalle concreto que pueda dilucidar tal interpretación. O cuando argumenta, con el fin de adosar pasajes a algún verso o fragmento, que «son muchos los lugares en que mi P[oeta] se queja de lo que su querida se negaba a correspondencias de amor» (II, 270), que no hace sino elevar un tópico, en este caso las quejas del amante no correspondido, a la categoría de rasgo biográfico.

<sup>32</sup> Este capítulo, con la pertinente autorización editorial, es una versión actualizada de la primigenia recogida en Blanco González (2021b).

- Biblioteca Menéndez Pelayo, 99: *Poesías del Conde de Villamediana* (copia de 1891).
- BNE, 3888: *Poesías castellanas varias*. Forma parte de una colección de siete volúmenes (3884-3890) [siglo XVII].
- BNE, 3915: *Parnaso español*. Es el cuarto de los catorce volúmenes que conforman la obra. Después de los índices se lee: «Por el Conde de Ribadavia con el Conde de Monterrey»; a continuación, con letra diferente: «De la mano y pluma de Jacinto López, músico de su Magestad. En la villa de Madrid, a veynte días de enero del año passado de mil y seyscientos y veinte».
- BNE, 3968: *Poesías* [principios del siglo XVII].
- BNE, 3992: *Cancionero recopilado por D. Manuel de Faria. Dedicado al Conde de Haro* (1666). Edición de Edward Glaser, Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (1968).
- BNE, 7982: *Flores de baria poesía* (1577). Prólogo, edición, crítica e índices de Margarita Peña, México: Universidad Nacional Autónoma de México (1980).
- BNE, 17719: *Liuro de diuersas Poesyas y Curiozidades*, recopilado por H. Méndez de Brito (1623).
- BNE, 18405: *Poesía española* [siglo XVII].
- Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 12-26-8/D 199: *Poemas Líricas* [1580-1595].
- BNF, Esp. 371: Cancionero [1565-1580].
- BNF, Esp. 373: Cancionero [ca. 1585].
- BNP, 4332: Cancionero [siglo XVII].
- BNP, 4413: *Cancioneiro de Luís Franco Correa* [1557-1589].
- BNP, 8920: *Miscelânea Pereira de Foios* (1571-1577). Edición crítica, introducción y notas de José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2017).
- BPR, 531: *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* [ca. 1585]. Edición de Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional (1989).
- BPR, 617: *Poesías varias* [ca. 1570]. Edición, prólogo, notas e índices de José J. Labrador Herraiz, C. Ángel Zorita y Ralph A. Di Franco, Madrid: El Crotalón (1986).
- BPT, 506: *Poesías de varios autores* [siglo XVI].

Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, CXIV/1-17: *Cancioneiro de Évora* [1553-1578]. Edición crítica y notas de Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley/Los Angeles: University of California Press (1965).

Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, CXIV/2-2: *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (1608-1610). Edición y notas de Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley/Los Angeles: University of California Press (1968).

Biblioteca Riccardiana, 3358: *Rime spagnole* [siglo XVII].

*Cancioneiro manuscrito junto pelo Padre Pedro Ribeiro* (1577). Solo se conserva el índice.

Hispanic Society of America, B 2486: *Cancionero sevillano de Nueva York* [1580-1590].

Hispanic Society of America, B 2558: Conocido como *Cancioneiro hispano-português da Académia das Ciências de Lisboa* y más recientemente como *Hispano-portuguese cancionero of the Hispanic Society* [principios del siglo XVII]. Edición y notas de Arthur Lee-Francis Askins, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures (1974).

Real Biblioteca de El Escorial, Ç.III.22: *Livro de sonetos & octavas, de diverços auctores* (1598).

## 2. Textos y polémicas

Es sabido que Sousa tiene por costumbre atribuir a Luís de Camões todo lo que evalúa elogiabile y digno de su ingenio, lejos de que la autoría probada de otros poetas sea óbice para que expolie y someta sus textos a una suerte de *canonización* con el fin de incluirlos en las rimas de su maestro. Sin embargo, dentro del repertorio luso-castellano, sus apuntes son merecedores de ser revalorizados, dado que en ellos nos proporciona diversas variantes y atribuciones de poemas que, en la actualidad, solo conocemos gracias a su testimonio, pues todavía carecemos de tradición impresa o manuscrita que las verifique. Así pues, no obstante su prurito filológico se vea menguado por su —a veces inconmensurable— afán creador y el panorama poético hispano-luso devenga más difuso si cabe, el erudito, de igual forma, enriquece este último rescatando composiciones que, muy probablemente, hubieran caído en el

En este contexto, la filiación de escritos castellanos y portugueses adquiere significación con los sonetos bilingües y las disputas autoriales. El hecho de que estos poemas sean sometidos a un proceso de reescritura constante —originaria de numerosas versiones y paternidades— y transiten a lo largo de toda la Península por vía de cancioneros y misceláneas en ambas lenguas, no hace sino dar cuenta del ambiente de proximidad geográfica e intelectual entre los poetas de la segunda mitad del siglo XVI. Por ello, con su monumental comentario, Sousa no solo fue pieza clave para la difusión y la recepción de su poeta, sino que contribuyó a establecer un área de confluencia literaria y cultural entre España y Portugal, haciendo más que patente ese ambiente arriba descrito.

## 2.1. Notas sobre algunos sonetos bilingües

Algunos ejemplos susceptibles de añadirse a ese corpus de producción bilingüe al que hemos aludido residen en las glosas de sonetos portugueses concedidos a Camões, como en el II 32, «Nunca em amor danou o atrevimento», en cuyas notas Sousa nos informa de una versión castellana que dice haber hallado en un manuscrito del que no aporta dato alguno; a diferencia de otras ocasiones, aquí no nos facilita el texto. Reconoce, eso sí, que no está seguro de si fue su poeta quien lo tradujo o si otro ingenio lo tomó de él, y juzga que el portugués le «parece mejor» (II, 232). El poema se encuentra, con algunas variantes, en la *Miscelânea* de Miguel Leitão de Andrada entre los enviados por Zacor a la princesa Peralta, concretamente hacia el final del diálogo XIII (1629: 371). En castellano lo vemos entre las *Poesías del Conde de Villamediana*, ms. 99 de la Biblioteca Menéndez Pelayo (f. 154r)<sup>33</sup>, y en los mss. 18405<sup>34</sup> y 17719 de la BNE (f. 7r). En este último, datado en 1623, sigue al soneto «Cuando los ojos vuelvo a lo pasado», atribuido al conde de Vimioso<sup>35</sup>, así como el presente a juzgar por la rúbrica «del mismo» [Imagen 2].

Dicho texto castellano será aludido en los comentarios a su versión en portugués, «Quando os olhos emprego no passado» (II 77), que se enmarca en el conjunto de

<sup>33</sup> No se incluye en las ediciones modernas de Ruestes (1992) y Ruiz Casanova (1990, 1994).

<sup>34</sup> Obra repleta de composiciones de Lope, propiedad de Alberto Blecua que su padre aprovechó para trasladar el poema de allí a las *Rimas* de B. Leonardo de Argensola (1951, 2: 660).

<sup>35</sup> Francisco II de Portugal (1550-1582), heredero de don Alfonso, segundo conde de Vimioso [Imagen 1].

continuas reescrituras originadas por el soneto primero de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi estado». Sousa, tras declarar que su poeta aventaja al toledano, señala que «en un manuscrito se lee que es del conde de Vimioso, y allí está en castellano, y no tan limpio como aquí en portugués» (II, 285). Dado que el comentarista sí indica aquí la autoría del conde, pero no en el anterior, debe concluirse que, muy probablemente, tenía en sus manos algún otro manuscrito desconocido para nosotros. Tal información, por otro lado, no haría sino reafirmar la adjudicación al conde de este soneto. Igual que sucedía con aquel, se halla en portugués en la *Miscelânea* de Leitão de Andrada, en este caso en el «Prólogo aos leitores benévolos».

De esa misma obra cabe extraer uno de los sonetos insertos en el diálogo XII, «É o gozado bem em água escrito» (1629: 366), en alabanza de la ya citada princesa. La lectura que ofrece Leitão de Andrada es, al igual que en Sousa (II 30), la portuguesa, en tanto que la española aparece bajo los títulos del marqués de Alenquer en el *Cancionero recopilado por D. Manuel de Faria* (f. 24r), de 1666 [Imagen 3]<sup>36</sup>. Su autoría se ratifica en el ms. 51-II-4 de la Biblioteca do Palácio da Ajuda, en el que se compilan hasta cuatro versiones diferentes<sup>37</sup>.

Más adelante, en el diálogo XIV y bajo la rúbrica «De Escalor absente à sua amada en vão Yris», está el soneto «Si gran gloria me vino de mirarte» (1629: 385), texto castellano incluido por Carolina Michaëlis en su edición de las *Poesias* de Sá de Miranda. La alemana, si bien no convencida de la autoría<sup>38</sup>, se muestra terminante cuando afirma que el texto portugués, recogido por Domingos Fernandes en la impresión de 1616, «é uma tradução quasi literal [...] feita miseravelmente, sen atençaõ ao metro e à rima e que, comparada com os textos espanhóis, se denuncia claramente como *tradução*, que só um cego poderá atribuir a Camões» (1989: 867).

Versiones castellanas se localizan en las *Obras inéditas* de Pedro da Costa Perestrello (1791: 88), en el ms. CXIV/1-17 de la Biblioteca Pública de Évora (f. 30v)<sup>39</sup>

<sup>36</sup> El conde de Salinas debe la popularidad de su obra a la circulación de la misma por vía de antologías y cancioneros, pues los dos manuscritos autógrafos que existieron parecen haberse perdido para siempre (Dadson, 2010: 389).

<sup>37</sup> «Es el gozado bien en alma escrito», «En mármol es el bien gozado escrito», «Si en mármol es el bien gozado escrito», «No está el gozado bien en el alma escrito» (ff. 6r-7r).

<sup>38</sup> El detenido estudio de los inéditos presentes en el *Cancioneiro* de Sá de Miranda —segunda mitad del ms. *Juromenha*— «suscitou algumas ligeiras dúvidas. Resolvem-se, talvez, atribuído a outro Francisco de Sá (o de Meneses) tres poesias que não parecem absolutamente autênticas», entre las que está este soneto (1989: LX).

<sup>39</sup> Bajo el epígrafe «Soneto a una dama esquivada».

y en el ms. 1080 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (f. 38r). Por otro lado, la lectura de nuestro comentarista, «Se me vem tanta glória só de olharte» (II 48), es fruto de limar el texto de 1616 («Se grande glória me vem só de olharte»), el cual «se imprimió [...] lleno de errores, y aun falta de consonancias en los tercetos»; prosigue Sousa indicando que lo halló mejorado en dos manuscritos —sin ningún dato que lo suscriba— y que «de ambos resultó el dejarle en limpio» (II, 249).

Por último, fuera del marco bilingüe, confluyen en las *Rimas várias* y en la *Miscelânea* de Andrada los siguientes poemas:

	<i>Miscelânea</i> (1629)		<i>Rimas várias</i> (1685)	
361	Este terrestre chaos com seus vapores	Este terrestre	Caos com seus vapores	II 27
360	Nacendo o Sol, do mar logo aparece	Huma admirável	erva se conhece	II 28
365	Crecei desejo meu, pois que a ventura	Crecey, desejo	meu, poys que a Ventura	II 29
377	De quantas graças tinha a natureza	De quantas graças	tinha a Natureza	II 31
358	Quando hũa hora a vista bella suave	Se algum' hora	essa vista maes suave	II 56

De acuerdo con Chorão de Carvalho (1949: 58), la disposición no parece casual y, dada la fecha de la obra de Andrada, resulta más que verosímil que Sousa los tomase directamente de ella para someterlos, como de costumbre, a una deliberada alteración.

Otras veces sucederá lo contrario: el soneto que el editor atribuye a Camões es el castellano, en tanto que su versión portuguesa lleva décadas circulando, como sucede en el II 62, «Por gloria tuve un tiempo el ser perdido», presente desde 1597 en la *Sylvia de Lisardo*, de Frei Bernardo de Brito (soneto n.º 27)<sup>40</sup>. Sousa inicia su comentario diciendo que el soneto, aunque no necesita explicación, «tiene algo de artificio, que es empezar cada verso de los que se siguen al primero con una repetición de la palabra que dio fin al antecedente» (II, 269), y acompaña lo dicho con un ejemplo de anadiplosis extraído del *Arte poética* de Rengifo (1592). Berardinelli, en su edición de los *Sonetos de Camões*, se permitirá corregir al luso explicando que «en verdade, não é a palavra que se repete tal qual, mas flexionada ou substituída por uma cognata» (1980: 594),

<sup>40</sup> Teófilo Braga tiene en cuenta la versión castellana en su *História de Camões*, donde afirma que, «com libérrimas variantes», la traducción de Bernardo de Brito nos revela el proceso de los imitadores camonianos (1874: 225-226). El exégeta, por su parte, indica que Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco «tiene en sus *Rimas* otro semejante (aunque mejor)» (II, 269); se refiere al soneto «Pastora mía, gloria de mi vida», n.º 49 del *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, e outras várias rimas* (1596: f. 84r).

cuando en realidad el propio Sousa lo había aclarado en su interpretación poco después, agregando un nuevo mérito a Camões: «mi P[oeta] anduvo más atento en no repetir las mismas palabras, sino otras que proceden de ellas» (II, 269)<sup>41</sup>.

## 2.2. Polémica autorial de textos castellanos

### 2.2.1. Don Manuel de Portugal

En relación con los textos castellanos, un ejemplo claro de apropiación por parte del anotador lo constituye don Manuel de Portugal<sup>42</sup>. Con respecto a los sonetos III 13 («Los ojos que con blando movimiento») y III 14 («No bastava que amor puro, y ardiente»), Sousa, directamente, evita cuestionar el tema autorial. La primera pieza, aunque anónima en el ms. de la Real Academia de la Historia (f. 10v), viene atribuida al discípulo de Sá de Miranda en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 192r, n.º 2) y dos veces en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (ff. 122v y 178v). En este último, tal como indica Askins en su edición, el nombre de Camões se adjuntó a la composición en una época tardía (1968: 561). Tras haber consultado el microfilm, Berardinelli rebatirá las palabras del académico manifestando que «não vimos esta atribuição» (1980: 580). Sirva, para lo contrario, la reproducción de la imagen número 4 del *Apéndice* de este trabajo.

Asimismo, se le adjudica, también por partida doble, en el ms. 8920 de la BNP (ff. 43v y 105v)<sup>43</sup>. La lectura de Sousa, aunque comparte variantes con la mayoría de las

<sup>41</sup> Variaciones de anadiplosis o leixaprén se registran desde la Edad Media en nuestras letras, así como en la lírica gallego-portuguesa. El fragmento de la obra de Rengifo forma parte del capítulo XLIX de la edición *princeps*, «Del soneto con repetición», donde precisaba que «puédense hacer cruzados, terciados, continuos y de otras maneras» (1592: 55); tal información corresponde al *sonetus repetitus* de la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) de Antonio da Tempo, tal como señala Pérez Pascual en nota (2012: 245).

<sup>42</sup> Cultivador de poesía en español cuyas *Obras* se publican en 1605, un año antes de su muerte. La difusión de sus poemas, que ya habían circulado por medio de cancioneros y antologías bilingües, hizo que su fama se extendiese a los siglos posteriores, recibiendo elogios de autores como Sá de Miranda, Pedro de Andrade Caminha o del propio Sousa, quien le otorga el privilegio de haber introducido endecasílabos loables en Portugal y lo califica como un «caballero de lucidas partes y erudito» que «escribió versos afectuosos» (III, 162). Más datos sobre el hidalgo en Sá Fardilha (1991).

<sup>43</sup> Códice titulado *Miscelânea Pereira de Foios* por su editor Martínez Torrejón, en consonancia con el nombre de su único poseedor conocido, António Pereira de Foios. El investigador indica en las notas de esta obra otra fuente anónima del poema: ms. 3106 de la BNP, f. 128r (2017: 133).

versiones<sup>44</sup>, acusa otras muchas que revelan el paso de su lima por el texto original, el cual, como diría doña Carolina, deviene *aformoseado*. El segundo soneto (III 14) se le asigna al mecenas en la misma *Miscelânea* (f. 106r) y en los cancioneros de *Corte e de Magnates* (f. 122v) y *Luís Franco Correa* (f. 249v). Se repite, en el primero de ellos, la misma errónea y tardía atribución [Imagen 5].

Poco después de comentar estas composiciones, en los apuntes al soneto III 16, «Oh claras aguas deste blando río», Sousa manifestará lo siguiente: «En un manuscrito hallé ahora que este soneto y el antecedente son de don Manuel de Portugal a doña Francisca de Aragón, pero acerca de esto hay mucho engaño en aquel manuscrito. Véase lo que diremos sobre el soneto 25» (II, 329). En dicho lugar explicará que en un manuscrito el III 25, «Dulces engaños de mis ojos tristes», además de ser atribuido a don Manuel, lleva por rúbrica «En una partida de doña Francisca de Aragón», y confirma no haberlo visto entre las obras de su compatriota<sup>45</sup>. En el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* se encuentra entre los «Cantos, tercetos, sonetos, églogas e odes de D. M.<sup>el</sup> de Portugal a Dona F.<sup>ca</sup> d'Aragão» y lleva por título «Ao retrato» (f. 239v).

Añade que tampoco forman parte de su obra los sonetos III 15 («Ayúdame, señora, a ser vengança»), III 16 («Oh claras aguas deste blando río»), III 19 («Si el fuego que me enciende, consumido») y III 26 («Cuánto tiempo ha que lloro un día triste»), sobre el que afirma: «no me atrevo a creer que este soneto es de don Manuel de Portugal ni de otro alguno que no tuviese un espíritu semejante al de mi maestro [...]. Varios poemas escribió [Camões] a estos pensamientos, y ninguno mejor que este» (II, 334)<sup>46</sup>.

Mantiene además que la paternidad otorgada al poeta, tanto de este soneto como del III 19 y el III 25, reside en un error del copista, quien debería haber escrito el epígrafe —«A la ausencia de doña Francisca»— sobre la elegía que sigue a estos poemas, y no antecediendo a los mismos. Sousa nos proporciona parte de esa elegía, «Aquella fuerza grande que recibe», y detalla —siempre en el contexto de esa desconocida fuente que maneja— que le sucede «Pues aquel grande amor que me tuviste». Esta última, que la

---

<sup>44</sup> Respeto el *momento* del verso 13 y el uso de *cobrar* en el verso último; la versión del f. 179v del manuscrito eborense lee *espacio* y *cobrírmelos* respectivamente.

<sup>45</sup> «Escribió muchos versos, no sin erudición y afectos; y creo que se imprimieron todos los que hizo, pero en la impresión no he visto este soneto» (II, 333). Las *Obras* de don Manuel de Portugal, conformadas por nada menos que diecisiete libros, habían salido de las prensas en 1605; no obstante, muchos de sus inéditos experimentaron una gran difusión en la época, merced a los cancioneros manuscritos.

<sup>46</sup> Sin más prueba que ese temerario anuncio, tanto el Visconde de Juromenha como Teófilo Braga mantendrán el texto en sus respectivas ediciones de la lírica camoniana.

crítica suele aceptar como respuesta de doña Francisca a don Manuel de Portugal, aparece junto con la primera bajo la entrada de Diogo Bernardes en el polémico índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 189v)<sup>47</sup>. Allí se nos muestran en orden inverso, una de ellas con variantes en el íncipit: «Aquella grande furia que recive» (n.º 8).

Ignoramos si existen testimonios manuscritos en los que confirmar la autoría de don Manuel para tres de los cinco aludidos sonetos, es decir, la única lectura que conservamos es la que Sousa nos concede. Por otro lado, las variantes de los sonetos III 15 («Ayúdame, señora, a ser<sup>48</sup> venganza») y III 25 («Dulces engaños de mis ojos tristes») pueden ser contrastadas en los cancioneros bilingües de los que disponemos, donde, en efecto, su autoría viene corroborada<sup>49</sup>. Además, por la información que facilita el comentador, sabemos que se valió de otras fuentes, pues las consultadas no aportan vestigio alguno de dicha dedicatoria.

### 2.2.2. Sá de Miranda

Un nombre estrechamente relacionado con don Manuel que suele salir a colación es el de Miranda<sup>50</sup>. Con respecto al soneto III 17, «Mil veces entre sueños tu figura», indica que el manuscrito que maneja «dice que es de Francisco de Sá y Miranda» y añade que «sus obras andan impresas y yo no le veo entre ellas, ni cuando entre ellas le viese le tuviera por suyo, porque no alcanzó él jamás a escribir versos mayores tan limpios como estos», para concluir que el estilo apunta a que es de Camões (II, 329). La composición aparece anónima tanto en el ms. *Juromenha* (f. 43v) como en el de la Biblioteca de El Escorial (f. 4v)<sup>51</sup>, de lo que se infiere cotejó otro códice, presunto testigo a valorar frente a la falta de tradición manuscrita en favor de su maestro.

<sup>47</sup> Ninguna de ellas forma parte de las obras publicadas del limiano.

<sup>48</sup> El resto de testimonios leen *hacer*.

<sup>49</sup> El primero en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (f. 123v) y en la *Miscelânea Pereira de Foios* (f. 107v), el segundo en el *Cancioneiro de Luís Franco* (f. 239v), en dicha *Miscelânea* (f. 43v) y en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 192r, n.º 1).

<sup>50</sup> «Parecióronse los dos en Portugal a Boscán y a Garcilaso en Castilla, porque si Boscán los resucitó [los endecasílabos] fue con gran escabrosidad, y Garcilaso lo prosiguió con número suave. De que acertase más en esto D. Manuel que Francisco de Sá me admiro yo, porque este anduvo por Italia, adonde esto se ejerció siempre mejor, y esotro no sé que saliese de Portugal» (III, 162).

<sup>51</sup> En el mismo manuscrito se recoge bajo anonimato el soneto «Cuitado, que en un punto lloro, y río» (f. 7v), cuya versión en portugués puede leerse en la segunda parte de las *Rimas* de Camões (1616): «Coitado, que em algum tempo choro e rio». Sin autor expreso lo vemos en el ms. *Juromenha*: «Coitado,

Después de que Michaëlis de Vasconcelos sostuviese en su edición a las *Poesias* mirandianas que Sousa debía haberse limitado a dejarlo en «Francisco de Sá», que podía señalar tanto a Miranda como a Sá de Meneses, Barbara Spaggiari, en su edición del *Cancioneiro Juromenha*, nota que el soneto es precedido por «Vuelve Filis hermosa a este llano», de autoría controvertida —pues se trata de un poema atribuido también a Sá de Meneses— y «Quién dará a mis ojos una fuente», rubricado como «Otro soneto de Fr.<sup>co</sup> de Sá», y arguye que la secuencia, tal como está organizada en el manuscrito, parece apuntar al conde de Matosinhos (2018: 793).

Ese último soneto lo introduce en la lírica camoniana Faria e Sousa: «¡Ay! Quién dará a mis ojos una fuente» (III 22). En este caso, la investigadora aduce la presencia de más de diez apócrifos castellanos en el ms. Denis<sup>52</sup> para concluir que no podemos saber a qué Francisco de Sá pertenece, si a Miranda, si a Meneses (2018: 793). Pese a formar parte de las *Obras* del primero, impresas en 1595, se encuentra, al igual que el soneto III 13, entre los anónimos del ms. de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (f. 11v)<sup>53</sup>.

---

que em hum tempo choro, e rio» (f. 75v), con igual íncipit que en Sousa (II 50), quien admite haber purgado el poema de erratas patentes tanto en manuscritos como en la impresión a costa de Domingos Fernandes —igual que había hecho con el soneto II 48, de autoría no probada—. En su vertiente castellana se encuentra en el ms. 189 del All Souls College de Oxford (f. 19v), en las *Flores de baria poesia* (1577: f. 228r) y en el discurso XXXVIII del *Arte de ingenio* de Gracián (1642). Camões sería defendido como traductor del original español por Carolina Michaëlis hasta que el Padre Julián Zarco Cuevas, tras catalogar los manuscritos castellanos de la Biblioteca de El Escorial, publica un artículo sobre el cancionero que aquí nos ocupa en el que confirma, apoyándose en un estudio de E. Mele y A. Bonilla y San Martín, que los autores hallaron el soneto en dos «Códices Riccardianos» (1933: 415). En el primero —nuestro conocido *Rime Spagnole*— (ms. 3358) figura anónimo (f. 172r), en el segundo (ms. 2864) bajo el nombre del Abad Salinas (f. 6r), contribución que hace cojear, más si cabe, la autoría camoniana. Para una aproximación al testimonio de El Escorial, véase el trabajo de Infantes (2003).

<sup>52</sup> Fuente primaria utilizada por Carolina Michaëlis para su edición de las *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, publicada en 1885.

<sup>53</sup> En dicho códice estos van de la mano de «Se como em tudo o demais fostes perfeita» (f. 14r), texto que se encuadra en el canon gracias a Álvares da Cunha y Faria e Sousa (II 55), a pesar de pertenecer desde 1597 a las *Flores do Lima* de Diogo Bernardes (f. 13r). El de las *Flores* (soneto n.º 17) será el seguido por Salgado Jr. en su edición de 1963, juzgándolo no adulterado, en tanto que Rodrigues y Vieira (1932) habían tomado como base la versión de Sousa, notablemente distinta a las tres anteriores. Aunque la balanza parecía oscilar hacia la autoría del limiano, a falta de testimonios en nombre de Camões, algunos académicos como Perugi se decantan por la paternidad del segundo, dada la proximidad de Álvares da Cunha a la versión anónima de Madrid y el *usus scribendi*, considerando así el de Bernardes como una adaptación del original (2020: 326). Bien es cierto que la filiación entre el texto de 1668 y el anónimo es indiscutible, pero lo es también el hecho de que la lectura ofrecida en las *Flores do Lima*, máxime si la cotejamos con la del anotador, no presenta importantes alteraciones más allá de un par de variantes léxicas, amén de la complejidad de establecer la datación de sendos textos: el códice de Madrid, debido al carácter paleográfico de la letra y las composiciones que alberga, se ha datado entre 1580 y 1595 (García Soriano, 1925: 362); por la parte que toca a la obra de Bernardes, sabemos que el autor fallece en 1594 y que aquella ve la luz tres años más tarde, lo que no excluye que el poeta hubiese intervenido en su última edición, dejándola lista antes de su muerte; recordemos que las licencias de las

### 2.2.3. Otros autores

El nombre de otro portugués surge en medio de las notas al soneto III 18, «Mi gusto<sup>54</sup> y tu beldad se desposaron»: advierte el comentador que en un manuscrito viene atribuido a Aires Pinhel y que allí está «en los tercetos con mucha diferencia y con alguna en los cuarteles» (II, 330). Desafortunadamente, no podemos atestiguar dicha adjudicación; ahora bien, las diferencias de las que habla son más que verificables en las lecturas que dan tanto el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (f. 148r)<sup>55</sup> como el conservado en la Hispanic Society of America (f. 36r). A pesar del anonimato que presenta el texto en sendos cancioneros, en el primero puede leerse en el margen izquierdo «I. M.» [Imagen 6], lo que podría apuntar a Jorge de Montemayor, aunque, según Michaëlis de Vasconcelos, «también podía ser *Inédito. Mendoza ou Impresso. Mendoza*» (1910: 511).

En otros casos la paternidad resulta incluso menos contrastable. Nada se esclarece en el III 23, «Con razón os vais, aguas, fatigando», que el luso afirma haber visto en un manuscrito bajo el nombre de un marqués de Astorga sobre el que no tenemos constancia, o en el que le sigue, «Oh cese ya, señor, tu dura mano» (III 24)<sup>56</sup>, regalado por Sousa a Camões pese a enmarcarse, con alguna variante, entre los títulos de Simão da Silveira o Velho aportados por el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* («Cese señora, ya tu dura mano», f. 192v, n.º 1). Tal íncipit coincide con el de la versión del *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (f. 119v), en cuyo margen izquierdo se aprecia la marca «B.», que, en lugar de dar luz, contribuye a incrementar las dudas con respecto a su autoría [Imagen 7].

---

*Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594) y las de *O Lima* (1596) se obtienen en 1594. Más información a este respecto en Chorão de Carvalho (1949) y Ferreira (2011).

<sup>54</sup> *Alma*, en el resto de testimonios.

<sup>55</sup> Con alguna pequeña variante, esta versión es reproducida por Foulché-Delbosc en sus «136 sonnets anonymes», n.º 78 (1899).

<sup>56</sup> «Señora, y no señor, debiera decir, pero bien está así, porque en ese lugar habla con el Amor, aunque después hable con la amada Hermosura» (1685, 2: 333). Creemos, al igual que Bismut, que Sousa tuvo que tomar la forma masculina de algún ignoto manuscrito, ya que él prefiere la forma *señora*, más común en su maestro (1970: 356), frente a *señor*, habitual en la lírica cancioneril y gallego-portuguesa; quizás de ahí su vacua explicación, consciente, acaso, de que el texto no es en absoluto camoniano. Huelga decir que el comentarista incurre en un error, pues la forma femenina sumada al apóstrofe inicial rompería la métrica del verso.

Chorão de Carvalho opina que el soneto «Canse a dureza já de vossa mão»<sup>57</sup> del manuscrito de El Escorial (f. 31r) podría ser una traducción de este: suposición que, a tenor de los textos, no se sostiene más allá del primer verso. Indica en nota que el poema portugués también aparece anónimo en el *Cancioneiro Juromenha* (1949: 67), pero, tal como señala Berardinelli en su comentario a la versión castellana, no se encuentra en las páginas citadas (1980: 608) —ni en ninguna otra de dicho manuscrito, según se ha podido comprobar—.

### 2.3. Camonización

Contrariamente a esa exigua información, obligado es dar cabida aquí a los sonetos «En una selva al dispuntar del día» (II 65), uno de los textos con más circulación peninsular, y «A la margen del Tajo en claro día» (II 61), consecuencia de manidas adaptaciones. El hecho de que el primero se encuentre desde 1591 entre las *Varias poesías* de Hernando de Acuña, y a él se le atribuya también en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (f. 132r) [Imagen 8]<sup>58</sup>, no impide que Sousa se la adjudique a su poeta. El caso resulta asaz llamativo, ya que el intérprete da cuenta de tres manuscritos diferentes: en uno dice haber hallado el soneto en nombre de Acuña, en otro concedido a Camões, y, en un tercero, a Diego Hurtado de Mendoza<sup>59</sup>. Esta última atribución podría estar motivada porque en el *Cancioneiro de Luís Franco*, aunque anónimo (f. 198r), sigue a varios textos de este poeta, pero, según el exégeta, se trata de un manuscrito intitulado *Varias poesías de poetas portugueses* y el nombre de Mendoza viene expreso en el margen. Pese a lo anterior, declara que en este testimonio la mayoría de los poemas son camonianos, y, siguiendo un criterio estilístico

---

<sup>57</sup> Idéntico encabezado que figura en el *Cancioneiro de Évora* (f. 40r).

<sup>58</sup> Se incluye en medio de varios textos asignados explícitamente al poeta: «En qué podré esperar contentamiento», «Riberas de Danubio al mediodía» y «Es tan alto el favor y bien que siento».

<sup>59</sup> Hipótesis contemplada por Antonio Prieto, que sostiene que la viuda de Acuña «no anduvo muy diligente en la edición y algunas composiciones, como los sonetos “En una selva al parecer del día” y “Amor me dijo en mi primera edad”, son con mucha probabilidad de Hurtado de Mendoza» (1984: 124). Atina solamente en el segundo caso, siendo el soneto de Acuña «Amor me dijo en la mi edad primera». Al igual que Juana de Zúñiga, incurriría en la confusión Foulché-Delbosc catalogando ambos sonetos como un único poema (1914: 28). Para rebatir la presunta autoría de Mendoza, Sousa se apoyará en varias tesis, de más a menos suasorias: comienza manifestando que no lo ve entre sus obras impresas, si bien deja abierta la posibilidad a que algunos de sus poemas todavía no se hayan editado; a continuación invoca al juicio, tratando de aplicar su criterio estilístico, para argüir que el soneto «está corriente y suave» mientras que los de Mendoza «están llenos de una aspereza y número totalmente intratables»; dicho esto, su arrogancia emana y sentencia que «no se hallará en sus sonetos alguno que no sea durísimo» (II, 270).

improvisado, tiene a bien incorporarlo a su edición, aunque mostrando una insólita cautela<sup>60</sup>.

En sus apuntes, además, nos proporciona las variantes y parte de la ampliación en liras realizada por Figueroa («Entre doradas flores»)<sup>61</sup>, a quien por cierto se le atribuye el soneto en el ms. 3968 de la BNE (f. 98v) [Imagen 9]<sup>62</sup>.

La ecléctica lectura que ofrece el comentarista es, según el irónico parecer de Carolina Michaëlis, la más perfecta de todas, superando incluso a la del propio Acuña<sup>63</sup>. Lo mismo opinaba Sousa, aunque lleno de razón, proclamando que «sea mi poeta, o quien fuese, mejorolo mucho de la manera que yo le copio» (II, 271)<sup>64</sup>.

El segundo soneto, «A la margen del Tajo en claro día» (II 61), establece en estas *Rimas* un paradigma de apropiación o *camonización* singular por parte del crítico. Igual que localizaba el anterior en tres testimonios diferentes, con este sucede algo similar, aunque notablemente diferente. En aquel abría sus glosas notificando las fuentes, mientras que en este las deja para el final, siendo estas las que siguen: en un primer manuscrito, el último que halló con obras de Camões, se encuentra «este» poema, pero comienza «Riberas del Danubio, a medio día / con un peine de plata se peinaba»; en otro dice haberlo visto tal cual lo reproduce, «y en ambos entre los de mi P[oeta] sin título de otro autor, como le suelen tener los que no son suyos, y aun algunos que son suyos conocidamente y se apropian a otros autores» (II, 269); por último, menciona otra versión a nombre de Diego Hurtado de Mendoza en la que los amantes, Natercia y Soliso, pasan a ser «una ninfa» y «un pastor».

Siguiendo la línea de Carolina Michaëlis (1910: 519-520), las variantes que el texto de Sousa presenta partirían del deseo del comentarista de camonizar el poema, manipulando para ello el texto original. Así, el Danubio se convierte en *Tejo*, la ninfa pasa a ser *Natercia*, el pastor se vuelve *Soliso* y, por último, se incluye el sintagma *A la margen* como posible tentativa de vincular el poema con «Na margem de um ribeiro,

<sup>60</sup> «No por eso lo afirmo a nadie, mas para mí lo creo» (II, 270).

<sup>61</sup> Publicada como obra inédita de Camões por Teófilo Braga en la segunda parte de su *Parnaso* (1880).

<sup>62</sup> Para un acervo de los testimonios, variantes e impresiones del poema véanse Askins (1968: 562), Labrador Herraiz y Di Franco (2011: 22-38) y Cabello Porras (2011: 140-141).

<sup>63</sup> «Escolhendo as melhores entre todas as lições que conhecia, harmonizava-as em seguida» (1910: 526).

<sup>64</sup> Idea o falso esfuerzo al que nos quiere habituar a lo largo de una obra dominada por correcciones *ope ingenii*. Cf. «Voy usando de lo que me parece mejor, conforme a los manuscritos cuando los hallo más correctos» (II, 270).

que fendia», incluido en su impresión (II 47)<sup>65</sup>. Una variación de este último, «À borda de um ribeiro, que corria», está en las *Flores do Lima* con el n.º 46 (1985: 103)<sup>66</sup>, que Sousa elude referenciar. La autoría de Diogo Bernardes gana peso con la aparición del mismo encabezado en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 188r, n.º 31), mientras que la paternidad de Camões, bien que se defiende en las ediciones decimonónicas, se desvanece en las del siglo XX<sup>67</sup>.

En lo relativo a la autoría del texto presuntamente camoniano, el manuscrito en el que parece haberse basado Sousa, siempre y cuando confiemos en que exista, continúa perdido. Por otra parte, las «Riberas del Danubio» vienen avaladas desde 1561 por el *Sarao de Amor* de Juan de Timoneda (f. 80v) y una vasta tradición manuscrita: ms. B 2486 de la Hispanic Society (ff. 73v y 227r), mss. Esp. 371 (f. 85v) y Esp. 373 (f. 125v)<sup>68</sup> de la Biblioteca Nacional de París, cod. 4332 de la Biblioteca Pública de Lisboa (f. 101v), ms. 2209 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo (f. 165v), *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (f. 131v), ms. 3888 de la BNE (f. 291v) y ms. 506 de la Biblioteca Pública de Toledo (f. 267v)<sup>69</sup>, entre otros. Ante esto, poco más que añadir<sup>70</sup>.

A los sonetos precedentes se suma el caso particular de «Tornai essa brancura à alva açuçena» (II 20), que entra en el corpus camoniano de la mano de Álvares da Cunha (1668), quien muy posiblemente había ojeado los borradores inéditos de Sousa para la tercera serie<sup>71</sup>. Si bien la versión portuguesa no está presente en ninguno de los manuscritos que hemos cotejado, aparece la castellana en los que aquí siguen:

---

<sup>65</sup> Su exposición, lejos de servirle, lo delata: «Yo no puedo adivinar si otro ingenio hizo este soneto, aunque me lo hace parecer el verle entrar con Danubio, río de que mi P[oeta] jamás cantó. Cantó de él el famoso Garcilaso, por las razones que no ignoran los que saben su ida. Adonde aquí dice Natercia y Soliso estaban otros nombres, mas no eran los que en sus versos usa Garcilaso conque no puedo creer que era suyo» (II, 269).

<sup>66</sup> Cf. «Ao som das brandas águas que decião» (n.º 45), «Águas do claro Lima, que corria» (n.º 133).

<sup>67</sup> No obstante, en la reciente edición de *La lirica di Camões*, obra de Maurizio Perugi, el II 47 viene reflejado en el índice final dedicado a los sonetos auténticos camonianos. El catedrático, que mantiene que «la versione DB è di un Bernardes che imita scopertamente Camões» (2020: 328), aduce fragmentos de las *Flores* para concluir que «il responsabile di DB saccheggia [...] il macrotesto camoniano, innestando stilemi specialmente provenienti dal linguaggio delle ecloghe», si bien reconoce, en lo tocante a los nombres de los pastores, que dada la proximidad textual entre la versión del limiano y la de Álvares da Cunha «rende difficile stabilire quale dei due testi ha maggior probabilità di corrispodere all'originale» (329).

<sup>68</sup> «Son. de Ramírez».

<sup>69</sup> «De don Diego de Zúñiga».

<sup>70</sup> Sobre los procesos de reescritura del soneto, consúltese el interesante análisis realizado por Pérez-Abadín Barro (2016).

<sup>71</sup> Otra posibilidad, a juzgar por los epígrafes de algunos poemas, apunta a la consulta, por parte de ambos, de los mismos manuscritos camonianos, ostensible esta en las dos series previas (Costa Pimpão, 1973: XLIII).

*Cancioneiro Riccardiano* (f. 96r), *Flores de baria poesía* (f. 74r), mss. 3915 (f. 228v) y 3968 (f. 166r) de la BNE, n.<sup>os</sup> 531 (f. 163v) y 617 (f. 291r) de la Biblioteca del Palacio Real y 506 de la Biblioteca Pública de Toledo (f. 377r)<sup>72</sup>.

RICC (f. 96r)

Bovelde la blancura a la azuzena  
y el purpúreo color a los rosales  
e la luz de esos oios celestiales  
bolvelda al cielo q'os la dio tan buena

Bovelde el dulce canto a la serena  
cuio officio oy hazéis a los mortales  
y esos cabellos puros naturales  
al oro pues nacieron de su vena

A Venus le bolved el dulce riso  
y a Mercurio el hablar de que es maestro  
y el velo a Diana casta diosa

Quita de vos esa suprema alteza  
Y quedaréis con solo lo que es vuestro  
que es ser cruel, esquiva y desdeñosa.

FBP (f. 74r)

Bovelde la blancura al açuzena,  
y el purpúreo color a los rosales,  
Y aquesos ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena.

Bovelde el dulce canto a la serena  
con que hazéis su officio en los mortales;  
bolvedle los cabellos naturales  
al oro pues salieron de su vena.

A Venus le bolved la gentileza  
a Marte el pelear de que es más diestro;  
bolvé el velo a Diana, casta diosa.

Quitad de vos aquesa suma alteza  
quedados eis con solo lo que es vuestro  
ques solo ser ingrata, y desdeñosa.

<sup>72</sup> Fuentes inventariadas por Labrador y Di Franco en la *Tabla de los principios de la Poesía Española. Siglos XVI-XVII* (1993: 318).

3915 BNE (f. 228v)

Volved la blancura a la azucena  
el purpúreo color a los rosales  
i aquesos vuestros ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena  
Volbelde el dulce canto a la sirena  
con que azéis su oficio en los mortales  
i esos vuestros cabellos naturales  
al oro pues salieron de su bena  
A Venus le volved su gentileza  
i a Mercurio el hablar de que es maestro  
i el bland belo a Diana casta diosa  
Quitad de vos aquesta suma alteza  
i quedaréis con lo que es vuestro  
ques solo ser ingrata i desdeñosa.

3968 BNE (f.166r)

«Soneto pintura de una dama»

Bolved la blancura al azucena,  
el purpúreo color a los rosales,  
y aquellos bellos ojos celestiales  
al cielo con la luz clara y serena.  
Bolved el canto dulce a la sirena  
con que hacéys su officio en los mortales  
volvedle los cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.  
A Venus le bolved su gentileza,  
a Mercurio el hablar de que es maestro,  
bolved el velo a Diana casta diosa.  
Quitad de vos aquessa suma alteza,  
y solo quedaréis con lo que es vuestro,  
que es, ser cruel, ingrata, y desdeñosa.

531 BPR (f. 163v)

Soneto D. M.º

Volvelde la blancura a la açucena  
y el purpúreo color a los rosales,  
y aquellos vellos ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena.  
Volvelde el dulce canto a la serena,  
con que tomáis vengança en los mortales;  
volvelde los cavellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.  
A Venus le volved la gentileza,  
a Mercurio el hablar de que es maestro,  
y el velo a Diana, casta diosa.  
Quitá de vos aquesa summa alteza,  
y quedaréis con solo lo que es vuestro:  
que es solo ser ingrata y desdeñosa.

617 BPR (f. 291r)

Bovelde la blancura al açucena  
y el purpúreo color a los rosales  
y aquesos vuestros ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena.

Bovedle el dulce canto a la serena  
con que hazéis su offiçio en los mortales;  
bolved los cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.

A Venus le bolved la gentileça,  
a Marte el pelar, de que es maestro;  
bolved el velo a Diana, casta diosa.

Quitad de vos aquessa suma alteza,  
quedaros eis con solo lo que es vuestro:  
ques solo ser ingrata y desdeñosa.

506 BPT (f. 377r)

«Soneto a una dama hermosa y cruel»

Bovelde la blancura a la açucena  
y el purpúreo color a los rosales,  
y aquesos vuestros ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena.

Bovelde el dulce canto a la sirena,  
con que hazéis su offiçio en los mortales;  
bolvelde los cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.

A Venus le bolved la gentileza;  
a Marte el pelear, de que's maestro;  
bolved el velo a Diana, casta diosa.

Quitá de vos aquesa suma alteza:  
Quedaros eis con todo lo que es vuestro,  
que's solo ser yngrata y desdeñosa.

En todos se nos muestra anónimo excepto en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, n.º 531 de la Biblioteca de Palacio, donde, según ha venido defendiendo una parte de la crítica, viene atribuido a Figueroa. Debemos, sin embargo, ser cautelosos, puesto que en dicho códice figuran poemas de Laynez y Lezama como de Figueroa y de estos dos como de aquel, el mismo error que comete el manuscrito 3968 de la BNE, bastante fehaciente.

Amén de las dudosas atribuciones del primero se suma lo indescifrable de algunos epígrafes, tal como advierten Di Franco, Labrador Herraiz y Zorita en su estudio preliminar (1989: xxvii). Y lo dicen con razón: Antonio Carreira, tras analizar el ms. 570 de la misma Biblioteca, testimonio riguroso en cuanto a obras de Damasio de Frías

se refiere<sup>73</sup>, prueba que la mayor parte de las composiciones que allí se le atribuyen van acompañadas por la marca «D. A. O.», aplicable tanto al nombre del autor como a su *alter ego*, Dameo. Infiere luego que, en el ms. 531, «al copiar obras de Damasio otros amanuenses han preferido abreviar en D. M.º su nombre de pila», sigla que llega a los editores del *Cartapacio* y deciden interpretar como *del mismo*, igual que les ocurriría a Maurer y López Suárez en sus respectivas ediciones (Carreira, 1990: 28). Corroborada, pues, la autoría de Damasio en el ms. 570, nos topamos con una serie de poemas en el *Cartapacio* encabezados por D. M.º y enmarcados por dos textos que son, sin duda, suyos. Expuesto lo anterior, la autoría de Figueroa se estima arriesgada, resultando más sensato considerar que, muy posiblemente, también pertenezcan a Damasio de Frías los intermedios, entre los que se encuentra «Volvede la blancura a la azucena»<sup>74</sup>.

Por otro lado, en el apéndice de su edición de 1895 a las *Obras de Gutierre de Cetina*, Joaquín Hazañas y La Rúa lo incluye en el apartado de «Poesías de Vadillo». Hemos podido comprobar que se encuentra inserto en una serie de composiciones de Juan de Vadillo en el ms. 3968 de la BNE, empero la autoría no puede confirmarse puesto que el epígrafe más cercano que le precede reza «de autor incierto» (f. 162r) [Imagen 10].

En el de la Biblioteca de Toledo, confeccionado en Sevilla entre 1560 y 1570, faltan los dos folios anteriores al soneto. Un par de poemas de Alcázar, cuyo único testimonio se encierra en ese manuscrito, son la antesala a esas hojas perdidas. Desconocemos si en estas se podría encontrar algún otro hallazgo sobre el poeta o bien una pista de lo que les sigue; en cualquier caso, no hay ninguna marca que remita al sevillano en el soneto aquí referido. Por otra parte, este códice, junto con el ms. 3968, de principios del siglo XVII, son los únicos que presentan rúbrica: «Soneto a una dama hermosa y cruel», en el primero, «Soneto pintura de una dama» en el de la BNE.

Faria e Sousa, que valora el portugués como un soneto «de primera magnitud» (II, 216), indica que lo vio en castellano en un manuscrito, también sin atribución expresa. Con el fin de resaltar las diferencias entre ambos sonetos, tiene a bien reproducirlo.

---

<sup>73</sup> Ver Martos Pérez y Malpartida Tirado (2010: 411-412).

<sup>74</sup> En un primer momento, Maurer había malinterpretado la abreviatura señalando que «solo el ms. 531 atribuye la imitación a Figueroa» (1988: 183), si bien optó por excluir el soneto de su edición catalogándolo entre los de dudosa autenticidad. Más tarde, ante la tesis de Carreira, parece concordar con él (2010: 399).

FS (II 20)

Tornai essa brancura à alva açuena,  
e essa purpúrea cor às puras rosas:  
tornay ao sol as chamas luminosas  
de essa vista que a roubos vos condena.

Tornay à suavíssima sirena  
de essa voz as cadencias deleitosas:  
tornay a graça às Graças, que queixosas  
estão de a ter por vós menos serena.

Tornay à bella Venus a beleza;  
a Minerva o saber, o engenho, e a arte;  
e a pureza à castíssima Diana.

Despojayvos de toda essa grandeza  
de doens; e ficareys em toda parte  
com vosco só, que hé só ser inhumana.

Ms. desconocido

La blancura bolved a la azuzena  
y el purpúreo color a los rosales;  
y bolved esos ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena.

Bolved el dulce canto a la sirena,  
con que hacéis sacrificio a los mortales;  
y esos vuestros cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena.

A Venus le bolved la gentileza;  
a Mercurio el hablar, de que es maestro;  
el blanco velo a Diana, casta diosa.

Quitad de vos aquessa suma alteza,  
y quedaréis con solo lo que es vuestro,  
que es solo ser ingrata y desdeñosa.

Aclara a renglón seguido que Camões no es el autor de dicha versión porque «no había de hacer un mismo soneto en portugués y en castellano», y juzga por mejor y como texto original el portugués. Sobre el castellano tan solo apunta que «fue traducido por algún curioso que lo pudiera traducir mejor teniendo delante tan buena luz» (217). Michaëlis de Vasconcelos sería la primera en contradecirlo, manifestando que la versión portuguesa no es sino una traducción de un soneto español. Añade que el texto asignado a Camões perfecciona el castellano, haciendo especial hincapié en los versos 6 y 7 y, en general, en todas las consonancias (1910: 539).

Indica además la filiación entre este soneto y «Dejad las hebras de oro ensortijado»<sup>75</sup> de Francisco de Terrazas, también presente en las *Flores de baria poesía* (f. 73r) y muy superior a aquel, según el parecer de Menéndez Pelayo (1911: 32) y Henríquez Ureña (1918: 49). Por otro lado, hay quienes dan por hecho que el soneto es en efecto de Camões y defienden que el de Terrazas es imitación y el castellano una simple traducción, como Antonio Castro Leal en su edición a las *Poesías* del novohispano (1941: xxiii) o Luis Rosales, para el que ambos son «traducciones más o menos libres» del texto camoniano (1966: 150).

*FBP* (f. 73v)  
Soneto de Terrazas

Dexad las hebras de oro ensortijado  
que el ánima me tienen enlazada,  
y volved a la nieve no pisada  
lo blanco de esas rosas matizado.  
Dexad las perlas y el coralpreciado,  
de que esa boca está tan adornada,  
y el cielo, de quien sois tan cudiciada,  
bolved los soles que le avéis robado.  
La gracia y discreción que muestra ha sido  
del gran saber del celestial maestro,  
bolvédselo a la angélica natura,  
y todo aquesto así restituído,  
veréis que lo que os queda es propio vuestro:  
ser áspera, cruel, ingrata y dura.

En realidad, las versiones hispanoportuguesas que poseemos tienen su modelo en un soneto italiano, detectado por Fucilla y reflejado en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España* (1960: 114). Indica el estadounidense que dicho poema, «Rendete al ciel le sue bellezze sole», aunque anónimo en la impresión de Giolito de' Ferrari *Delle Rime di Diversi Nobili Huomini et Eccellenti Poeti nella Lingua Thoscana* de 1548 (f. 133r), viene atribuido a Francesco Maria Molza en la edición de 1918 de las *Rime Inedite del Cinquecento*, llevada a las prensas por Lodovico Frati.

<sup>75</sup> Un estudio sobre sus adaptaciones y traducciones puede verse en Grossi (2010).

*Delle Rime [...] (1548, f. 133r)*  
[Francesco Maria Molza]

Rendete al ciel le sue bellezze sole  
e le gratie, a le gratie, onde conquiso  
havete ogn'alma, che vi mira fiso  
di cui più pianger, che parlar suole.  
Et rendete i pensier, e le parole  
e i sembianti, e gli sguardi, e'l dolce riso,  
et tutti gli honor suoi al Paradiso,  
e al Sol rendete la beltà del Sole.  
Et rendete ad Amor l'arco e lo strale;  
et rendete lor prima libertade  
de l'alme tolte a i miseri mortali.  
Che s'ogni altrui rendete in questa etade;  
non resterà se non con mille male  
altro di vostro in voi, che crudeltade.

A susodichas adaptaciones se vincula un soneto de Herrera, «La viva llama dais i luz ardiente», incluido por Francisco Pacheco en su edición (1619: 52),

La viva llama dais i luz ardiente  
d'el rosado esplendor i faz serena,  
la gracia i la risa tierna, de amor llena,  
a Venus bella, a Faetón luziente;  
al cielo, el que vos dio valor presente;  
la suave armonía que resuena  
en vuestra dulce boca, a su Sirena;  
el olor, perlas y oro, al Oriente;  
la mano i color lúcido al Aurora;  
las flechas al Amor, qu'en mi herido  
pecho gasta cruel con ardor ciego;  
a mí, triste, vos plaze dar, Señora,  
solo esquivo desdén, ingrato olvido,  
qu'en vuestro ielo encienden m'impio fuego.

que tiene como dechados el anónimo y el que sigue:

*Delle Rime [...] (1548, f. 39v)*  
[Bernardino Tomitano]

L'alto chiaro immortal vivo splendore  
Ch'è ne' vostr'occhi e nel sereno viso,  
donna, rendete al sole, e al Paradiso  
i pensier casti e'l suo natio valore.  
Rendete a me la libertade e'l core  
che da me avete si lontan diviso,  
a Cipri bella il bel soave riso,  
l'arco e gli strali al mio avversario amore.

De le soavi angeliche parole  
la soave armonia rendete al cielo:  
l'odor, l'oro, le perle a l'oriente:  
ch'altro non sarà in voi, che l'ire sole  
co' vostri fieri sdegni, che sovente  
mi fan d'uom vivo adamantino gelo.

Se antoja evidente, *a priori*, que en todos los textos se destaca el desdén de la dama tras ser despojada de los elementos petrarquistas que describen su belleza. Pero solo *a priori*. Cuando nos adentramos en los apuntes de Sousa se observa que, contrariamente a los demás escritos, en la versión portuguesa el tema poético de la crueldad femenina no se contempla, o así nos lo quiere demostrar el anotador, quien lee el *inhumana* del último verso en clave de *divinidad* ('más que humana'), en tanto que los demás autores, a ojos vistas, no dan lugar a ninguna otra interpretación: «ingrata», «desdeñosa», «áspera», «dura», «esquivo desdén», «ingrato olvido», «hielo», «fieris sdegni», «crudeltade»<sup>76</sup>.

Con respecto a las variantes<sup>77</sup>, el anónimo no recoge ninguna lectura sustancial, salvo la permutación en los elementos del íncipit y la *lectio* de *sacrificio* en el verso 6.

---

<sup>76</sup> El tema de la ingratitud de la amada se remonta a la poesía provenzal y está ligado con la concepción del amor cortés, de la que se imbuyeron, como bien es conocido, poetas españoles y portugueses a través de los toscanos. La hermosura unida a la ingratitud y frialdad de la mujer se encuadra en no pocas obras de los siglos XV y XVI, sin atender a géneros. Ya en la *Sátira de felice e infelice vida* del condestable don Pedro de Portugal se reflejaba la crueldad como una de las cualidades que definían a la dama junto con su belleza y la virtud, idea que vendría representada en el siglo ulterior por personajes como, v. g., la Casandra de Virués («Yo tengo ya de gracia y hermosura / de gala y discreción, el primer grado, / y estoy bien confiada y bien segura / que en cualquier ocasión lo he bien mostrado, / pues quiero añadir esto a mi ventura / para que mi renombre celebrado / de todo punto con razón posea, / porque el no ser cruel es muy de fea»). Por su parte, los poetas dejan constancia en sus escritos de la amada fiera, de su dureza y su desdén: «fera bella e cruda» era para Petrarca, «pietra dei persi» en Torquato Tasso, «tigre hircana» para Garcilaso, Figueroa, Juan de la Cueva o Camões, «cruel sierpe» y «piedra dura» en Miranda o «víbora» en Eugenio de Salazar; y, por otro lado, hacen uso de la imaginería de la luz, el fuego o el hielo, como puede apreciarse en los textos de Herrera y Tomitano. Para estas y otras imágenes, consúltese el repertorio de Manero Sorolla (1990).

<sup>77</sup> A lo largo del trabajo, cuando se reproduzca el aparato crítico, se tomará como primera lectura la facilitada por Sousa, en beneficio de que se aprecien mejor sus diferencias con el resto de testimonios. No se tienen en cuenta las meramente lingüísticas: **1** La blancura bolved a la azuzena] Bolvelde la blancura a la azuzena *RICC PR<sub>1</sub> BT* : Bolvelde la blancura al açuzena *FBP PR<sub>2</sub>* : Volved la blancura a la azuzena *BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub>* : Bolvelde la blancura a la açuzena *BT* || **2** y] *om.* *BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub>* || **3** bolved] la luz de *RICC* : *om.* *FBP BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub> PR<sub>1</sub> PR<sub>2</sub> BT* | essos] aquesos *FBP BN<sub>1</sub> PR<sub>2</sub> BT* : aquellos *BN<sub>2</sub> PR<sub>1</sub>* | *om.*] vuestros *FBP BN<sub>1</sub> PR<sub>2</sub> BT* : bellos *BN<sub>2</sub> PR<sub>1</sub>* || **4** *om.*] : bolvelda *RICC* | con la luz] *om.* *RICC* | que os dio] q'os la dio *RICC* : clara y *BN<sub>2</sub>* | serena] tan buena *RICC* || **5** Bolved] Bolvelde *RICC FBP BN<sub>1</sub> PR<sub>1</sub> BT* : Bolvedle *PR<sub>2</sub>* | dulce canto] canto dulce *BN<sub>2</sub>* | sirena] serena *RICC FBP BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub> PR<sub>1</sub> PR<sub>2</sub>* || **6** con que hazéis sacrificio] cuio officio oy hazéis *RICC* : con que hazéis su officio *FBP BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub> PR<sub>2</sub> BT* : con que tomáis vengança *PR<sub>1</sub>* | a] en *FBP BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub> PR<sub>1</sub> PR<sub>2</sub> BT* || **7** y essos vuestros cabellos] y essos cabellos puros *RICC* : bolvedle los cabellos *FBP BN<sub>2</sub>* : volvedle los cavellos *PR<sub>1</sub> BT* : bolved los cabellos *PR<sub>2</sub>* || **8** salieron] nacieron *RICC* || **9** la gentileza] el dulce riso *RICC* : su gentileza *BN<sub>1</sub> BN<sub>2</sub>* || **10** *om.*] y *RICC BN<sub>1</sub>* | Mercurio] Marte *FBP PR<sub>2</sub> BT* | hablar] pelear *FBP PR<sub>2</sub> BT* | maestro] más diestro *FBP* || **11** el blanco velo] y el velo *RICC PR<sub>1</sub>* : bolvé el velo *FBP BN<sub>2</sub> PR<sub>2</sub> BT* : i el bland belo *BN<sub>1</sub>* || **12** aquessa] esa *RICC* : aquesta *BN<sub>1</sub>* | suma]

Comparte con el manuscrito de la Biblioteca de Toledo la forma de *sirena* en el verso 5, voz castellana también reflejada en el texto portugués, de cuyo verso 7 se arguye que sigue de cerca el original italiano. Pero al comentarista parece no interesarle nada más que ese *inhumana* del verso 14, así como a nosotros no nos semeja casual que se halle solo en el texto luso<sup>78</sup>.

Y es que la interpretación de Sousa, en su afán de diferenciar claramente el poema portugués del anónimo —y de las versiones que conociese—, casi se reduce a la explicación de dicha voz, con la mera intención de reforzar ese uso «por grado excelente» que le confiere su poeta. No acepta la explicación más obvia porque, sencillamente, le parece «no estar bien la crueldad con la hermosura»; prefiere la que él tilda de recóndita, que es «que por inhumana se puede entender divina<sup>79</sup>, no porque lo sea, pero con esta negación de humanidad explican la superioridad que hacen a las demás cosas por bellas que sean» (II, 216). Tras aclararlo, con el fin de reafirmarse en la misma idea se apoya en tres *loci* de Camões<sup>80</sup>, y concluye: «yo imagino que esta fue la idea de mi maestro, mayormente que, para entender por *cruel* el *inhumana*, había de haber en el soneto alguna queja de sus crueldades, y no la hay» (217).

Más allá de esto y de aportar el texto castellano, tiene a bien deleitarnos con una octava extraída de una de sus odas, cuyo pasaje análogo encuentra en el verso 4 «de essa vista que a roubos vos condena» // «que com a voz a lira vos condena / tomai, Albania, pois do roubo a peor», para aclarar que muchos años antes de que hallase estos manuscritos él ya había dicho algo similar y proseguir con esta consideración:

de aquí se ve que no todo lo que uno dice fue tomado de otro, o por imitación, o por traslado, sino que mil veces acontece el concurrir en un propio pensamiento sin haberse visto: pero el traer en tales ocasiones los lugares parecidos es necesario, porque si fue imitación se vea, y si no, queda siendo gustosa la vista del concurso (216).

---

suprema *RICC* || **13** y quedaréis con solo] quedaros eis con solo *FBP PR<sub>2</sub>* : solo *om.* *BN<sub>1</sub>* : y solo quedaréis con *BN<sub>2</sub>* : quedaros eis con todo *BT* || **14** que es solo ser] que es ser cruel *RICC BN<sub>2</sub>* | ingrata] esquivia *RICC*.

<sup>78</sup> Asomaba ya la duda en Carolina Michaëlis, puesto que era con los «modos de dizer camonianos, com os quaes Faria e Sousa sabia autenticar como ninguem os textos que usurpava» (1910: 540).

<sup>79</sup> Lo repetirá en las anotaciones al soneto II 98: «esta voz aquí está por divina, y no por cruel, que es su uso ordinario» (II, 315).

<sup>80</sup> «Quando a vista suave, e inhumana / meu humano desejo, e atrevido, / cometeo sem saber o que fazia» (canción 2, 5); «assi quando me presento / à vossa vista inhumana, / a ponçonha do tormento / deixo aparte, porque dana / tamanho contentamento» (redondillas 2, 9); «de cada pestana / um alma lhe pende; / os corações prende / com graça inhumana» (voltas 75, 3).

Lo trivial del comentario y la total ausencia de remisiones<sup>81</sup> o llamadas al soneto castellano no hace sino levantar más sospechas. Paradójicamente, Sousa se aferra a la autoría de su maestro al mismo tiempo que reconoce que las voces *sirena* y *azucena* no son portuguesas, sino castellanas, pero lo justifica porque «un poeta como este puede hacer lo que quisiere» (216).

Analizadas las *Rimas várias*, se ha podido comprobar que, frente a *serea* o *serena*, la forma *sirena* aparece en muy contadas ocasiones: «Tomando das sirenas o exercicio» (égloga 2, 16), «O canto das sirenas, que adormentam» (égloga 6, 28), y todas las *azucenas* presentes en los cinco tomos que conforman la obra residen en las glosas de su intérprete, salvo la del soneto que nos ocupa: «y aquí el lirio es la azucena, como en su *Lusíada*» (I, 22); «son ellas azucenas, rosas y claveles, según consta el verso 4» (I, 70)<sup>82</sup>; «hermosuras raras no salieron de usar colores mortales, humanos, terrenos, que son nieve y púrpura, rosas y azucenas» (III, 154); «las primeras flores que espiraron son las rosas y las azucenas» (III, 195)<sup>83</sup>; «*Cándida cecem* es la azucena» (IV, 42)<sup>84</sup>; «y la primera es la pura azucena, porque significa saudade» (IV, 55)<sup>85</sup>.

Dada su conocida osadía a la hora de hacer autopromoción, resulta llamativo que el único lugar que facilite al lector de cosecha propia sea, justamente, en las notas a uno de los pocos versos que no guardan relación con el texto castellano, y más aún en portugués, idioma en que escribió la mínima parte de su obra. Consideramos que sería más verosímil obsequiarnos con algunos otros *loci* que inundan su *Fuente de Aganipe*<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> Cabe recordar aquellas palabras del «Prólogo», que ahora resuenan en eco, en las que declaraba, haciendo referencia a los innumerables pasajes que proporciona en sus glosas, que «tal vez habrá treinta, y aun cincuenta, y aun ochenta sobre un lugar solo; y estos tan propios (ninguno violento u ocioso) que se puede dudar cuál de ellos vio el Poeta, o si los vio todos» (§ 11).

<sup>82</sup> «Cecems, rosas, e cravos dibuxando» (I 28).

<sup>83</sup> «Cándidos lírios, rubicundas rosas» (oda 12, 1).

<sup>84</sup> «Da cándida cecem, das clavelinas» (elegía 6, 2).

<sup>85</sup> «São a pura cecem, que é saudade» (elegía 7, 9).

<sup>86</sup> «Las animadas rosas y azucenas; / las cadencias de voces soberanas / podían descansar tartáreas penas. / Eran, para los ojos mil Dianas, / y para los oídos mil Sirenas» (*Coronación de Felipe IV*, 12), «Fugitivas Sirenas, / que van fertilizando / las varias clavelinas, / entre rosas, claveles y azucenas» (*Fábula de Gelia y Flaminio*, 24), «A Venus reconoce de repente / con indecible pena, que Albania era la ninfa soberana / por la ilusión la acuso de inhumana, / con acento doliente. / Vuélveme el rostro, sí, mas el pie vuela; / y cuanto aquel me infama, este me hiela» (canción 2, 5), «Con altos privilegios de divina / Marilia ha parecido deshumana» (soneto II 82), «La frente de cristal, pura, y serena [...] / La que los parte, cándida azucena» (*Retrato de Albania*, 7, 1), «Los hombros de azucenas inmortales, / de oro copiosas hebras inundaban» (*Fábula de Pan y Apolo*, 29), «Sirena suya, por la voz le nombra [...] / A azucena, que huele entre esplendores» (soneto I 50), «De Venus y Cupido / las deidades serenas, / a que dejen el mundo florecido / de enlazados claveles y azucenas [...] / otras purpúreas rosas» (*Tálamo y Tímulo*, 4), «Eslabonadas rosas y azucenas» (soneto II 4), «De azucena, y jazmín siempre le nieva; / de clavel, y de rosa, en abundancia / le purpúrea, y de violeta dora» (égloga 3, 2), «Agua clara, y serena, /

Una explicación que justifique sus reservas podría radicar, precisamente, en que no quiera delatarse dejando entrever que hay más de él en este poema de lo que quiere enseñar al lector, o, dicho de otro modo, más de Sousa que del propio Camões. Si bien no puede extraerse *usum scribendi* alguno con el acopio de versos que queda reflejado en nota, falta por añadir otro dato: además del modo de decir ya señalado, se exponen otros dos en el texto conocida y marcadamente camonianos: «o engenho, e a arte». Concurren ambos en el verso 10 acompañando a *Minerva*, única *lectio singularis* —al igual que lo es *sacrificio* en el texto castellano, ese que Sousa dice haber hallado en un manuscrito actualmente no encontrado—.

Así las cosas, no resulta descabellado creer que fue el polígrafo, habituado y experto en editar los textos de su poeta, quien escogió intencionadamente tales voces y se valió de la artimaña en un intento de incrementar todavía más su lista de apócrifos, desvirtuando así el original toscano y anulando, de paso, la contraposición allí presente y respetada en las demás adaptaciones. Lo formulado hasta este punto, la extensa explicación de la voz *inhumana*, a la que él mismo califica de «aguda», y la total ausencia de testimonios que verifiquen la autoría del cantor lusitano, llevan pues a postular que las razones para contar el soneto entre las obras de Camões pesan menos que las que Sousa parece clamar dejando asomar su vena creadora o, si se prefiere, perfeccionista<sup>87</sup>. Al igual que en el soneto II 61 («A la margen del Tajo en claro día») su injerencia se revela patente —y mientras no salgan a la luz evidencias que permitan confirmar lo contrario— sostenemos que en «Tornai essa brancura à alva açucena», de nuevo, el *Quijote del camonismo* quiso echar a cabalgar haciendo del magín su intrépido Rocinante.

---

que ya bañaste aquellos / miembros de pura, y cándida azucena; / y por tus vidros bellos, / viste el oro nadar de sus cabellos» (oda 10, 3), «Está, de ser amada, maes ufana; / e no mortal conceito se melhora. / Esta ventagem perdes tu, Senhora, / se esta luz ventajosa se inhumana» (soneto V 72).

<sup>87</sup> Su voluntad restauradora aflora en otros textos, como en el soneto III 60, «Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes», o en la manipulación de algunos pasajes de la égloga séptima, «As doces cantinelas, que cantavam».



## AUTORES QUINIENTISTAS VISTOS DESDE EL SIGLO XVII

### I. FRANCISCO SÁ DE MIRANDA

Afirma Sousa que, si bien Sá de Miranda se crio en Portugal, «discurrió por Castilla y es una lástima el ver cuán poco es castellano en lo mucho que escribió en esta lengua» (II, 266). Pese a carecer de ese espíritu nacional y cultural que Sousa ansía, el poeta compuso con destreza gran parte de sus poemas en nuestra lengua, sin olvidar la suya materna y los metros tradicionales<sup>1</sup>. De las composiciones citadas por Sousa, las portuguesas doblan en número a las castellanas. Así, se nos muestran cuatro en español (églogas 3, 5, 7 y soneto 13), frente a las ocho lusas (églogas 4 y 8<sup>2</sup>, sonetos 4, 7 y 9,

---

<sup>1</sup> Indica Vasconcelos en su edición que el 45% de los versos de Miranda son castellanos. La lengua portuguesa sale venciendo si tenemos en cuenta el total de versos, pues escribió 6.863 en esta y 5.674 en español. Sin embargo, si solo nos atenemos a los versos en medida nueva, los datos revelan lo siguiente: frente a los 1.853 compuestos en portugués, están presentes nada menos que 4.024 endecasílabos en castellano (1885: CCXXVIII).

<sup>2</sup> En el excurso que abre el género indica que esta es la única estimable del poeta, calificando a las restantes de «muy malas» (V, 160). En la introducción a las églogas de su *Fuente de Aganipe*, después de mencionar que Bernardim Ribeiro fue el primero que las escribió en versos menores en España, al menos «capaces de ser leídas», compartía esta opinión: «siguiósele Sá de Miranda, que en los propios versos tiene algunas, con mucho de lo bueno a lo rústico, pero poco de poesía; porque este caballero fue sentencioso, mas no poeta. Otras hizo en versos mayores, totalmente incapaces de luz» (IV, § 11).

cartas 1 y 2, elegía 3). De igual modo, el número total de veces que salen a colación las castellanas es de nueve, frente a las diecisiete en portugués. En cuanto a la forma métrica, el protagonismo recae en las églogas; dentro de estas la cifra varía, pues las castellanas aparecen hasta en ocho ocasiones, en detrimento de las portuguesas, que se quedan en seis. Dejando a un lado los textos lusos, en favor del propósito y la extensión de este trabajo, procedemos a aunar los demás en las páginas que siguen.

## 1. Intertextualidad

### 1.1. Églogas

#### *Alejo*

Las referencias a Miranda en las *Rimas várias* se inician en el soneto I 9 («Tanto de meu estado me acho incerto»), en relación con el segundo verso, «Que em vivo ardor tremendo estou de frio». Se cita la égloga 7 mirandiana (*Alejo*)<sup>3</sup>, la cual constituye uno de sus primeros ensayos bucólicos al modo italiano, compuesto entre 1527 y 1536 (Vasconcelos, 1989: 802). En concreto, el inicio de la segunda estrofa (vv. 9-12):

Días ha que no me entiendo  
ni penetro este mal mío;  
al sol muérome de frío,  
a la sombra estoy ardiendo<sup>4</sup>.

Dicho fragmento tan solo viene acompañado de dos *loci* de Ausiàs March («Lo invern cremant, le stiu sens scalfar», «Yo crem d'ivern, e d'stiu tremoli»).

#### *Andrés. Ao duque de Aveiro*

En cuanto a la égloga 3 (*Andrés*), ve la luz en las glosas al soneto I 88 («Esforço grande igual ao pensamento»). El verso «Digno por isto de tantos Estados» (v. 6) se parangona con algunos de Miranda enmarcados en las estrofas 48-49, donde el poeta

---

<sup>3</sup> La única edición que recoge esta numeración es la de 1614 (f. 77v). En la de Vasconcelos aparece, al igual que en la de 1595, con el n.º 1. Por su parte, Jiménez Ruiz incluye la «Epístola a Antonio Pereira, señor do Basto», compuesta en octavas reales, precediendo al cuerpo de la égloga, tal como sucede en el ms. Juromenha.

<sup>4</sup> La lectura de este verso coincide con la presente en el *Cancioneiro de Corte e Magnates* (ms. CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública de Évora), aunque allí se corresponde con la égloga 4.

dijo «agudamente [...] entre sus groserías de estilo» lo siguiente (vv. 377-378, 383-384):

Esta nuestra riqueza [...]  
 Quién la desecha?  
 No burlo, mas, de veras, cómo es esto?  
 Quien más cargado va llega más presto?

Aparece de nuevo en la égloga 5 de Camões («A quem darey queixumes namorados»), a tenor de los versos «Poys, se huma gota de agua brandamente / torna brando hum penedo, duro, e forte» de la décima estrofa. El anotador relaciona el pasaje con el aforismo *gutta cavat lapidem* y presenta como paradigma a Serafino de' Ciminelli, quien, a su vez, bebe de Petrarca. Se suma a ellos Miranda con este pasaje: «Todo lo vence el tiempo, y la porfía / en piedra dura el agua si descende, / aunque ella es blanda, cava todavía» (vv. 105-107).

La última alusión al poema de Sá se sitúa al inicio de la égloga 6 de Camões («A rústica contenda desusada»), también dedicada al duque de Aveiro. De este se facilita el soneto «Que fiz, Amor, que tanto me maltratas?», cuya autoría viene confirmada en el *Cancioneiro Fernandes Tomás* (f. 154v)<sup>5</sup>. Sigue en las glosas el elogio al duque y el desprecio a Miranda por parte del comentarista. Tras señalar que el primero tenía «gallardo ingenio», estima «muy mala» la égloga que Miranda le compuso, de la que extrae este *locus* (vv. 31-34):

Vós entretanto abris largos caminos  
 Por los libros humanos, y divinos,  
 Entre los quales tienen su lugar  
 Las blandas Musas [...].

Además de atribuirle lo anterior, razona lo siguiente:

con todo yo doy más crédito a mi P[oeta] que al Miranda, porque de este se hallan alabados Poetas algunos sujetos indignos de alabanza, y de esotro ninguno que no la merezca, porque en esto (como conviene que sea) no usaba de alguna lisonja, ni aun piedad. Añádese a esto que el Miranda tenía tan poco de Poeta, que su voto en esta parte no podía granjear crédito a nadie; ni él lo desconoció en todo (y esto es lo mejor suyo) pues en la Dedicatoria de la égloga 4 a D. Manuel de Portugal, quiere que se le perdonen sus errores por ser el primero que allá escribió endecasílabos (V, 278).

<sup>5</sup> Véase Aguiar e Silva (2011: 461).

*Nemoroso. A Antonio Pereira*

La égloga de Miranda que más veces sale a colación es la 5 (*Nemoroso. A Antonio Pereira*), escrita en 1537 para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Garcilaso. Las alusiones se inician en la canción 1 («Vinde cá meu taõ certo secretário»). Las posibles fuentes del verso «Vendo naçoens, lingoages, e costumes» de la estrofa 9 —Guarino, Tibaldeo, Torquato Tasso— se sustentan con ejemplos de Ercilla («En leys, y costumbres diferentes») y Miranda: «Vi tierras, vi costumbres diferentes» (v. 42).

En «Que grande variedade vãõ fazendo», égloga 1 de Camões, se entrelazan referencias a toscanos y españoles entre las notas de Sousa a los versos «Que otros campos, y flores van pisando / Y otras zampoñas oyes, y otro canto». De Miranda se muestra esta lectura (466-469, 471):

Por otros frescos ríos  
y sauzes más crecidos,  
otros más verdes prados, otras fuentes  
entre raros espíritos  
destos que acá dexaste diferentes.

cuyas fuentes seguras son la Piscatoria 1 de Sannazaro y la égloga 2 de Garcilaso («Divina Elisa [...] / Busquemos otros montes, y otros rios, / Otros valles floridos, y sombríos [...])). Autores como Varchi, Paterno, Matraini, Gambaro o Jerónimo de Arbolanche (al final del libro I de su *Abidis*) recurren al mismo motivo.

El verso «Ouvia-se Salicio lamentarse», perteneciente a la estrofa 17 de la égloga 2 de Camões («Ao longo do sereno») funciona como detonante para que el anotador se extienda en la explicación al nombre Nemoroso. Advierte que siempre se entendió que cuando Garcilaso utilizaba dicho seudónimo era para referirse a su amigo Boscán, aunque niega que Camões aluda a él, puesto que en la égloga se celebran los poetas «montelinos», quedando así Boscán descartado. Apunta además que los comentaristas de Garcilaso dan razones para explicar que Nemoroso no se identifica con Boscán, pero ninguno de ellos logra consagrar sus tesis.

En realidad, el cantor toledano alterna ese nombre y el de Salicio para referirse a sí mismo, pues «esto es ordinario en los hombres de églogas». Sousa se muestra de

acuerdo con Miranda: «esto entendió Francisco de Sá bien porque, escribiendo una égloga a la muerte de Garcilaso, le llama Nemoroso, no pudiendo ignorar que su nombre más propio en ellas es el de Salicio» (V, 211)<sup>6</sup>.

En la misma estrofa de Camões coinciden otra vez este («O immatura Morte!»), Garcilaso («¡Oh, miserable Hado!», égloga 1, v. 259) y Sá de Miranda:

Elisa, el tu cuidado  
Que acá plañiste,  
Quexoso de la muerte  
Cruel. Ay dura suerte!

Por otra banda, en el soneto I 43 («O Cisne quando sente ser chegada»), Sousa enumera, a la luz del último verso, «La vuestra falsa fe, y el amor mío», un largo listado de poetas que habían combinado diferentes lenguas en una composición. Sá de Miranda —afirma— «tiene Églogas en que hablan juntamente las dos lenguas Castellana y Portuguesa», aunque no pone en evidencia ningún pasaje para ejemplificarlo. Alude a Herrera, detractor de este empleo al igual que nuestro glosador, pero con la intención última de descalificarlo: «de no haberse excusado me parecen ridículas las reprehensiones de Herrera, que yo confieso fue ingenioso y estudiante, pero aun fue más impertinente» (I, 100).

En efecto, Herrera censuró esta mezcla —tildándola de vicio— en sus anotaciones al soneto 22 de Garcilaso («Con ansia extrema de mirar qué tiene»), tal como hará el portugués en su exégesis a la égloga 1, donde sostiene que introducir una lengua que no es la propia en un verso es «impertinencia, y desacierto». Pero, al tratarse de Camões, lo justifica: «si en alguna ocasión puede tener lugar este atrevimiento, será tal como esta, porque introduciendo el P[oeta] la Princesa viuda a este triste canto, y siendo ella castellana, debe parecer bien que hable en su lengua propia» (V, 197).

<sup>6</sup> Profundizamos en la hipótesis en las páginas dedicadas a Garcilaso.

## 1.2. Sonetos

«Cabe una fuente, a voz alta y sin tino»

En las glosas al soneto I 70 («Na metade do Ceo subido ardía»), tienen lugar dos referencias a esta pieza de Miranda. La primera de ella se enmarca en un enorme listado que Sousa facilita al lector para dar cuenta de los poetas y las amadas a las que estos alabaron, ordenando sus nombres por orden alfabético. En el caso de Miranda, se alude a Filis. La pastora aparece a lo largo de la obra del poeta, como por ejemplo en los sonetos «¿Qué es esto Filis, que estás tan turbada?», «A las iervas tornava sus colores», «Hermosa ninfa, siempre primavera» o en la elegía «Buelve, Filis, hermosa, a este llano».

La otra es tratada en la explicación que Sousa da al último verso, «E o Eco lhe responde; pouco te ama», para hablar sobre el soneto en eco: echa mano del poema prototípico «Mucho a la majestad sagrada agrada», el cual atribuye a fray Luis de León, quien —indica— lo «escribió a la muerte de la Reina doña Ana, mujer de Felipe Segundo que, si bien no le hacían falta imperfecciones, viene a ser el mejor que hasta hoy se ha publicado» (I, 141). Es curioso que la ausencia del agustino sea una de las más notables en el comentario del portugués y, justamente aquí, se le refiera sin cuestionar la paternidad del dicho texto. Bien que se le atribuya en los manuscritos 531 (1585) y II/1580 (1590) de la Biblioteca del Palacio Real (ff. 182v y 90v, respectivamente), es anónimo. La fama que alcanzó en la época viene determinada por la enorme difusión de la que gozó a través de cancioneros hispano-portugueses<sup>7</sup>.

Apoyándose en Rengifo, Sousa considera que el uso en eco «podrase sufrir en un poema largo si se usare poco, porque en tanta dificultad sería ignorantísima censura la de quien lo extrañase» (I, 141). Luego decide desautorizar a Guarino y manifiesta que, si «tan grande hombre anduvo en esto tan corto, poco tengo que admirarme de que la cortedad de nuestro Francisco de Sá en el soneto 13 tenga tales Ecos». Dicho poema, «Cabe una fuente, a voz alta i sin tino», es muestra de uno de los primeros escritos en Portugal a este modo<sup>8</sup>. Se reproducen los dos últimos tercetos (vv. 9-14):

---

<sup>7</sup> Consúltese el detallado análisis que elabora Pérez-Abadín y la relación de testimonios que enumera (2021).

<sup>8</sup> Ver Jiménez Ruiz (2010).

¿Quién dio principio a mis cordojos? Ojos.  
 Cierta crueles, ¿y a mi destierro? Yerro.  
 Deseos, ¿a qué fin llevamos? Vanos.  
 ¿A lágrimas y enojos? Más enojos.  
 Pues, ¿qué remedio a tanto yerro? Hierro.  
 ¿Qué muera asía mis manos? Y a mis manos.

Tras su evaluación, Sousa reconoce salvar los versos 9, 10 y 13, en tanto que los demás «podrían sufrir solamente Job» (I, 142).

## 2. Interpretación

A lo largo de los comentarios se hace explícito el desdén hacia la pluma de Miranda por parte de Sousa, situando al moralista entre los «versificadores desnudos de poesía» y llegando a manifestar que tenía «poco de poeta». En el arte de componer al estilo nuevo es donde Miranda sale más vapuleado: endecasílabos «incapaces de ser leídos» y duros atributos como «insufrible» bastan para conocer el parecer del editor. Con respecto a los tercetos, lo sitúa por debajo de autores como Bernardo de Brito o Francisco Rodrigues Lobo<sup>9</sup>. No dedica tiempo alguno a comentar sus octavas, empero necesita señalar que las compuso sin ningún cuidado.

En relación con el endecasílabo, sostiene que Sá no fue quien los introdujo en Portugal. En el «Discurso a los sonetos», de manera absurda, adelanta la fecha de creación del endecasílabo nada menos que al siglo XI:

---

<sup>9</sup> En la introducción a las elegías, Sousa se refiere a Sá de Miranda señalando, con relación a los tercetos, que «en Portugal los escribieron Francisco de Sá y Miranda, António Ferreira, Jerónimo Corte-Real, Diogo Bernardes, fray Bernardo de Brito, Francisco Rodrigues Lobo, que todos corren impresos» y, en particular, «los dos últimos son más limpios» (IV, 2). A Ferreira, Corte-Real y Diogo Bernardes menta otra vez en la oda 7 para señalar que sus obras, como las de Miranda y de don Manuel de Portugal, circulaban impresas en la época. Critica que no existe en ninguna de ellas una alabanza al último, como tampoco la hay de este hacia los susodichos, porque «él los tenía por lo que eran y ellos no le tenían a él por lo que era, de puro enamorados de sí, o de pura envidia» (III, 161). Algo semejante había dicho ya en el «Juicio» a las *Rimas*, donde, tras enjuiciar a Diogo Bernardes por no haber escrito nada en alabanza de Camões, hacía lo mismo con Sá, Ferreira y Corte-Real, «versificadores desnudos de cuanto es poesía» (§ 20). Acerca de las impresiones de la época se pronunciará otra vez en el tomo V (égloga 2) asegurando que Camões vencía a todos con su arte: desde que empezó a «poetizar» hizo callar a todos los demás. Los de su tiempo «eran Francisco de Sá y Miranda, António Ferreira, D. Manuel de Portugal, Jorge de Montemayor, Diogo Bernardes, Jerónimo Corte-Real, Fernão Álvares do Oriente. Destos hay obras impresas. De los que no las dieron a la impresión el Infante D. Luís, D. Francisco de Sá y Meneses, Martín de Castro do Rio, Bernardo Rodrigues, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Pedro de Andrade Caminha, Diego Taborda Leitão, D. Francisco de Monra, fray Agustín de la Cruz, hermano de Bernardes Ruy Gómez de Grañ y mi abuelo Estacio de Faria». Solamente valen la pena —estima— los versos del infante don Luís, de Martín de Castro y de Soropita (V, 224).

El rey don Dionis de Portugal nació primero que el Dante, tres o cuatro años, y escribió mucho de este propio género endecasílabo, como consta de manuscritos. Pero todo eso (aun siendo anterior a Boscán y a Garcilaso con más de 200 años) pudo ser a imitación de Italia, pues el emperador Federico, de que se hallan semejantes versos, vivió por los años 1200, que son ciento antes de los en que florecía el rey don Dinis. Y todavía hasta aquí se saca en limpio que los primeros en esto, a imitación de Italia, fueron los portugueses con más de 200 años de ventaja a los castellanos, que por esta cuenta diríamos que imitaron a los portugueses [...]. Pero no me sosiego con esa ventaja y quiero mostrar que casi cien años antes de ella y del emperador Federico, y de Jordi, y de Febrer, se escribían en Portugal versos de once sílabas. Porque, antes de pasar allá don Enrique con título de conde (que fue por los años 1090), se escribían allá, pues de aquel tiempo permanecen canciones, de que dejaremos aquí por ejemplo una estancia: «Ouroana, Ouroana, oy tem por certo / Que inha vida, & viver / Se alvidrou per teu alvidro, porque em cabo / O que hey de la chebone sem referta, / Mas no' ha porque se ver [...]». Era autor de estas poesías (bien semejantes a algunas de ahora en no entenderse, aunque allá lo hizo el tiempo, y acá el desatino) Gonzalo Hermiguez, caballero valeroso de aquel siglo, y escribías a su mujer Oroana. Traelas el doctor fray Bernardo de Brito, coronista mayor del reino, y de su Orden varón célebre, en su *Historia de Cister* (§§ 11, 13).

Por si fuese poco, da crédito a Beuter, quien, en la *Primera parte de la Corónica General de toda España* (1546), defendía que Petrarca fue quien plagió a mosén Jordi y a Andreu Febrer (ambos autores, en realidad, del siglo XV). No contento con ello, reincide en el error manifestando que Jordi de Sant Jordi escribía tercetos cuando Dante aún no había nacido. En el «Discurso» introductorio de su *Fuente de Aganipe* había otorgado el privilegio de introducir el verso heroico en Portugal a Bernardim Ribeiro, tras hacer sus propios cálculos con respecto a las fechas en que escribieron endecasílabos por vez primera Boscán y Garcilaso (deduce, en su opinión haciéndoles un favor a los españoles, que este debía de tener veinte años como mínimo para aconsejar a Boscán acerca de escribir en verso italiano)<sup>10</sup>, e infiere que esta práctica

la veremos usada en Portugal por los de 1521, que es cuando Garcilaso cumplía los 18 de su edad. Luego, es indubitable que quien escribió estos versos en Portugal el año 1521 no empezaría por aquello, antes habría escrito otros muchos en años antecedentes, que fuese ocho años antes viene a ser por los de 1513. Nuestro Francisco de Sá i Miranda dice de sí que fue el primero a esta suerte de escribir en Portugal, y pienso se engaña, porque él nació el año 1495 con que el de 1513 no tenía más de 18 y no más de 26 el de 1521, tiempo en que ya podía versificar. Pero lo cierto es que fue anterior Bernardim Ribeiro, poeta bien conocido y a quien llamaba su Enio el divino Camões. Bernardim Ribeiro, pues, viene a ser el que escribía destos versos el año de 1521 (§ 4).

La crítica ha venido confirmando que, entre las cosas compartidas por Sá y Garcilaso, una de ellas es que ambos han introducido las formas italianas en sus

<sup>10</sup> «Y es lo más temprano que puede ser, y así queda siendo esto por el año 1523. ¿Quién habrá que no tenga por justa esta cuenta? Síguese que Boscán, el primero de los tres [Boscán, Mendoza y Cetina] en esta escritura, no la usó sino por los años 1524» (§ 4).

respectivas literaturas. Así, Vítor Aguiar e Silva pone de manifiesto en su estudio introductorio a la edición facsímil de la edición de 1595, que

foi Sá de Miranda quem introduziu na literatura portuguesa as formas poéticas e dramáticas do Renascimento italiano, tendo início esta revolução literaria logo após o regresso da viagem que, entre 1521 e 1526, o poeta realizou a Italia

e indica que no hay «excogitações nem excavações literárias que autorizem modificar este *facto* histórico-literario» (1994: x).

Siguiendo con los juicios del erudito, si ponemos el foco en los géneros, puede advertirse que todas las églogas de Miranda son reprobadas a excepción de la 8 (compuesta en metro viejo y escrita en portugués antes de 1536), conocida por el nombre de «Basto»<sup>11</sup>. Las demás son directamente «malas», adjetivo que remarcará cuando se refiera a la 3, la cual trata un caso real: la polémica del casamiento entre el infante don Fernando y Guiomar Coutinho, asunto al que también recurre Camões en su égloga 6. Por lo que toca a los sonetos, la mayor parte de los juicios de valor que el comentarista expresa son negativos: subraya su «grosería» y lo mal que se manejaba en el «decir poético galante». Remarca, por otro lado, su «cortedad» en el soneto 13, cuyos versos —salvo excepciones— solamente los podría sufrir el mismo Job. Tal desprecio viene paliado por la consideración que da a tres de los catorce versos de la composición.

Desde su subjetivo dictamen, Sousa admite también que Miranda se aventaja en el último terceto del soneto que trata la muerte de Leandro («Entre Sesto y Abido, el mar estrecho»), al cierre de «Leandro en amoroso fuego ardía» de Montemayor. En la única ocasión que se muestra de acuerdo con su compatriota es en la identificación de Garcilaso con el seudónimo Nemoroso, no así de Boscán, como mantenían algunos comentaristas del toledano. Para concluir, lo mejor que ha podido darnos el poeta es su modestia, pues lo que más valora de él es que haya sabido reconocer sus errores como versificador y disculparse por ellos.

---

<sup>11</sup> Esta «ofrece un debate entre el pastor desencantado [...] que se aísla en la soledad del campo, frente a otro que defiende la necesidad de adaptarse a las circunstancias para gozar de las ventajas de la vida en sociedad» (Jiménez Ruiz, 2010: 32). La numeración en Sousa obedece a la edición de 1614.



## II. CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

## 1. Intertextualidad (Boscán al fondo)

Apunta Faria e Sousa que algunos usos o pasajes determinados de Camões pueden provenir de Castillejo, tal como nota en el soneto II 50 («Coitado, que em hum tempo choro, e rio»), con respecto al sintagma «quero e aborreço» (v. 2). En su exégesis pone de manifiesto que «por esta contrariedad y por el consonante con que fenece este verso y los que le corresponden, y por otras señas, parece vio mi P[oeta] lo que con este propio modo dijo Castillejo» (I, 252). El fragmento que toma se enmarca en las coplas «Contra el amor» (vv. 121-130):

De mil maneras padezco,  
 espero lo que no espero,  
 de lo que tengo carezco,  
 y lo que más aborrezco  
 es lo mismo que más quiero.  
 Soy cautivo  
 de amores, y fugitivo,  
 tornando por los cabellos,  
 no puedo vivir con ellos,  
 y sin ellos menos vivo.

Sousa facilita la foliación del pasaje (f. 79), lo que permite conocer que sigue bien la impresión de Martín Nuncio, bien la de Pedro Bellerio, ambas de 1598<sup>12</sup>.

En la canción 8 («Tomey a triste pena»), conjetura de nuevo que su poeta pudo haberse basado en el de Ciudad Rodrigo. Se vale de la imagen «com dous fortes soldados guarnecidos / de rica pedrería» para razonar que estos *soldados* hacen referencia a los ojos de la amada<sup>13</sup> y vincula aquella con una copla del villancico «No

<sup>12</sup> La obra, editada por López de Velasco, se divide en tres libros: *Obras de amores, Obras de conversación y passatiempo* y *Obras morales y de devoción*. Las impresiones de Nuncio y Bellerio difieren únicamente en el tamaño del papel usado por el impresor y en su marca. Ambas son reediciones de *Las obras de Cristoual de Castillejo corregidas, y emendadas, por mādado del Consejo de la Santa, y General Inquisición con descuydo impressas con licencia y privilegio de su Magestad para los reynos de Castilla, y Aragón*, Madrid, por Pierres Cosin (1573).

<sup>13</sup> «Primeramente el P[oeta] da a entender que estas piedras le guiaban como luces y luces son los ojos, y no la boca. Secundariamente, el P[oeta] da a entender que con armarse de estas luces, de estas piedras o de estos ojos, se conserva en sus esperanzas, pues dice que le van guiando, porque nadie sin esperanzas sigue alguna luz. Y el verde es símbolo de la esperanza, y así debemos presumir que las piedras ricas de que venían guarnecidos aquellos ojos eran esmeraldas, esto es, que eran ellos verdes [...]».

pueden dormir mis ojos» (I, f. 55r; 2004: 128)<sup>14</sup>. Infiere luego que «bien puede ser que a esto de los soldados con ojos, u ojos y soldados» se encaminase Camões tras ver el siguiente *locus* en el poeta castellano: «Pero ¿cómo dormirán / cercados en derredor, / de soldados de dolor / que siempre en armas están?» (vv. 3-6). Tras citarlo —por si la interpretación presentada en nota no bastase— se reafirma en que «estos soldados son los ojos» (III, 66).

No mucho más adelante, en el verso «papel, com quem a pena desafogo», de la canción 10 («Vinde cá meu tão certo secretário»), presume que Camões lo imitó en esto de «ponerse a hablar con el papel», pues Castillejo, para quejarse de su fortuna, ya se había desahogado a ese respecto en unas coplas: se refiere al *Diálogo entre el autor y su pluma*<sup>15</sup>, inserto en las *Obras de conversación y pasatiempo* (II, f. 209v; 2004: 258). Defiende Sousa que lo compuso «pegándole desenfadadamente a su amo el emperador D. Fernando, cuyo secretario era, y decíasele en sus barbas, porque actualmente le estaba sirviendo» (III, 75). Posteriormente reproduce el texto de principio a fin eludiendo algunos fragmentos y reconociendo —acaso fruto de la empatía— que el poeta «hizo bien» dedicándole tales palabras a su amo. Las supresiones que se muestran son las señaladas por el autor:

Sus, sus, péñola tardía  
Descúbranse los engaños,  
Perded ya la fantasía,  
Dadme cuenta de treinta años  
Que os habéis llamado mía [...]  
Decidme lo que habéis hecho  
Con tanta tinta, y papel  
Gastado contra derecho,  
Pues de vos, della, y del  
Tengo tan poco provecho [...]  
Si por caso acaeciera  
No daros tal amo Dios,  
Medrando desta manera,  
Decid, ¿qué fuera de vos  
Con otro que tal no fuera?  
Sin duda vuestra<sup>16</sup> lacería  
Llegará por su natura  
A morirse de hambre pura,

---

Y así queda bien probado que estos dos soldados eran los ojos, y que estos ojos eran verdes y que, por ser verdes, los llamó esmeraldas con llamarlos ricas piedras» (III, 66).

<sup>14</sup> El texto constituye un ejemplo más de los muchos estribillos de índole popular glosados por Castillejo.

<sup>15</sup> Publicado por vez primera en la *Silva de varios romances* (1550).

<sup>16</sup> *Nuestra*, en todas las ediciones cotejadas.

Según la larga miseria  
 De vuestra corta ventura, [...]

Y no hallo entre las gentes  
 Oficio que os pueda dar,  
 Ni de que me aprovechar  
 De vos, que de monda dientes,  
 Si tuviese que mondar.  
 Porque ya que yo presuma  
 Fugar con vos de más botes,  
 Y por razón de ser pluma  
 Emplumar con vos virotos.  
 Y que en ello me consuma.  
 Sé que podéis alegar  
 Para quedar escusada,  
 Por no servirme de nada,  
 Que no podéis emplumar  
 Estando tan desplumada, [...]

Fuera, por cierto, mejor  
 Para ganar de comer,  
 Que estuviera yo, señor,  
 Con un gentil mercader,  
 O con un buen Recetor, [...]

Con sobra de libertad  
 Sois, Pluma, descomedida, [...]

Mas no por eso os desamo, [...]

Que bien sé que cualquier perro  
 Con rabia muerde a su amo.  
 Que si el bien se nos Alexa,  
 Ya que nunca se nos haga,  
 Alivio de nuestra llaga  
 Es quedar con buena queja  
 A trueque de mala paga.

En la misma canción anotará sobre el pasaje «já muitas veces o contei, / tanto de balde como o conto agora» que el lamentarse y hacer del quejido una suerte de alivio se corresponde con la última de las coplas de Castillejo «que arriba traje, y las traje por eso» (III, 75). Pero este no es el único texto del autor al que Sousa recurre en el poema. Así, a la altura de la estrofa 8, el modelo lo constituirá la «Glosa del romance *Tiempo bueno*» (I, f. 36r; 2004: 102).

Previamente a referenciarla, ante el pasaje «não foi senão semente / de um comprido, amaríssimo tormento, / este curso contino de tristeza, / estes pasos vãmente derramados, / me forão apagando o ardente gosto, / que tã de siso na alma tinha posto», aseguraba que «salió sin duda de unas coplas antiguas, entre las cuales dice esta lo mismo que el

P[oeta] aquí» (III, 86)<sup>17</sup>. Aunque las redondillas eran bien conocidas en tiempos del poeta<sup>18</sup>, Sousa se figura que Camões las pudo ver en el que aquí nos concierne, dándole así primacía y presentando al lector lo que sigue (vv. 65-80):

Muy grande fue mi favor,  
grande mi prosperidad;  
a sola mi voluntad  
reconocí por señor.  
En mis brazos se acostaron  
esperanzas, y no vanas;  
*tiempo fue, y horas ufanas*  
*las que mi vida gozaron.*  
Y ahora no gozan della  
sino solo mis enojos,  
que manando por los ojos  
satisfacen su querella.  
Verdes nacieron tempranas,  
que sin tiempo maduraron  
*donde, tristes, se sembraron*  
*las simientes de mis canas.*

En otro orden de cosas, afirma que ambos poetas se asemejan en determinados *loci*. Así, el final de la séptima estrofa<sup>19</sup> perteneciente a la canción 4 camoniana («Con força desusada»), guarda relación con el siguiente extracto de las coplas reales<sup>20</sup> «A otra dama» (I, f. 30r), compuestas por Castillejo «a este modo»: «Pues tenéis conocimiento, / habed ya de mí piedad, / salvo si la crueldad / os da más contentamiento»<sup>21</sup>.

El nexo entre ambos poetas se estrecha en la siguiente mención, situada en la elegía 9 («A vida me aborrece, a morte quero»). En las anotaciones al fragmento «O que quero somente he só adorarvos; / o que somente adoro he só querervos», se dan cita Silvestre,

---

<sup>17</sup> «Tiempo fue y horas ufanas / las que mi vida gozaron, / donde, triste, me sembraron / la simiente de mis canas».

<sup>18</sup> Fueron glosadas por autores como Velázquez de Ávila y Francisco de Marquina, entre otros; hacia finales de siglo podemos encontrarlas en *La Galatea* cervantina y, más adelante, en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas. Proporciona más información al respecto Reyes Cano (2004: 102-103).

<sup>19</sup> «Maes se tão longo e mísero desterro / vos dá contentamento, / nunca me acabe nele o meu tormento».

<sup>20</sup> Estas se componen «de dos redondillas de a cinco versos, las cuales pueden llevar unas mismas consonancias; o la una unas, y la otra otras, y esto es lo mejor», tal como explica Díaz Rengifo en su *Arte poética*, cap. 30 (1759: 36). Tales combinaciones entre las semiestrofas serían la conocida como «décima falsa» (2 x 5 abaab cdccd) y la disposición 5 + 5 abbaab cdcdc, en la que cada quintilla tiene diferentes consonancias. Véase Baehr (1981: 298-299).

<sup>21</sup> Aunque las coplas se ubican en el f. 30, como apunta el exégeta, este se rinde a la innovación eludiendo el primer verso de la redondilla y, jugando con la omisión y la adición para que la medida de los versos no se rompa, altera los dos que le suceden. En las impresiones cotejadas (1573, 1598, 1600) se lee «Y pues de mi lealtad / tenéis ya conocimiento, / habed de mí piedad, / salvo si la crueldad / os da más contentamiento» (vv. 56-60).

Montemayor y Boscán. Acerca del modo de decir aquí expuesto, Sousa decide aclarar que el primero que lo empleó —después de Camões<sup>22</sup>—, además del que más parecido guarda con su maestro, fue Castillejo en sus redondillas I 2 («A una dama», f. 15v)<sup>23</sup>. El anotador no solo incluye un pasaje de estas, sino que lo enlaza con otro tomado de la «Carta a una dama en ella contenida» (f. 45v)<sup>24</sup>, que pasa por alto mencionar, como si se tratase de la misma composición. De las primeras reproduce los versos 67-71: «Porque quien supo miraros, / no puede sino quereros, / y queriéndoos, contemplaros; / contemplándoos, adoraros; / adorando obedeceros»; y estos, en tocante a la segunda: «Si en loaros / no supiese encareceros / también como sé miraros, / y mirando, contemplaros, / y contemplando quereros» (vv. 48, 50-53)<sup>25</sup>.

Sobre el empleo de tal recurso en arte mayor, juzga que el primero fue Silvestre con el soneto «Piérdome yo, señora, por quereros», mismas consonancias que encuentra en «Los ojos no pecaron en miraros» de Montemayor. Tras dichas referencias añadirá que «entre estos dos y mi P[oeta] hay mucha dificultad en averiguar primacía, porque se vieron unos a otros», no obstante haber confirmado previamente que Camões abrió la senda a todos los demás. A tales ejemplos sigue el de Boscán —a pesar de ser, así como Castillejo, anterior a los tres portugueses— de quien dice que «tiene uno de las mismas consonancias, mas no con el mismo intento»: «Si suspiros bastasen a moveros / o lágrimas pudiesen ablandaros, / podría yo siquiera así ablandaros<sup>26</sup>, / que de mi mal pudiédeses doleros». Por último, el comentarista clausura las citas con alusiones a su propia obra<sup>27</sup>.

A Castillejo volverá en la siguiente columna, a razón del verso «desejarvos somente por servirvos», donde reconoce que «es buenísimo el otro verso por lo con que revuelve sobre este»: se refiere al pasaje «por servir a amor vil não desejarvos». Toma del salmantino los versos 72-77 de las coplas «A una dama», continuación de los reflejados

<sup>22</sup> «Era tan nuevo este modo de decir cuando él lo dijo, que no lo hallo en otro de aquel tiempo; después lo usaron muchos, mas ninguno lo mejoró» (IV, 63).

<sup>23</sup> En realidad, son coplas octosílabas de once versos formadas por una quintilla a la que le sigue una sextilla quebrada.

<sup>24</sup> En este caso tampoco puede hablarse de redondillas, pues en ella domina la sextilla en tetrasílabo.

<sup>25</sup> Nuevamente, Sousa omite un verso y modifica el que le acompaña; las impresiones antes aludidas recogen lo siguiente: «Si en loaros / no pudiese levantaros / ni supiese encareceros» (vv. 48-50).

<sup>26</sup> El soneto de Boscán dice *amansaros*. Ignoramos si copia *ablandaros* por atracción del verso anterior o si, otra vez, se trata de una creación suya para reforzar que Boscán no acertó en el uso del artificio en cuestión.

<sup>27</sup> Sonetos I 35, I 83, II 43 y II 70.

más arriba: «Obedeciendo querer, / no querer nada de aquello / que quisiere, / mas por ley justa tener / el bien amar que por ello / le viniere».

Al «modo» camoniano habló Castillejo también en sus coplas «Contra el amor» (f. 77r): «No sé de dónde te vino / este nombre, que te dan, / pues de título tan dino / tus obras muy<sup>28</sup> lejos van [...] / más justo fuera amargura, / que amor por nombre ponerte»<sup>29</sup>, que el erudito asocia con la égloga 3 del poeta luso, y, más concretamente, con la estrofa 16, en la que Belisa se queja de que Almeno haya hecho público su amor por ella: «nam pode ser, amor, maes enemigo».

Además de estas semejanzas, Sousa hará referencia en el soneto II 9 («Novos casos de amor, novos enganos») a que Camões heredó el uso del refrán «no hay mejor cirujano que el bien acuchillado»<sup>30</sup> de la égloga 2 de Garcilaso,

¿Piensas que tu tormento como nuevo  
escuché? ¿Y que no pruebo por mi suerte  
aquesta viva muerte en las entrañas?  
Si ni con todas mañas o experiencia,  
esta grave dolencia se desecha,  
al menos aprovecha, yo te digo,  
para que de un amigo que adolezca  
otro se condolezca, que ha llegado,  
de bien acuchillado, a ser maestro (vv. 347-355)

aunque sus dudas le harán puntualizar a posteriori que su poeta pudo haber recurrido al dicho tras haberlo visto en el «Capítulo de amor» (I, f. 83v)<sup>31</sup> de Castillejo: «Aquel doctor afamado, / nuestro Publio Ovidio Naso, / habla muy bien en el caso, / como bien acuchillado» (vv. 2552-2555)<sup>32</sup>.

Resulta evidente que no todas las llamadas al autor implican la similitud de este con el poeta portugués, quien, para su editor, lo supera en numerosos escritos o, como en el

---

<sup>28</sup> *Tan*, rezan las ediciones.

<sup>29</sup> Los versos aunados por Sousa son estos: 395-396, 398-399 y 405-406. Aunque señala la elipsis desde el 399 al 405, elude y no marca el verso 397: «amor, aunque es latino».

<sup>30</sup> «O que se diz dos bem acutilados» (v. 14).

<sup>31</sup> El título original, presente en las impresiones de 1542 y 1544 era «Sermón de amores del Maestro Buen Talante llamado Fray Nidel, de la Orden del Fristel», que Juan López de Velasco modificó en la edición corregida y enmendada de 1573; además, esta presenta 1.621 versos en lugar de los 3.347 que tenía la del año 44. Este cambio en el título y la citada supresión se reiterará en las siguientes hasta que, en 1854, Adolfo de Castro restaure el título original (Ferrer-Chivite, 1999: 28-31).

<sup>32</sup> Cf. «Por la experiencia que tienen como hombres acuchillados, que suelen ser buenos cirujanos» (fray Luis de Granada, *Escala espiritual*, 1526: 155r); «Que yo de acuchillado en esto / siento que es de temer en parte la ventura» (Alonso de Ercilla, *La Araucana* 2 28, 1597: f. 258v).

caso que sigue, dice algo parangonable —si bien con más razón—. El ejemplo forma parte del soneto II 80 («Horas breves do meu contentamento»), en cuyas notas a los versos «As altas torres que fundey no vento / levou, enfim, o vento que as sostinha» convergen el *Leandro* de Boscán («Empezaron a hazerme grandes torres / de amor, y de verdad, y no de viento», vv. 244-245) y las coplas de Castillejo tituladas «Torre de viento, hecha a la misma Ana» (I, f. 8r), que Sousa copia de forma libre (vv. 13-16, 23-26, 41, 43-46, 51-54, 57-58, 295-298)

Ahora determinado  
 De fundar en tierra ajena  
 Una gran torre de pena  
 De aposento su cuidado [...].  
 En vivos manantiales  
 De tormento  
 Le da su contentamiento  
 Sitio para el edificio [...].  
 El cimiento se levanta,  
 Para labor de la cual,  
 Por apretar mi cadena,  
 Mis entrañas dan arena,  
 Mi alma pone la cal [...].  
 Amasada con el agua  
 Que de mis ojos se vierte.  
 No es menester quien despierte  
 Oficiales:  
 Pónelos mi pensamiento  
 De los mismos naturales [...].  
 No tengo miedo de verme  
 Sin esta torre, porque  
 Es el alcaide de mi fe.  
 Que nunca cansa ni duerme.

y acompaña de la siguiente explicación:

estas deben ser las torres de viento que el P[oeta] aquí dice con mayor motivo que Castillejo lo pudo decir, porque a la verdad fueron altas torres las de su amor, pues dio en amar una dama de palacio cual era doña Catalina, que para él quedaba siendo desigualísima, tanto que, aunque no se muriera, sería imposible el logro de sus amores. Y por esta imposibilidad y por aquella muerte quedó llevando el viento esta máquina en él fundada (II, 290).

Ya se ha visto con anterioridad que el editor, a menudo, recurre a datos biográficos poco precisos para reafirmar sus concepciones acerca de la poesía de su maestro. Cabría decir, a favor del salmantino, que dichas «torres de viento» están presentes en toda su obra, como puede apreciarse en los lugares que siguen —y que Sousa no tiene aquí en

cuenta, a pesar de conocerlos—: «Mas si queréis corregir / un poquito el pensamiento, / para no le consentir / que haga torres de viento, / do no se puede subir» (*Diálogo entre el autor y su pluma*, vv. 421-425), «Porque en subir y bajar puedes, queriendo alcanzar, / donde el mismo pensamiento, / haciendo torres de viento, / apenas puede llegar» («Contra la Fortuna en tiempo adverso», vv. 226-230), «Engañados / anduvieron y burlados / empós de tu seguimiento, / haciendo torres de viento, / los filósofos pasados, / preguntando / por ti, y en sueños hablando» (*Diálogo entre la Verdad y la Lisonja*, vv. 1208-1214).

Boscán y Castillejo coincidirán más veces en las *Rimas*: uno de esos encuentros sucede en la canción 1 («Fermosa, e gentil dama, quando vejo»), concretamente en la explicación del pasaje «Lágrimas e suspiros, pensamentos, / quem deles se queixar, fermosa dama / mimoso está do mal que por vos sente», que trae a la memoria del portugués el «Mar de amor» de Boscán (vv. 181-190):

Alguna vez por holgar  
me quexo de mi dolencia,  
y háceseme de conciencia,  
y acuerdo de descargar  
con el pago de abstinencia.  
Y con tal comedimiento  
me vuelvo a mí muy airado  
a buscar a mi tormento;  
y dóblase mi cuidado  
por tener contentamiento.

Aprovecha para criticarlo y encuadrar tal texto «entre sus delgadezas (que a toda verdad tuvo muchas en el pensar, sino en el estilo)». No correrá esa suerte Castillejo. Informa Sousa de que el lugar que reproduce de él forma parte de coplas II 1 («Sobra de bien, y pan tierno, / hace que los amadores / comparen el mal de amores / a las penas del infierno», vv. 118-121): se trata del poema «Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores» (II, f. 108v), cuyo título no se nos facilita esta vez, pese a revelar de forma meridiana la actitud del autor respecto a la poesía amorosa de su tiempo.

Dicha composición será mencionada en un par de ocasiones más: en el soneto I 4 («Despoys que quis amor que eu so passasse»), donde «desvaríos en versos concertando» (v. 12) llevan a Sousa a afirmar que «en lo que toca a los amores parece

desvarío en todos los grandes poetas el decir en sus escritos algunas cosas que todos, y ellos mismos, se correrían de decir en particular plática o conversación» (I, 14). Sobre lo expuesto trae del poema de Castillejo los versos 114-117

Ejercicio muy profano  
 publicar yo mis flaquezas,  
 livianidades y bajezas,  
 y escribirlas de mi mano<sup>33</sup>

y añade el siguiente juicio:

él no dejó de escribir las suyas y, cuando no lo hiciera, tenía poca autoridad para condenar a los que las escribieron con las letras, juicio, y gala y circunstancias de que él era totalmente destruido; y, en particular, aquellos que en estos lances supieron encerrar soberanas alegorías (I, 14).

Bien es cierto que no deja de escribir sus coplas ante la imperante corriente italianizante, pues reivindica el uso del verso corto y el molde tradicional para plasmar los nuevos temas renacentistas llegados de Italia escondiendo así, tras sus críticas, «una teoría que trasciende la simple mofa de los italianizantes para situarse en el ámbito de la reflexión lingüístico-literaria de entonces» (Reyes Cano, 2000: 216). La vía renovadora de la que decide formar parte Castillejo, muy fielmente, hasta sus últimos días no implica que el autor no se preocupase por la crisis cancioneril ni que su arte de componer no fuese renacentista, tal como nota Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, donde comenta que «con el mismo derecho que la de Boscán, a pesar de su indudable negligencia», la de Castillejo es «una poesía de espíritu clásico y humanista; libre y audaz en la intención; viva, espontánea y fresca en su juvenil alegría» (1908: 241-242).

Por último, en la misma centuria, Sousa valorará la simpleza del soneto 82 («Se pena por amarvos se merece») por «lo fácil, galán cortesano, tierno y enamorado con que está cuidadosamente escrito» ya que —aclara— fue hecho para ser enviado a una dama. Excusa así que se ría, «con razón», Castillejo, «de que con mujeres se hable por términos difíciles» (I, 163), ejemplificándolo con el siguiente *locus* (vv. 82-85, 87-90 y 104-108):

<sup>33</sup> El anotador sintetiza la fuente: «Y muy vano / ejercicio, y aun profano» (vv. 113-114).

Pero digo que arda en ellas  
De los pies a la cabeza,  
Decidme, ¿a quién endereza  
Sus coplas y sus querellas?  
Si a la dama que le prende,  
¿Cuál es mayor escritura  
Con quien sé que no la entiende?  
Y el provecho  
Es que la meta en el pecho  
Alguna dama loquilla  
Y diga, por maravilla:  
¡Ay, qué coplas que me han hecho!

En realidad, este tono humorístico y satírico contra el género femenino lo empleará de forma más acusada y violenta en su *Diálogo de mujeres* (Venecia, 1544), que Sousa elude referenciar. He aquí un extracto (vv. 91-103):

Cuanto más que ni leer  
Las más saben ni escribir,  
Y en el dar o recibir  
Hay un algo que hacer.  
Mal mascada  
Vais, copla desventurada,  
Y la que más os estima  
Devana su seda encima  
Y quedáisos aislada.  
Ved qué donoso presente,  
Que a la que más se aventura  
Por gozar desta locura  
Ni la gusta ni la siente.

En este mismo poema aparecen también enjuiciados «Garci Sánchez y otros ciento, / muy gentiles caballeros, / que por esos cancioneros / echan suspiros al viento» (vv. 15-18) y hasta el mismo Boscán, cuya vertiente más tradicional deviene satirizada por falta de fundamento: «Los requiebros y primores / ¿quién los niega, de Boscán / y aquel estilo galán / con que cuenta sus amores? / Mas trovada / una copla muy penada, / él mismo confesará / que no sabe dónde va / ni se funda sobre nada» (vv. 28-36).

A este último nos lo presenta Sousa de la mano de Castillejo más veces: una de ellas en la canción 2 («A instabilidade da Fortuna»), con su respuesta a Hurtado de Mendoza («Eran ya para mí sus galardones / como tesoros por encantamiento, / que luego se volvían en carbones», vv. 139-141), que vincula a este tramo de la estrofa 7 camoniana: «Maes tudo o que buscava / lhe converte em carvão a desventura». De Castillejo remite

al *Diálogo entre la Verdad y la Lisonja* (f. 314v), incluido en el libro III —el cual encierra las *Obras morales y de devoción*— (vv. 604-607, 609-612)<sup>34</sup>:

Eres del mismo linaje  
de Morfeo señor del sueño,  
que se presenta a su dueño  
en muy diverso visaje.  
Los dineros que a montones  
se tocan con mano abierta,  
cuando del sueño despierta  
se vuelven en carbones.

Las obras de ambos poetas se relacionan, por última vez, en la égloga 7 («As doces cantinelas, que cantavam»), donde convergen con Virgilio, Boecio y Dante, entre otros, con el verso «Amor é um brando afecto» como pretexto. De Boscán sugiere un *locus* de sus «estancias a fol. 209»: se refiere a su célebre poema *Octava rima*, compuesto a imitación de las que Bembo dedicó a Ottaviano Fregoso (vv. 537-545, 551-553, 559-560)<sup>35</sup>.

Amor es voluntad dulce y sabrosa,  
que todo corazón duro entenece:  
el amor es el alma en toda cosa,  
por quien remoja el mundo y reverdece;  
el fin de todos en amor reposa,  
en él todo comienza, y permanece  
deste mundo, y del otro la gran traza  
con sus alas amor todo lo abraza.  
Sin él no puede haber gozo, ni gloria [...]  
todo valor, y gracia y gentileza  
es, luego, sin amor muy gran bajeza.  
Amor a cosas altas nos levanta [...],  
amor gobierna todo lo criado  
con el orden por el él al mundo dado.

La referencia a Castillejo, en este caso, alberga su «Capítulo de amor»: «Todos van de amor heridos, / dice un famoso doctor; / a las leyes del amor / todos están sometidos [...] / no solo los racionales, / mas los brutos animales» (vv. 232-235, 238-239).

En otro orden de cosas, nuestro glosador reconoce que el poeta estuvo acertado en otro lugar —además del ya aludido *Diálogo entre el autor y su pluma*—,

<sup>34</sup> El verso 608, aquí omitido, dice «y visiones»; además, en las ediciones cotejadas puede leerse *que representa*, en lugar de *se presenta* (v. 606), así como *se le vuelven carbones* (v. 612).

<sup>35</sup> Presume Sousa que lo compuso «por persuadir las damas de su Barcelona a que dejasen amar y a que amasen» (V, 316).

particularmente en el denuesto «Contra la Fortuna en tiempo adverso» (III, f. 218r). Esto se da en los apuntes al último verso («ter lembranças do bem que é já passado») del soneto I 25 («Se quando vos perdi, minha esperança»). Aunque Sousa le concede el haber compuesto «por extremo bien» los versos 151-160

Tus vanos bienes de ayer,  
que hoy son causa de pesar,  
no me dejan olvidar,  
cuán buenos son de perder  
y cuán malos son de ganar.  
Das ansias en deseallos,  
trabajos en alcançallos,  
congojas en posseellos,  
mil dolores en perdellos  
y el mayor en<sup>36</sup> acordallos

no evita detallar que esto «le sucede rarísimas veces» (I, 65).

No solo dejará ver su desconsideración hacia Castillejo en ese apunte, sino también en las notas a la égloga 6 («A rústica contenda desusada»). Allí reprocha a los portugueses que no le hayan concedido la corona de laurel a su maestro argumentando que los castellanos, por su parte, sí supieron «dar esa honra a quien pensaron la merecía», otorgándosela así a Figueroa, Castillejo y Ramírez Pagán, de quienes Sousa asegura no ver en ellos «mérito para tanta fiesta» (V, 291). Parece que la mención a estos poetas obedece al gusto del exégeta con el mero fin de menospreciarlos y ensalzar más si cabe a Camões, obviando así, de paso, el lugar que debería ocupar su rival Herrera, quien se representa laureado en el famoso retrato de Pacheco, del que Sousa era conoecedor.

## 2. Interpretación

La mayor parte de las citas a Castillejo en las *Rimas várias* se enmarcan en sus *Obras de amores*. Así las cosas, resulta curioso que los únicos dos textos en que Sousa admite que el salmantino lo «hizo bien» son aquel en que el autor se desahoga de sus engaños cortesanos, esto es, el *Diálogo entre el autor y su pluma*, perteneciente a las *Obras de*

<sup>36</sup> En las ediciones: *es*. El error viene justificado por los versos precedentes.

*conversación y pasatiempo*, y sus coplas «Contra la Fortuna en tiempo adverso», contenidas en las *Obras morales y de devoción*.

La vertiente que más peso adquiere en las anotaciones es aquella en la que Castillejo se nos revela más satírico y desenfadado. Esta la protagonizan escritos como «Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores» donde, reivindicando la dignidad de la lengua castellana<sup>37</sup>, el poeta se muestra crítico con los autores y la lírica amorosa de su época, y el susodicho *Diálogo*, alegato contra las vanidades de la corte y obra más difundida de Castillejo durante el siglo XVI.

Por otro lado, aunque Sousa pasa por alto la faceta de Castillejo como traductor, hace el siguiente recorrido sobre la fábula en vulgar escrita en España<sup>38</sup>, en el que sale a colación con su *Historia de Píramo y Tisbe*, texto crucial entre las traducciones del Renacimiento español:

Advierto de paso que Boscán fue el primer español que escribió fábula en vulgar, escribiendo esta de *Leandro y Ero*. El segundo fue don Diego de Mendoza con la de *Adonis*, poco feliz en ella, aunque él decía [...] que con ella se había de aventajar a Menandro, a Teócrito y a Ovidio, que la habían escrito. Esto he copiado de quien afirma (y es Pedro de Cáceres y Espinosa) que así lo oyó él mismo decir a don Diego. El tercero fue Castillejo, trasladando la de *Pírame y Tisbe* de Ovidio. El cuarto fue Silvestre con la misma, y después otras. El quinto fue Jorge de Montemayor con la misma, que absolutamente es el más ilustre poema de este género hasta hoy. Después se dieron tantos a esta suerte de escritura que son casi innumerables (II, 295).

Actualmente, se sabe que la *Historia de Píramo y Tisbe*, compuesta en dobles quintillas, fue escrita no después de 1528 y, según indica Reyes Cano en la introducción a la *Antología poética* del salmantino,

con anterioridad a la traducción en prosa de Ovidio de Jorge de Bustamante [...], que se supone publicada en 1544 [...] y a las traducciones endecasilábicas de Boscán (*Hero y Leandro*) y Diego Hurtado de Mendoza (*Adonis, Hipómenes y Atlanta*), y muy probablemente a la paráfrasis en octosílabos que este último hizo de la metamorfosis de Anaxárate (2004: 45).

<sup>37</sup> Recordemos que el nacionalismo lingüístico es definitorio en Faria e Sousa.

<sup>38</sup> Consúltese Cossío (1998) para una visión general y panorámica.

Cabe indicar que, además de las composiciones tratadas, en las anotaciones se referencian textos a los que el comentarista no dedica ningún tipo de juicio, como son la «Epístola exclamatoria», su exitoso *Diálogo de mujeres* y el *Diálogo entre la Memoria y el Olvido*, escrito en los últimos años de su vida, cuyo fondo, al igual que el *Diálogo entre el autor y su pluma*, es el vacío que siente el poeta tras su experiencia en la corte.

## III. GARCILASO DE LA VEGA

«Mucho hay que decir sobre Garcilaso, que en lo que toca a sus muchos lances de poeta y erudito se está virgen, porque sus enamorados eran impotentes», declaraba Sousa entre las notas al soneto I 19 de su estimado poeta (I, 55). Como prueba de ello, reuniremos los apuntes al toledano por parte del exégeta que, si bien erró en algunas de sus conjeturas, también tuvo la sagacidad de vislumbrar interpretaciones que la crítica posterior rescataría tras años de silencio para reconocer la labor del portugués. Sus comentarios están repletos de juicios positivos dirigidos al arte de componer de Garcilaso, quien «antes de escribir era famoso estudiante en los poetas, y después vino a escribir famosamente» («Discurso», § 3).

Adentrándonos en las *Rimas*, se observa que la mayoría de las alusiones recaen en el género pastoril: están notablemente presentes las tres églogas, superando la segunda de ellas las sesenta menciones. Además, nos encontramos con todas las canciones, en mayor o menor medida, así como con las dos elegías y la epístola a Boscán. De los sonetos están ausentes los números 12, 14, 15, 17 a 22, 25, 27, 28, 30 a 34 y 36 a 40. En lo tocante a las coplas, tan solo salen a colación las dedicadas *A doña Mencía de la Cerda, que le dio una red y díjole que aquello había hilado aquel día*, de las que Sousa opina que «no están malas estas coplillas, aunque no tuvo tanta mano para ellas como para los versos mayores» (V, 261).

Pasamos a compilar las muestras más destacadas, no sin dejar aquí expuestos epítetos como «Honra del Tajo en Castilla», «Maestro de los de toda España que le sucedieron», «Maestro de la poesía castellana», que nos dan más que una pista de la consideración de Sousa hacia el príncipe, proclamado como guía y modelo de la mayoría de los géneros que cultivó<sup>39</sup>. A tales elogios se suma el verso «o brando, e doce Lasso castelhana» de su poeta (octava 1 25, v. 8). Advierte el erudito que este es «el mayor que hasta hoy le haya hecho otra pluma» y ataca a los comentaristas de Garcilaso por no haberlo tenido en cuenta. De Tamayo, que sí lo incorpora en sus notas, critica que lo situase «después de algunos más modernos y menos estimables» («Discurso», § 20).

<sup>39</sup> Adviértase el paralelismo con las anotaciones herrerianas, que comienzan con un excursus sobre cada género en el cual casi siempre destaca Garcilaso.

## 1. Intertextualidad

### 1.1. Sonetos

Afirma que en todos sus sonetos el toledano «tiene sustancia, y en cuatro, o cinco, o seis no reconoce superior» («Discurso», § 15). La peor parte se la lleva soneto 1 («Cuando me paro a contemplar mi estado»), estrechamente vinculado con el II 77 («Quando os olhos emprego no passado»). Para Sousa no cabe duda de que el luso se aventajó, declarando sobre el de Garcilaso que es el «que menos sintió su lima» (I, 285). Los versos «De<sup>40</sup> cualquier mal pudiera socorrerme / con veros yo, señora, o esperallo» (vv. 9-10) del soneto 3 salen al paso en los comentarios a la canción 9 de Camões («Junto de um seco, duro esteril monte»), donde Sousa alude a un pasaje de la canción 46 de Petrarca, ausente en las notas de los comentaristas del toledano: «ch'io torni a riveder quel viso lieto [...]»<sup>41</sup>.

Relaciona el crítico la galantería, las ternuras y los afectos del soneto I 16 de Camões («Quem ve, senhora, claro e manifesto») con los que Garcilaso ejecutó su soneto 5 («Escrito está en mi alma vuestro gesto»). Aparecerán los tres primeros versos de este en los apuntes al último verso de la primera estrofa de la oda 6 camoniana, «Que faz que lea mays do que ve escrito», relacionados asimismo con otro lugar de su poeta perteneciente al soneto I 8: «Amor que o gesto humano na alma escreve». El portugués comenta que fue el amor quien grabó a su amada en el alma del poeta, en donde «se la había pintado, esculpido, estampado, retratado». La interpretación que hace del fragmento de Garcilaso, «esto es que está viendo en su alma la imagen de su señora que el amor pintó en ella» (III, 151), nada contribuye a la explicación ya aportada por Herrera sobre la voz *escrito*, la cual «está puesta en la misma significación que Ὑράφειν en la lengua griega, que es *escribir* o *esculpir* o *pintar*. Verbo común al pintor y al poeta» (2001: 308). El Brocense, por su lado, alude a un lugar de Bembo que Herrera opta por no tener en consideración.

El soneto I 8 de Camões aparecía ya en las notas de Tamayo y en las no tan conocidas de Juan de Fonseca y Figueroa<sup>42</sup>, que el anterior tiene a menudo en cuenta.

<sup>40</sup> En el texto de Sousa se lee *en*.

<sup>41</sup> «Morte m' à morto, et sola po far Morte / ch'io torni a riveder quel viso lieto / che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto» (vv. 43-45).

<sup>42</sup> Insertas en el ms. 3888 de la BNE, intitulado *Poesías varias* (ff. 134r-138r). Véase Moya del Baño (1986).

Este, como el salmantino, apuntaba que, así como el luso lo tomó de Garcilaso, él lo había imitado de Bembo; continúa con que todos ellos lo bebieron de los clásicos: de estos tan solo nombra a Píndaro. Fonseca, por su parte, aunque no menciona al toscano, suma al pasaje de Píndaro fragmentos de Cicerón y Terencio, probando así la formación humanística del toledano.

En el soneto I 80 («Como quando do mar tempestuoso») saldrá a colación el 7 de Garcilaso («No pierda más quien ha tanto perdido»). Citará los versos 7-14,

Como acontece a quien ha ya escapado  
 libre de la tormenta en que se vido.  
 Yo había jurado nunca más meterme,  
 a poder mio y a mi consentimiento,  
 en otro tal peligro como vano;  
 mas del que viene no podré valerme,  
 y en esto no voy contra el juramento,  
 que ni es como los otros ni en mi mano,

acompañados del último terceto del soneto 7 de Miranda<sup>43</sup>. Los tres autores, según Sousa, pudieron tomar el pasaje de Bernardo Cappello. A juzgar por la paginación que aporta, parece estar siguiendo la edición veneciana de sus *Rime* (1560). Reproduce de ellas lo siguiente (vv. 1-3, 9-14):

Come nocchier, che sè perduto e vinto  
 Crede; mentre dal vento, e da l'infesta  
 Onda [...]  
 ne prima giunto si ritrova in porto,  
 Ch'al suo legno rinnova arbore, e sarte;  
 E ingordo d'arricchir periglio oblia;  
 Tal io dal dolce ragionar accorto,  
 Et da begli occhi, ond'Amor mai non parte  
 Tratto ritorno, ov'è la morte mia.

Aunque no proporciona algunos de los modelos presentes en Herrera, Sousa es el único que se vale de esta fuente para dicho *locus*. Todos los anteriores —señala— pudieron haberse basado en Horacio.

Por otro lado, relaciona un par de versos pertenecientes a la sexta estrofa<sup>44</sup> de la canción 10 del poeta luso («Vinde cá meu tão certo secretário») con el soneto 8 («De

<sup>43</sup> «Quem do mar escapou, quanto mal conta? / Que perigos sem fim? Mas logo brada / outra vez aos da nao: na terra afronta».

<sup>44</sup> «Co'os rayos as entranhas, que figião / Par'ella polos olhos sutilmente».

aquella vista pura y excelente»)<sup>45</sup>, el cual dio lugar a que el Brocense enmendara algunas voces por parecerle erradas. El exégeta reproduce los cuartetos del soneto y, de acuerdo con el profesor salmantino, opina que «no está fácil el lenguaje de estos versos» (III, 82)<sup>46</sup>. Para dilucidar el pasaje hace uso de la canción 4 —a la que sigue Camões en esta—, donde el toledano expresa el propio argumento de forma más clara (vv. 61-69):

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera  
tornar clara la noche tenebrosa  
y escurecer el sol a mediodía,  
me convirtieron luego en otra cosa,  
en volviéndose a mí la vez primera  
con la calor del rayo que salía  
de su vista, qu'en mí se difundía;  
y de mis ojos la abundante vena  
de lágrimas, al sol que me inflamaba.

He aquí, también con respecto a Garcilaso, esa capacidad para poner de relieve la relación de algunos fragmentos del poeta con otros análogos del mismo, rasgo distintivo en Sousa para explicar a su maestro<sup>47</sup>.

El siguiente soneto, al que Herrera trató de epigrama, es el 9 («Señora mia, si yo de vos ausente»). Los versos en los que Sousa se detiene serán aquellos que fueron objeto de enmienda por parte de algunos anotadores de Garcilaso. El portugués difiere de las lecturas previas del verso 7

Yo pierdo cuanto bien de vos espero	<i>BG<sub>4</sub></i>
he perdido cuanto bien de vos espero	<i>BG<sub>1</sub> BG<sub>2</sub> BG<sub>3</sub></i>
Yo pierdo cuanto bien viéndoos espero	<i>Br T</i>

y se decanta por conjeturar la siguiente solución: «perdido he cuanto bien de vos espero», achacando el error a un copista que anticipó la partícula *he*. Acto seguido critica la enmienda del Brocense, calcada por Tamayo, puesto que el pronombre

---

<sup>45</sup> Sobre la obertura de la composición alude Fonseca al siguiente lugar de Heliodoro, que ningún otro comentarista logró atisbar: «amantium enim mutuus aspectus affectus recordatio ac redintegratio est et inflammata mentem conspectus perinde atque ignis materiae admotus» (III, 5, 5).

<sup>46</sup> «De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente; / éntrase en el camino fácilmente / por do los mios, de tal calor movidos, salen fuera de mí como perdidos, / llamados d'aquel bien que 'stá presente».

<sup>47</sup> Recurrirá a lo mismo Herrera en sus notas al soneto 8 echando mano del verso 34 de la canción 4 de Garcilaso, aunque, según Morros parece equivocarse al hacerlo, puesto que lee en el verso 5 *al camino*, cuya variante correcta debe ser *en el camino* (1995: 299). El lugar es el que sigue: «Es modo común de nuestra lengua decir *al paso* por *en el paso* y *al camino* por *en el camino*. El mismo Garcilaso dijo en la *Canción 4*: “al fin ya mi razón salió al camino”» (2001: 338).

personal es redundante y «fuera mejor por *yo* decir *ya*, porque el *ya* es conclusión de lo dicho». En el siguiente verso coincide con la lectura de  $BG_1$   $BG_2$  y  $BG_3$  («y así ando con lo que siento diferente»), frente a la del 54 ( $BG_4$ ), seguida por las ediciones modernas como las de Morros (1995) o Rivers (2003): «y así ando en lo que siento diferente». Si bien el luso reconoce que el verso no tiene armonía métrica, la explicación que ofrece es que el vocablo *diferente* ha de leerse como trisílabo —proporcionando ejemplos de otras voces que se acortan en determinados *loci* del autor toledano— y concluye con un tajante «yo me obligo que así lo hizo Garcilaso».

Culpará de nuevo al Brocense de otra mala lectura, en esta ocasión por la concurrencia de *que* y *qué* en el mismo soneto: «que no sé qué hacerme en mal tamaño» (v. 11). Para el portugués aciertan las impresiones anteriores a la del salmantino, aunque opina que el último verso queda «lánguido» y afirma que, para solucionarlo, no era necesario hacer tales enmiendas, sino simplemente añadir al inicio del verso el pronombre personal *yo*, lo cual «sin duda dijo Garcilaso».

Sostiene justamente lo contrario poco después del primer verso, disonante debido al *yo*, pues este no puede hacer sinalefa con el *si* que lo precede y, por tanto, el pronombre ha de suprimirse. Esto no sucederá en el caso de la traducción presuntamente camoniana («Senhora minha, se eu de vos ausente», II 25), en la que su poeta «mejoró mucho» el soneto de Garcilaso, ya que la presencia del *se* y el *eu* no rompe el ritmo acentual de la oración. El comentarista decide ignorar que la voz *mia* debía pronunciarse en una misma sílaba por sinéresis, así como lo había hecho Herrera alterando en consecuencia el verso primero: «Señora mia, si de vos yo ausente».

En contraposición al soneto 1, el galardón al más logrado se lo otorgará al famoso soneto 10 («Oh dulces prendas por mi mal halladas»), no sin apostillar que como ese hay muchos en Camões («Discurso», § 17). A imitación de ese escribe el poeta luso el soneto I 42 («Lindo, e sutil trançado, que ficaste»), en cuyas anotaciones Sousa insiste sobre la hermosura y la grandeza del garcilasiano: «es el mejor de este lucidísimo caballero». Con todo, no puede evitar sobrepasar a Camões y aprecia que el suyo es menos triste, más esperanzador, para luego concluir que ambos están compuestos con «igual amor y afecto» (I, 98).

El 11 («Hermosas ninfas, que en el río metidas») aparecerá en los apuntes al soneto II 7 de Camões, cuyos cuartetos son, para el comentarista, traducción de los de aquel.

Pese a no tratarse en realidad de una traslación, resulta patente el eco de Garcilaso en el apócrifo camoniano<sup>48</sup>. Para llamar la atención sobre las diferencias de sendos sonetos, Sousa opta por copiar el del toledano por completo. Con ese mismo propósito, procedemos a hacerlo:

Soneto 11

Hermosas ninfas, que en el río metidas  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrio sostenidas,  
agora estéis labrando embebescidas  
o tejendo las telas delicadas,  
agora unas con otras apartadas  
contándoos los amores y las vidas:  
dejad un rato la labor, alzando  
vuestras rubias cabezas a mirarme,  
y no os detendréis mucho según ando,  
que o no podréis de lástima escucharme,  
o convertido en agua aquí llorando,  
podréis allá despacio consolarme.

FS (II 7)

Moradoras gentis, e delicadas  
do claro e aureo Tejo, que metidas  
estays em suas grutas escondidas  
e com doce repouso sossegadas.  
Agora esteys de amores inflamadas,  
nos cristalinos Paços entretidas;  
agora no exercicio embevecidas  
das telas de ouro puro matizadas.  
Movey dos lindos rostos a luz pura  
dos vossos olhos bellos, consentindo  
que lágrimas derramem destritura.  
E assi com dor maes propria ireys ouvindo  
as queyxas que derramo da Ventura  
que com penas de Amor me vay seguindo.

Según el parecer del anotador en Garcilaso están mejor los cuartetos y los restantes versos en su poeta<sup>49</sup>. Juzga el soneto del castellano por «bueno» y critica la dureza de la sinéresis en la voz *rio*, mas esa objeción, dice, «no tiene lugar en tan grandes hombres» (I, 202). El último verso del supuesto soneto camoniano, para Sousa,

<sup>48</sup> No hay pruebas de peso que corroboren su autoría.

<sup>49</sup> Relaciona el argumento del último terceto de Camões con las notas al verso 14 del soneto II 9, «o que se diz dos bem acutilados». Estas pueden verse en el capítulo dedicado a Castillejo.

vale por todo el soneto de Garcilaso que traduce y que imita. Si hoy usara el castellano (como ya lo usó) de esta voz *penas* por *plumas* y por *tormentos*, quedara más claro este galán equívoco de mi P[oeta], porque hoy en portugués (como siempre) se llama *penas* a las plumas que vuelan y a las penas que afligen, como en latín y en toscano. Aunque la ortografía de estas dos lenguas distinguen estas voces escribiéndolas, cuando por pluma, *penna*, y cuando por tormento o castigo, así: *pena*. Quiere, pues, decir con el equívoco que la fortuna le sigue a todo vuelo con penas; esto es, con plumas de veloz ave, para alcanzarle con penas, esto es, tormentos de amor. Agradose el P[oeta] de este equívoco, pues lo repite no pocas veces, y algunas con más claridad de la que en este lugar se ve; porque en él será difícil el conocerlo aun a algunos portugueses. Y así como en otros lances lo hace con más claridad, también queda siendo con más gala (I, 202)<sup>50</sup>.

En los comentarios al soneto II 37 («O filho de Latona esclarecido») el crítico afirma que este «es como otros que no se hacen sino por lograr un buen remate» (I, 237). Lo mismo sucede con el soneto I 29 («Sete annos de Pastor Jacob servia»)<sup>51</sup>, en el que «quitando el verso último, todo lo otro es una sencilla relación del caso» («Discurso», § 20). Advierte ese mismo mérito en el 13 de Garcilaso («A Dafne ya los brazos le crecían»), cuyo terceto final encierra toda la sustancia vertida a lo largo del texto tras narrar la transformación de Dafne y el lamento de Apolo —«remate digno de Garcilaso» (I, 238)—. En este caso, los últimos versos del soneto hacen referencia al círculo vicioso del sufrimiento amoroso: «¡Oh miserable estado, oh mal tamaño, / que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!».

La siguiente alusión al soneto 13 sale a la luz en la égloga 1 de Camões («Que grande variedade vão fazendo»). Dentro de los apuntes a la estancia 18, en concreto al verso «a branda Filomela estristecida», aprovecha para arremeter con befas a Herrera y Tamayo por sus comentarios al epíteto *branda* en las églogas 1 y 3. Coincide con el Brocense, por tanto, en la enmienda de *blanca* por *blanda* (égloga 1, v. 231):

<sup>50</sup> Alude posteriormente a todos ellos, reivindicando así la atribución a su autor; estos son: «Soneto 82, cent. II: *E dando a pena à mão, esta só parte / de minhas tristes penas escrevo*; canc. 8, e. 1: *Tomem a triste pena, ja de desesperado / de vos mostrar as muitas que padeço*; canc. 10, e. 1: *Papel, com quem a pena desofogo*; sextina, e. 5: *Não posso imaginar qual seja a pena / que traslade esta pena com que vivo*; égloga 3, e. 2: *Porque em tamanhas penas me cansa a pena*; égloga 7, e. 43: *Que as penas em que su' alma sofreram, / nas asas lhe ficarão por memoria*; redondilla 1, e. 18: *Razão he que canse a pena / de escrever pena tamanha*; redondilla 2, e. 2-3: *Das asas tirou a pena / com que me fez escrever [...] / Pude, enfim, delle dizer. / que me deu com que escrevesse / o que me deu a escrever*; esparsa 9: *Aves da pena que sente, quem de fome anda doente*; redondilla 18, e. 3: *Que hũ contino imaginar / naquillo que amor ordena / he pena, que enfim por pena / senão pode declarar*; esparsa 1: *Não quero senão que seja / tudo pena, pena, pena*; voltas 58, e. 1: *Perde a pena do voar, / ganha a pena do tormento*; e. 2: *E véndose depenado / de puro penado morre*».

<sup>51</sup> Ver Dasilva (2011).

*Blanda* por suave y sentida. Así lo dijo Garcilaso Égl. 1 y así ha de ser, y no *blanca*, según lo introdujeron copias erradas. Mas por mayor yerro se debe tener, que algunos de sus Expositores (como Herrera y Tamayo) gasten erudiciones vanas para apoyar el yerro de un copiadador ignorante, y digan que ya fue visto en este mundo un ruiseñor blanco<sup>52</sup>. Y, por el contrario, donde Garcilaso llama blanca a la Luna<sup>53</sup>, hallando que la copia había errado, diciendo *blanda* por *blanca* (así como acá diciendo *blanca* por *blanda*) insistir en que se puede llamar blanda a la Luna; y la razón es ridícula, porque diciendo blanca cara, formaba cacofonía de caca, o cacara, y no era posibles que Garcilaso cayese en cacofonías, mas a mí me parece que cae en caca quien anda con esto. Caca, o cacada, dijo Garcilaso en el soneto 13 sin que le puedan estos purificadores excusar con introducción de otra palabra, pues dice *que con llorarla crezca cada día*; y si Garcilaso fuera tan necio que hiciese caso de esto, bien supiera decir *que con llorarla aumente cada día*, y de otros modos que no le fueran difíciles; pero no era necio Garcilaso, como es quien cuida de esto (V, 174-175).

Con otro ataque se abren las notas al soneto I 100 de Camões («No Mundo poucos annos, e cansados»): «Es tal la ignorancia y ceguedad de muchos presumidos de letras y de entendimiento, que no faltaron algunos que dijeron hablaba el P[oeta] de sí en este soneto» (I, 188)<sup>54</sup>. Dos páginas después, vuelve a ellos diciendo que, igual que lo notaron en ese, podían haberlo visto en el soneto 16 de Garcilaso («No las francesas armas odiosas»), titulado *Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán*, pues «son de una misma disposición y prosopopeya, figura que significa hablar el que no puede hablar, y a quien introducen estos poetas a hablar estos difuntos». Se muestran a continuación ambos epitafios:

#### Soneto 16

No las francesas armas odiosas  
en contra puestas del airado pecho,  
ni en los guardados muros con pertrecho  
los tiros y saetas ponzoñosas;  
no las escaramuzas peligrosas,  
ni aquel fiero rüido contrahecho  
d'aquel que para Júpiter fue hecho  
por manos de Vulcano artificiosas,  
pudieron, aunque más yo me ofrecía  
a los peligros de la dura guerra,  
quitar una hora sola de mi hado;  
mas infición de aire en solo un día  
me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,  
Parténope, tan lejos de mi tierra.

<sup>52</sup> Tal como explica Elías L. Rivers, «la defensa de “blanca” es que, por metalepsis, puede significar “simple” o “pura”, o bien que se refiere, no al ave, sino a la mujer. Pero un testimonio conclusivo se encuentra en las “blandas querellas” de los ruiseñores de la Canción III. 12» (1981: 286).

<sup>53</sup> Égloga 3, verso 276. Herrera se apoya en Plinio, *Naturalis Historia*, 2 79.

<sup>54</sup> Acierta, sin quererlo, con su osadía, ya que actualmente dicho texto no forma parte del corpus camoniano aceptado por la crítica.

## FS (I 100)

No Mundo poucos annos, e cansados  
vivi, cheos de vil miseria, e dura:  
foyme tão cedo a luz do dia escura  
que não vi cinco lustros acabados.  
Corri terras, e mares apartados,  
Buscando à vida algum remedio, ou cura:  
mas aquillo que, em fim, não dá a Ventura,  
não o dão os trabalhos arriscados.  
Crioume Portugal na verde, e chara  
patria minha Alenquer; mas ar corruto  
que neste meu terreno vaso tinha;  
me fez manjar de peixes em ti bruto  
mar, que bates a Abasia fera, e avara,  
tão longe da ditosa Patria minha<sup>55</sup>.

En las anotaciones al último verso, Herrera comenta que *tan lejos* es «conmiseración de epitafios, y así acaba el que se lee en Cáparra de Domicio Toranio, TAM.LONGE.A.PATRIA y es concepto de uno de Platón [...]» (2001: 397). Tras esto, cita un pasaje de Garci Sánchez de Badajoz, extraído de su *Cancionero*: «Si muero en tierras ajenas, / lexos de donde nací / ¿quién avrá dolor de mí?». La cláusula «TAM LONGE A PATRIA» la recoge de igual modo en sus escuetas notas Fonseca, pues es «fórmula ordinaria» y se encuentra de ese modo en Grutero. Se refiere a las *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in absolutissimum corpus redactae*, tal como indica en nota Moya del Baño (1986: 214), obra que los comentaristas previos a Garcilaso no podían conocer, pues se edita en 1603. Sousa, por su lado, si bien no menciona a Platón, se hace eco de los mismos ejemplos que Herrera —tanto de Domicio como de Garci Sánchez—, de quien muy probablemente los tomó<sup>56</sup>.

La siguiente composición trata «de aquel asunto muy trillado de varios poetas»: *collige, virgo, rosas y carpe diem*, desarrollado en el número 23 del toledano («En tanto que de rosa y d’azucena»), que Sousa califica de «notorio» (I, 121), y en el soneto I 58 de Camões («Se as penas com que Amor tão mal me trata»). Sobre el primero declara que «los comentadores de Garcilaso [...] no hallaron qué traer sobre esto sino otro soneto de Bernardo Tasso al propio asunto<sup>57</sup> y la Rosa de Ausonio, y con esto dieron

<sup>55</sup> «Es natural el deseo de morir cada uno en su patria: ni se puede tener por hombre, sino por bestia, el que no tiene ese deseo» (I, 190).

<sup>56</sup> Acompañan al verso final de Camões *loci* semejantes que Sousa presenta al lector de la Sagrada Escritura, Homero, Virgilio (I, 190-191).

<sup>57</sup> «Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno / a l’ampia fronte con leggiadro errore; / mentre che di vermiglio e bel colore / vi fa la primavera il volto adorno; / mentre che v’apre il ciel più chiaro il giorno, / cogliete, ò giovinette, il vago fiore / de vostri più dolci anni; e con amore / state sovente in lieto e bel

por acabado el mundo de la erudición, que fuera bien corto si no fuera más largo» (I, 120). En realidad, el Brocense había seguido esos pasajes con referencias a la canción 63 de Ausiàs March<sup>58</sup> y a Horacio (4 13). Herrera, por su lado, recoge *loci* de Plinio (*Naturalis Historia*, 21 2), Horacio (*Carmina*, 4 10)<sup>59</sup>, Francisco de Medina<sup>60</sup> y un extracto del *Hipólito* de Séneca. Tamayo, quien no difiere demasiado de los anteriores, añade referencias a Valerio Flaco, Eurípides, Lucrecio y las *Metamorfosis*.

El comentarista luso llenará varias páginas de apuntes acerca del soneto camoniano con citas de Teócrito, Ovidio, Horacio, Varchi, Séneca, Amalteo, Propercio, Boecio, Guarino, Minturno, Poliziano, Marmita, Rota, Vesalio, Tibaldeo, Paterno, Serafino dell'Aquilla, Bembo o Petrarca (I, 120-122). Además de repetir los ejemplos de Ausiàs y Francisco de Medina —reproduce la segunda de las dos quintillas— vislumbrados previamente por el Brocense y Herrera, alude, al igual que este último, a *Phaedra* de Séneca. La lista se completa con la *Octava rima* de Boscán<sup>61</sup>, la oda 1 de Francisco de la Torre<sup>62</sup> y *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo<sup>63</sup>.

Pasemos ahora a uno de los poemas apócrifos, cuya inclusión en el corpus del poeta se debe al anotador: el III 56, versión jocosa del soneto 24 de Garcilaso. Sousa nos proporciona la siguiente información: «Tiene en el manuscrito este título: *A Gracia de Morales, contrahecho de uno de Garcilasso, que empieza, Ilustre honor [...]*». Aunque es parodia del que Garcilaso dedicó a doña María de Cardona, no sabemos en qué

---

soggiorno. / Verrà poi 'l verno, che di bianca neve / suol i poggi vestir, coprir la rosa, / e le piaggie tornar aride e meste. / Cogliete, ah stolte, il fior; ah, siate preste, / che fugaci son l'hore, e 'l tempo lieve, / e veloce a la fin corre ogni cosa» (*Gli amori*, 1534, I; *Rime*, 1995, I).

<sup>58</sup> «No sabeu prouisi leixau temps fugir / e temps perdut no pot esser cobrat».

<sup>59</sup> En realidad, lo formula en *Carmina*, I 11 («carpe diem, quam minimum credula postremo»).

<sup>60</sup> Las quintillas dicen: «Mientras oro, grana y nieve / ornan vuestro cuerpo tierno, / gozad este don tan breve / antes que venga y se lleve / tales flores el invierno. / De no ser cual habréis sido / entonces os doloréis; / o, viendo el tiempo perdido, / lloraréis no haber tenido / la voluntad que tendréis».

<sup>61</sup> «No os engañe, ni traiga levantadas / la mocedad, y verde lozanía; que os hallaréis después peor burladas / con el tiempo que burla cada día [...]. / Guarda que mientras el buen tiempo dura / no se os pierda la fresca primavera; / salid, gozad el campo, y su verdura, / antes que todo en el invierno muera» (vv. 1041-1044, 1049-1052). El exégeta ubica dicho pasaje en el f. 219; tras una consulta a las diferentes ediciones disponibles hemos podido situarlo en el f. 218r (Valladolid, 1553; Venecia, 1553; Toledo, ca. 1558).

<sup>62</sup> «Mira Filis [...] / ahora que el Oriente / de tu belleza reverbera [...] / goza [...] de la aura [...]. / Vendrá la temerosa / noche de nieblas y de viento llena, / marchitará a la rosa / purpúrea y la azucena / nevada, mustia tornará de amena» (vv. 1, 16-17, 26, 31-35). Poco después volverá a la misma citando los vv. 21-24: «Antes que la dorada / cumbre de relucientes llamas de oro / húmida y argentada / quede inútil tesoro».

<sup>63</sup> «Dura estás como las peñas, / mas quizá en la vieja edad, / no tendrás la libertad / con que ahora me desdeñas. / Porque toma tal venganza / de vosotras el Amor, / que entonces os da dolor / cuando os falta la esperanza» (II, vv. 137-144).

manuscrito se apoya el exégeta para adjudicárselo a Camões; a juzgar por el tono burlesco, resulta evidente que se aleja de las demás composiciones atribuidas al autor.

Soneto 24

Ilustre honor del nombre de Cardona,  
 décima moradora del Parnaso,  
 a Tansilo, a Minturno, al culto Tasso  
 sujeto noble de inmortal corona,  
 si en medio del camino no abandona  
 la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,  
 por vos me llevará mi osado paso  
 a la cumbre difícil d'Elicona.

Podré llevar entonces sin trabajo,  
 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,  
 por un camino hasta ahora enjuto,  
 el patrio, celebrado y rico Tajo,  
 que del valor de su luciente arena  
 a vuestro nombre pague gran tributo.

FS (III 56)

Ilustre Gracia, nombre de una moça  
 primera malhechora en este casso,  
 a Mondoñedo, a Palma, al coxo Trasso,  
 sugeto digno de inmortal coroça.

Si en medio de la Iglesia no reboça  
 el manto a vuestro rostro tan devasso,  
 por vos dirán las gentes rezio, y passo;  
 veys quien con el Demonio se retoça.

Puede mover los montes sin trabajo;  
 con palabras el curso al agua enfrena;  
 por las ondas hará camino enxuto.

Avergüenza su Patria, y rico Tajo,  
 que por ella hombres lleva más que arena  
 de que paga al Infierno gran tributo.

Apuntaba Roger Bismut que la enumeración del tercer verso difiere bastante de la típica camoniana, así como el vocabulario, que lo encuentra poco corriente (*apud* Berardinelli, 1980: 619). El poema, ausente en la tradición manuscrita, es incluido en el corpus también por Rodrigues y Lopes Vieira (1932), Martin de Riquer —que sigue a los anteriores— (1945) y Hernâni Cidade (1946), sin ninguna prueba que sustente tal asignación.

Por otra parte, en algunas ocasiones Sousa reprobará ciertos usos del toledano, como en las notas al apócrifo «Guardando em mi a sorte o seu dereito» (II 71), en las que sale a la luz el soneto 26 de Garcilaso, «Echado está por tierra el fundamento». No duda en

criticar el soneto por su rima: «no pasará sin advertir que Garcilaso en este soneto cometió un descuido reprehensible, y es usar en los tercetos dos consonancias usadas en los cuarteles» (II, 279), despiste que también achacará seguidamente a su poeta<sup>64</sup>.

Por último, llega el turno del soneto 29 («Pasando el mar Leandro el animoso»), paráfrasis de un epigrama de Marcial (*De spectaculis*, 25b):

Cum peteret dulces audax Leandrus amores,  
et fessus tumidis iam premeretur aquis,  
sic miser instantes affatus dicitur undas:  
parcite dum propero, mergite dum redeo.

Frente al soneto de Camões que trata el mismo tema clásico («Seguia aquella fogo que o guiava», II 85), que, «si bien está limpio, no es de los mejores suyos» (I, 294), se sitúa aquel, que Sousa tiene por ventajoso. Califica de *ternísimo* el verso «mas nunca fue sus voz dellas oída» (v. 11); acerca del uso de la voz *tornada* (v. 13) anota que «trae en torno de Garcilaso muchos gozques a ladrarle, mas si él tornara al mundo creo que por retorno de la censura había de tornar a decir *tornada*, cuanto más entonces»<sup>65</sup>; condena la «dureza» del último verso, pero acto seguido la excusa: «no censuro yo a tal hombre, sino le venero» (I, 295).

## 1.2. Canciones

El sufrimiento amoroso es mostrado por Camões en el soneto I 94 («Se tomo a minha pena em penitência») a través de la palidez del rostro y el triste suspirar («e se huma cor de morto na apariência»<sup>66</sup>, / hum espalhar suspiros vãos ao vento», vv. 5-6), donde imita —según Sousa— a Garcilaso, canción 1 («Si a la región desierta, inhabitable»), versos 40-44:

---

<sup>64</sup> «Bem junto dele, um velho reverente / cos giolhos no chão, de quando em quando / lhe dava a verde folha da erva ardente, / que a seu costume estava ruminando. / Um Brámene, pessoa preminente, / pera o Gama vem com passo brando, / pera que ao grande Príncipe o apresente, / que diante lhe acena que se assente» (*Os Lusíadas*, 7 58).

<sup>65</sup> A este respecto, decía Lope en las *Novelas a Marcia Leonarda* lo siguiente: «adverta vuestra merced que a muchos ignorantes que piensan que saben, espanta que con tales vocablos se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas de España. *Tornada* y otros vocablos que se ven en sus obras, era lo que se usaba entonces; y así, ninguno de esta edad debe bachillerear tanto que le parezca que si Garcilaso naciera en esta no usara gallardamente de los aumentos de nuestra lengua» (2002: 159).

<sup>66</sup> Cf. Ovidio, *Ars Amatoria*: «Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti».

Si aquella amarillez<sup>67</sup>, y los sospiros,  
salidos sin licencia de su dueño,  
si aquel hondo silencio no han podido  
un sentimiento grande ni pequeño  
mover en vos, que baste a convertiros.

Sobre la palidez de los amantes Herrera se vale de Diógenes y de Horacio: «nec tinctus viola pallor amantium» (oda 3 10, v. 14). A propósito de los suspiros, traduce un lugar tomado del libro 8 de Valerio Flaco y añade un pasaje de la canción 1 de Petrarca. Fonseca y Figueroa, por su parte, declara que la palidez y el silencio de los amantes son afectos que ya habían sido observados por Safo y notados siglos más tarde por Plutarco en la vida de Demetrio (38 4) y Catulo:

El primero de Garcilaso es amarillez, y Safo le llamó ὀχσίασις, y en Seleuco se hallaba este afecto como el del «silencio», que también llamó Safo φωνῆς ἐπίσχεσις. Catulo, volviendo unos versos de Safo donde hay parte de estos afectos, *epi.* 52, vuelve «lingua sed torpet». Aunque es más propio el silencio en el grande amor que la torpeza en el hablar, y así dijo Valerio Edituo «verba labris abeunt» (f. 135r).

El tercero de los afectos, suspirar, se lo adjudica a todos los poetas; de ellos escoge un lugar de Heliodoro: «caeterum a me deprehendebatur quorsum animo tenderet, cum iam oculos versaret, iam vehementius et sine ulla causa ingemisceret». Este fragmento y el que arriba queda de Edituo los retomará Tamayo en sus notas a este texto garcilasiano, unidos a muchos otros que, como apunta Rivers, «no tienen relación directa con el pasaje» (1981: 172). Sousa, por su lado, tan solo declara que la presencia conjunta de la palidez y los suspiros pudieron tomarla, tanto su poeta como Garcilaso, del libro V de Apuleyo, donde se produce la descripción de Psique por parte de Pan: «Deque nimio pallore corporis, et assiduo suspiratu, immo et ipsis marcentibus oculis sus amore nimio laboras» (I, 180).

La canción 3 («Con un manso rüido») sale a colación en la 6 de Camões. El acertado comienzo de la composición de Garcilaso, descripción de un *locus amoenus* contrapunto de la situación de destierro, es menospreciado por Sousa en favor de la primera estancia de su maestro, a la que tiene por superior. Aunque la crítica haya ido oscilando en torno a la valoración sobre este texto, el extraordinario arranque nunca ha merecido estar bajo tela de juicio<sup>68</sup>. Tras copiar los versos 1-3 y 7-9, comenta: «pudiera

<sup>67</sup> Cf. Figueroa, soneto 48: «La amarillez y la flaqueza mía».

<sup>68</sup> Para un estudio sobre el mismo consúltese Arce Blanco (1960).

copiarla toda porque se viese cuánto mi P[oeta] se aventaja» (III, 45). Como prueba de sus disimilitudes y de la cuestionable perspectiva de Sousa, mostramos ambas estrofas:

Canción 3 (vv. 1-13)

Con un manso rüido  
d'agua corriente y clara,  
cerca el Danubio, una isla que pudiera  
ser lugar escogido  
para que descansara  
quien, como estó yo agora, no estuviera;  
do siempre primavera  
parece en la verdura  
sembrada de las flores;  
hacen los ruiseñores  
renovar el placer o la tristura  
con sus blancas querellas,  
que nunca, día ni noche, cesan dellas.

Canción 6 (vv. 1-13)

Com força desusada  
a quenta o fogo eterno  
huma ilha nas partes do Oriente  
de estranhos habitada,  
adonde o duro inverno  
o campo reverdece alegremente.  
A lusitana gente  
por armas sanguinosas  
tem della o senhorio,  
cercada está de hum rio  
de marítimas ágoas saudosas,  
das ervas que aquí nagem  
os gados juntamente, e os olhos pacem.

Poco después vuelve a vislumbrar una semejanza entre ambas composiciones, aunque advierte que «no estaba muy fácil de conocer» (III, 46). En esta ocasión toma este extracto de Garcilaso (vv. 46-52):

Y al fin de tal jornada  
¿presumen d'espantarme?  
Sepan que ya no puedo  
morir sino sin miedo,  
que aun nunca qué temer quiso dejarme  
la desventura mia,  
qu'el bien y el miedo me quitó en un día

y el que sigue de la camoniana (estrofa 4):

Se cuidão que me offende  
 temor de esquecimento,  
 oxalá meu perigo  
 me fora tão amigo  
 que algum temor deixara ao pensamento.  
 Quem vio tamanho enleo?  
 que ouvesse ai esperança sem receo!

El sufrimiento amoroso, unido a la pasión que el yo lírico siente en este pasaje, no es comparable con el infortunio y la pérdida total a la que debe enfrentarse el sujeto de la canción garcilasiana. Donde sí se aprecia su influencia es en la canción 9 («Junto de hum seco, duro, esteril monte»), estancia 3: «Aqui me achey gastando huns tristes dias, / Tristes, forçados, maos, e solitarios»; «Aquí estuve yo puesto, [...] / preso y forzado y solo en tierra ajena» (vv. 14-16). Ambas canciones se asemejan tanto que, remata Sousa, «ha de ver el lector si quisiere, que yo jamás acabaría si hubiese de andar careando todo lo parecido entre mi P[oeta] y ese, y otros muchos» (III, 71).

Haciendo repaso de las canciones más exitosas, en la introducción a estas, manifestaba el exégeta que, en Italia, son las de Petrarca; a renglón seguido mencionaba en Castilla las de Garcilaso, de quien encumbra la 4 («El aspereza de mis males quiero»), coincidiendo con el parecer Herrera, que ya apuntaba que

sola esta canción muestra el ingenio, erudición y grandeza de espíritu de Garcilaso, porque es tan generosa y noble y afectuosa y llena de sentimientos [...], que oso decir que ninguna de las estimadas de Italia le hace ventaja y que pocas merecen igualdad con ella (2001: 514),

y con el de Tamayo:

La IV es tal que, a mi ver, no tienen todas las lenguas juntas cosa más culta: y así es la primera de las obras de Garci-Lasso, que cuando sola quedara de tanto como tenemos que agradecer al tiempo que nos ha conservado, como de qué quejarnos de él por lo que nos quitó, bastaba para la honra de un gran varón (Gallego Morell, 1972: 612).

Confirma así la buena acogida que tuvo en la época, que se iría disipando hasta que, en «La officina poética de Garcilaso», García de la Concha reaviva el valor de la

composición<sup>69</sup>. En ella y en la también 4 de Petrarca («Nel dolce tempo de la prima etade»)<sup>70</sup>, las mejores de ambos poetas según el criterio de Sousa, se inspirará Camões para crear su canción 10, el «mayor poema de este género que hasta hoy se conserva en los archivos del Parnaso». Se trata de tres textos biográficos: el argumento común es «referir lo principal de su vida». Insistirá luego en que «aquella de Petrarca es la mejor de las suyas y aquella de Garcilaso entre las suyas es la buena, y ambas fueron las mejores de este género y asunto hasta que mi Maestro escribió esta, con que los deja a perder de vista» (III, 74).

Además de estas alusiones a la canción del toledano, salen a la luz los siguientes versos: «No vine por mis pies a tantos daños: / fuerzas de mi destino me trujeron / y a la que m'atormenta m'entregaron» (vv. 21-23), a los que remite al glosar «Com ter libre alvedrio mo não derão; / que eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e o peor segui forçado» (vv. 44-46). Acerca de estas referencias al destino, tan solo puntualiza que Garcilaso habla en la suya «más encubierto» (III, 78). Sobre el verso «De los cabellos de oro fue tejida»<sup>71</sup> (v. 101) facilita un par de fuentes a las que no alude ninguno de los comentaristas del poeta castellano: el soneto 5 de Panfilo Sasso, «Tessa le rette de sue chiome d'oro», y el 9 de Ariosto, «La rete fu di questa fila d'oro» (III, 15).

En cuanto a la *Ode ad florem Gnidi*, no entra dentro de la clasificación anterior, pues Sousa se niega a denominarla «canción», reivindicando para ella el rótulo de *Oda* a lo largo de sus apuntes y declarando que «absolutamente es la mejor de Castilla» (III, 117). Esta, «a la que la impertinencia llamó canción» (III, 133)<sup>72</sup>, se nos muestra en las anotaciones a la canción 9 de Camões, al final de la primera estrofa: «o sol que nella

---

<sup>69</sup> En su estudio el texto se proclama como «el punto más alto de expresión de la crisis de amor» (1986: 92). Lapesa, por su lado, afirmaba que es «la más importante entre las obras que pueden atribuirse a esos años» (1985: 73).

<sup>70</sup> Para el comentador Garcilaso imitó principalmente en la suya esta canción de Petrarca, lo cual podría revelarse en la estructura y explicaría, en parte, la presencia del último verso que para Herrera deshace lo antecedente: «La de Petrarca tiene 9 estancias con el remate, y Garcilaso, que le imitó, quiso ser tan puntual que hizo otras tantas. Castelvetro notó que, así como esta canción tiene nueve consonancias en cada estancia, tiene también nueve estancias, y pudiera notar (si no lo hace, pues no le tengo ahora para verlo) que también es de nueve versos el *commiato* o remate de ella. Esta consideración pudo también obligar que Garcilaso usase de aquella puntualidad» (III, 74). El hecho de que la de Camões conste de trece estrofas lo explica en las notas que abren la última de ellas de la siguiente manera: «como si dijera [su Poeta]: esos dos músicos [Petrarca y Garcilaso] cantaron poco, porque no padecieron mucho; yo que más padecí no pude hacer menos de cantar más» (III, 94).

<sup>71</sup> Cf. Figueroa, soneto 109: «Amor laço encadenado solapado»; Francisco de la Torre, II, soneto 23: «los lazos de oro donde estoy atado» (v. 9); Herrera, *Versos*, I, soneto 34: «Las hebras de oro puro, que la frente».

<sup>72</sup> Se refiere, como no, a Herrera, que no reproduce el título latino. Las ediciones posteriores harán lo mismo, ignorando así el género al que pertenece: la oda horaciana (Rivers, 1980: 204).

ferve se lhe esconde» (v. 15). Para el crítico, el hecho de que la cláusula de una estancia se cierre en la que sigue puede disculparse en una canción siempre que no se repita: «no me agrada que se hiciese dos veces en esta, en que también la estancia sexta y la séptima son una cláusula». Refiere que Garcilaso en su oda usó para una cláusula nada menos que los quince primeros versos (III, 68)<sup>73</sup>. Pese a ello, nada dirá sobre el encabalgamiento de las dos últimas estrofas (vv. 105-106) en que sí había reparado Tamayo.

Del inicio de la canción, «Si de mi baja lira / tanto pudiese el son, que en un momento / aplacase la ira / del animoso viento / y la furia del mar y el movimiento» (vv. 1-5), se ayudará el poeta luso para dar comienzo a su oda 3: «Se de meu pensamento / tanta razão tivera de alegrarme / quanto de meu tormento / a tenho de queyxarme, / puderas, triste lyra, consolarme» (vv. 1-5). Asimismo, aquella tendrá influencia en la oda 4 del portugués («Fermosa fera humana»), escrita «reprehendiendo de rigurosa a otra dama con un amante suyo» (III, 143). La Violante Sanseverino de Garcilaso pasa a ser en Camões «una dama lisbonense, de las que buscan a todos [...], y parece que él se desveló por ella» (I, 139). En sendos textos los poetas se sirven de la misma deidad, Némesis, personificación de la venganza: «No quieras tú, señora, / de Némesis airada las saetas / probar, por Dios, agora» (vv. 101-103); «Por que não tens receo / que tantas insolencias, e esquivanças, / a Deosa que poem freo / a soberbas, e doudas esperanças, / castigue com rigor, / e contra ti se acenda o fero Amor?» (vv. 31-36).

Los versos 44 y 45 aparecerán en la oda 8 («A quem darão de Pindo as moradoras»), verso antepenúltimo («na sanguinosa guerra turca, e maura»). Sousa, que informa al lector de que en la edición de Goa se lee *polvorosa* por *sanguinosa*, cita la oda 1 de Horacio («pulverem Olympicum») y la de Garcilaso («huye la polvorosa / palestra como sierpe ponzoñosa»). No dedica ningún tipo de comentario a la acertada enmienda del Brocense (*siempre* por *sierpe*), pues solamente le interesa el epíteto *polvorosa*. Los comentaristas de Garcilaso en el mismo lugar hacían mención a este pasaje de la fuente indiscutible del poema: «Cur olivum / sanguine viperino cautius vitat» (Horacio, oda 1 8). El Prete Jacopín arremetía contra Herrera en su observación n.º 37 a propósito de

<sup>73</sup> Ya censuraba este uso en la introducción a las canciones: «No será bueno que de una estancia de canción se pase a otra para fenecer la cláusula, aunque lo hayan hecho Petrarca, Garcilaso y mi Poeta» (§ 8). Cf. Beltrami: «L'uso normale è che le partizioni sintattiche accompagnino, sia pure in modo molto elastico, l'articolazione metrica» (1994 :60). A propósito de los enlaces interestróficos, véase Ghertman (1975).

este pasaje: «Huye la polvorosa palestra / como sierpe ponzoñosa<sup>74</sup>, que es tan claramente sacada de una Oda de Horacio que lo verá un niño, por no decir lo que el otro decía, que es este lugar de un Epigrama de Marcial». Se equivoca Jacopín, pues Herrera echa mano del lugar de Marcial para anotar el verso 58 («que ponzoñosa fiera») y no este dístico, que el sevillano no comenta más que para ofrecernos la etimología griega de *palestra*: «πάλη» ('lucha').

Finalmente, la oda volverá a surgir en la égloga 1 («Que grande variedade vão fazendo»). El luso, a imitación de Horacio (1 8), recoge el siguiente pasaje en la estrofa 27: «Por ti aos Ecos dava / acentos numerosos: / por ti aos bellicosos / exercicios se deu do fero Marte». El conocido lugar de Horacio «Cur neque militaris / inter aequales equitet: Gallica nec lupatis / temperet ora frenis» (1 8, vv. 5-7) será el mismo que tome como referencia Garcilaso (vv. 36-40):

Por ti, como solía,  
del áspero caballo no corrige  
la furia y gallardía,  
ni con freno la rige,  
ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Ambos poetas difieren de aquel porque tanto Sibaris como Mario Galeota «por sus queridas dejaban esos ejercicios; y D. Antonio fue enviado a ellos por la suya» (V, 183)<sup>75</sup>. El fragmento de Horacio lo encontramos también en las notas del Brocense; Herrera, por su lado, ya aclaraba en sus anotaciones a esta composición que «el argumento de toda esta canción es de aquella limpia y pura y hermosísima *Canción 8* del *Libro I* de Horacio» (2001: 542). El sevillano recoge los versos 1-16, de los que proporciona también la traducción. Más tarde, Azar aludirá a la misma oda a razón del verso 36 de Garcilaso: no aporta nada nuevo, pues tan solo reproduce los versos 1-11.

El comentador portugués suma al pasaje de Garcilaso otros de Petrarca («Per suo amor m'era io messo / a faticosa impresa assai per tempo», canción 24, vv. 11-12), Boscán («A ti dulce mujer cantando andaba, / retumbando su voz por las riberas; /

---

<sup>74</sup> Aquí se confunde al copiar el texto, por atracción del verso anterior y la semejanza de la voz correcta, poniendo de nuevo *polvorosa*.

<sup>75</sup> Sousa concedía parte de razón al Brocense (por creer que se trataba de Violante) y parte al parecer de Herrera, pues afirmaba que era Mario Galeota. No obstante, el erudito vacila, al igual que harían otros comentaristas del toledano, como Azara, y la crítica posterior, ya que entre sus notas a la égloga 2 de Camões («Ao longo do sereno») se lee: «este aviso es como el que daba Garcilaso en su oda única a Violante amada de Fabio Galeota» (V, 233) —con relación a los versos «Tornada en duro mármole nam fora / a fera Anaxarete» (estrofa 46) y «Hágate temerosa / el caso de Anajárete, y cobarde» (vv. 66-67)—.

cantábate en partiendo el claro día, / cantábate en viniendo la mañana», *Leandro*, vv. 1434-1437) y Mendoza en su epístola al anterior (vv. 223-228):

Por ti me place este lugar sabroso,  
 por ti el olvido dulce con concierto,  
 por ti quería la vida, y el reposo.  
 Por ti la ardiente arena en el desierto,  
 por ti la nieve helada en la montaña,  
 por ti me place todo desconcierto.

### 1.3. Elegías

En la introducción a las elegías, sobre el arte de componer en tercetos Sousa nombra a Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, a quienes rebasa una vez más el toledano. Él será también el primero en escribir «con lustre y como hombre elegante» en octavas, seguido de Ercilla y superados ambos posteriormente por Camões.

El cierre del primer cuarteto del soneto I 72 de este último («Em sonhos aquela alma me aparece / que para mi foi sonho nesta vida»), cuyo asunto Sousa juzga por «bonísimo», es imitación principalmente de Petrarca, tal como apunta el exégeta, tanto de su *Triunfo de Amor*, capítulo 2 («Alhor in quella parte, onde' suon venne, / gi occhi languidi volgo, e veggio quella», vv. 61-62), como del soneto en que Laura se le aparece en sueños al yo lírico («Solea lontana in sonno consolar me / con quella dolce angelica sua vista / madonna, or mi spaventa et mi contrista [...] / non sperar di vedermi in terra mai», vv. 1-3, 14). A él se unen Sannazaro, con este madrigal perteneciente a la segunda parte de sus *Rime* (vv. 1-7, 11-13):

Venuta era madonna al mio languire  
 con dolce aspetto umano  
 allegra e bella in sonno a consolar me;  
 et io prendendo ardire  
 di dirli quanti affanni ho speso in vano,  
 vidila con pietate a se' chiamarme [...].  
 In tanto il sonno su pian piano:  
 ond'io per ingannarme,  
 lungo spazio non volsi gli occhi aprire

y Garcilaso, quien escribió «semejantemente» lo que sigue, en su elegía 1 (vv. 25-36):

Si acaso el trabajado pensamiento  
en el común reposo s'adormece,  
por tornar al dolor con nuevo aliento,  
en aquel breve sueño t' aparece  
la imagen amarilla del hermano,  
que la dulce vida desfallece,  
y tú tendiendo la piadosa mano,  
probando a levantar el cuerpo amado,  
levantas solamente el aire vano;  
y, del dolor el sueño desterrado,  
con ansia vas buscando el que partido  
era ya con el sueño y alongado.

Con la *imagen amarilla* contrastan los «claros ojos, / y juventud y gracia y hermosura» (vv. 115-116), sobre los que el erudito portugués dará la razón a Herrera, señalando que «bien hizo [...] en culpar a Garcilaso por esas descripciones de hermosuras femeniles en hombres» y subrayando el remilgo del sevillano: «los poetas usan de eso por incitar a más compasión; pero por incitar a ella, ni aun a virtud alguna, han de ser los medios tales que a nadie incite a escándalo» (V, 183).

Más adelante, Sousa facilita un texto de Horacio como modelo del pasaje «y que tornar llorando no podía / su caro y dulce amigo de la escura / y tenebrosa noche al claro día» de la elegía garcilasiana (vv. 229.231), no comentado por los anotadores previos<sup>76</sup>, y del cierre de la estrofa 12 de la oda 9 de Camões («Nem pode a Deosa casta / tornar á a luz superna / Hipólito da escura sombra averna»): «infernīs *neque enim tenebris* Diana pudicum liberat Hippolytum» (oda 4 7, vv. 25-26).

Camões seguirá, en su elegía 10 («Que tristes novas, ou que novo dano?») <sup>77</sup>, la 1 de Garcilaso, dedicadas a don Miguel de Meneses y al duque de Alba, respectivamente; y toma como dechado la égloga 2 garcilasiana («En medio del invierno está templada»). Poco resalta Sousa en sus notas acerca de la elegía de Garcilaso: afirma haberla hallado «después de haber desistido de estos estudios; y no quiero ahora volver a ellos leyendo los libros que eran necesarios para satisfacer enteramente» (IV, 66). Algunos *loci* análogos en ambas composiciones pertenecen a la estancia 6, «O coração na estoica disciplina, / onde livre de afectos vos mostréis / que mal a natureza determina / medo,

<sup>76</sup> Se justifica porque la relación con Garcilaso se antoja bastante vaga.

<sup>77</sup> Sousa considera esta composición poco limada: «no todo sale a medida de un ingenio grande» (IV, 65).

esperanças, dores, e alegría», en la que el poeta ansía de don Felipe que sienta la muerte de Miguel con templanza, y el que aquí dejamos de Garcilaso, donde se aconseja a don Fernando de Toledo sobre la muerte de su hermano menor: «Y<sup>78</sup>, en fin, señor, tornando al movimiento / de la humana natura, bien permito / a nuestra flaca parte un sentimiento, / mas el eceso en esto vedo y quito» (vv. 205-208). O, por otro lado, el siguiente extracto (vv. 259-260, 268-272, 274-276):

Subió por la difícil y alta<sup>79</sup> vía,  
de la carne mortal purgado y puro [...].  
Pisa el inmenso y cristalino cielo,  
teniendo puestos d'una y d'otra mano  
el claro padre y el sublime agüelo:  
el uno ve de su proceso humano  
sus virtudes estar allí presentes [...]  
el otro, que acá hizo entre las gentes  
en la vida mortal menor tardanza,  
sus llagas muestra allá resplandecientes.

que da pie al luso para concordar con lo que había atisbado Juan de Jáuregui, según declaraba Tamayo: «Garcilaso imitó, parece, a Sannazaro en la elegía a la muerte del Marqués de Pescara [...] en la parte 2 de sus *Rimas*» (IV, 72). Se trata de la composición «Scorto dal mio pensier fra i sassi, e l'onde» (vv. 100-102, 106-110):

Mentre ei parlava, io gli vedea si spesse  
faville lampeggiar sotto la gola,  
che pareva ch'una stella ivi tenesse, [...].  
La luce ch'ora a te si manifesta  
e il segno che lascia l'empia saeta,  
ch'al mio punto fatal volo si presta.  
Questo è l'honor che del bel far s'aspetta:  
mostrar per gloria le corrusche piaghe.

Tamayo atribuía a aquel haber señalado lo mismo: «Nota bien don Juan de Jáuregui ser esta imitación clara de Sannazaro en la *Eleg. Al Marqués de Pescara*, muerto de una saeta» (1972: 623). Los pasajes apenas difieren —registra los versos 106-111—.

<sup>78</sup> Tanto Herrera como Tamayo omiten la conjunción.

<sup>79</sup> *Ardua*, en el texto de Sousa.

La última coincidencia textual se da entre el tramo final de la elegía (vv. 298-304)

yo te prometo, amigo, que entretanto  
que el sol al mundo alumbre y que la oscura  
noche cubra la tierra con su manto,  
y en tanto que los peces la hondura  
húmeda habitarán del mar profundo  
y las fieras del monte la espesura,  
se cantará de ti por todo el mundo.

y la interpretación a parte de la estrofa 30 de la égloga 1 de Camões («Em quanto os peixes húmidos tiverem / as areosas covas deste rio, / e correndo estas aguas conhecerem / do largo mar o antigo senhorio»)<sup>80</sup>. La intertextualidad expuesta por Sousa rellena casi una columna en la que se suceden lugares parejos que parten desde las églogas 1 (vv. 59-63) y 5 (vv. 76-78) de Virgilio —detectados también por el Brocense y Herrera—, y pasan por la 3 de la *Arcadia* de Sannazaro (vv. 66-78) —de nuevo, en el Brocense— hasta llegar, como en tantas otras ocasiones, a dos escritos de producción propia<sup>81</sup>. Tales pasajes son utilizados por el exégeta para ejemplificar la «figura retórica por longitud de tiempo» (V, 189), imagen «de casi eterna duración» que ya había ilustrado en la estrofa 9 del mismo poema valiéndose de *Os Lusíadas*, la *Eneida*, Ovidio, Sannazaro y Bernardo Tasso (V, 169).

La elegía dedicada a Boscán («Aquí, Boscán, donde del buen troyano») no correrá la misma suerte en las *Rimas várias*. La primera alusión que resaltar se sitúa en los apuntes a la elegía 1 («O poeta Simónides fallando»). En su explicación a la estancia 16, Sousa recuerda lo que pocas páginas atrás había manifestado acerca de «que en los tercetos no ha de pasar la cláusula de uno a otro, sino que cada uno la ha de fenecer» (IV, 18), misma pauta que defendía para las canciones. Esta imperfección se la atribuye a Garcilaso en la elegía 2: «y así, en mitad d'aqueste monte espeso, / de las diversidades me sostengo, / no sin dificultad, mas no por eso / dejo las musas, antes torno y vengo» (vv. 28-31). El comentarista se arriesga y propone una solución para respetar la estructura del terceto, reformulando así los versos 30-31 y amalgamándolos en uno solo: «pudiéralo excusar fácilmente así: *De las diversidades me sostengo, / Mas las Musas no dexo yo por eso*»; no obstante, ante tal prueba de su escaso rigor textual como editor, expone luego que «un hombre tan grande puede hacer lo que quisiere» (IV, 19).

<sup>80</sup> Un pormenorizado estudio de este poema se halla en Pérez-Abadín (2011).

<sup>81</sup> *Fuente de Aganipe*, IV, églogas 9 y 10.

En la égloga 2 de Camões («Ao longo do sereno») volverá a salir a la luz la misma elegía, concretamente el siguiente pasaje mutilado (vv. 175-176, 178-179, 181-182, 190-192):

Si donde'l sol ardiente reverbera  
 en la arenosa Libya [...] o adonde [...]  
 nieve [...] si en esta o en aquella el desvarío,  
 o la fortuna me llevase algún día [...] d'aqueste vivo fuego, en que m'apuro  
 y consumirme poco a poco espero, sé que aun allí no podré estar seguro.

Si bien los versos que abren la estrofa 43 apuntan a que es imitación de Garcilaso («se do gesto fugitivo, / por caso de Fortuna desastrado»), el paradigma lo conforma la bucólica 10<sup>82</sup> de Virgilio y, en menor medida, la 1<sup>83</sup>, aunque «este modo de asegurar constancia se hizo más conocido desde que Horacio lo usó, y por eso hay pocos poetas que a su luz no lo usasen» (V, 231). Se refiere al tópico

Pone me pigris ubi nulla campis  
 arbor aestiva recreatur aura,  
 quod latus mundi nebulae malusque  
 Iuppiter urget,  
 pone sub curru nimium propinqui  
 solis, in terra domibus negata:  
 dulce ridentem Lalagen amabo.

de la oda 1 22 (vv. 17-23), que también figura en los comentaristas de Garcilaso. Además, estos vinculan los versos del poeta castellano con *loci* de Petrarca, Lucano, Pontano, Boscán, Lucrecio, Ariosto o Tansillo. A Virgilio se acoge Tamayo, pero con un ejemplo de las *Geórgicas*. Sousa, por su parte, además de las églogas virgilianas compila los lugares de Horacio, Sannazaro y Boscán a los que aluden sus predecesores.

Del mismo poema de Garcilaso juzgará negativamente la alternancia entre *tú* y *vos*: «por donde vos sabéis que su proceso» (v. 26), «tú, que en la patria bien te quiere» (v.

<sup>82</sup> «Interea mistis lustrabo Manala Nymphis, / aut acres venabor apros, non me ulla vetabunt / Fgora parthenios canibus circundare e saltus [...] / Tanquam hac sit nostri medicina furoris. / Non illum nostri possunt mutare labores. / Nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, / Sithoniasque nives hyemis subeamus aquosa:/ nec si quum moriens alta liberaret in ulmo / aethiopum versemus oves sub sidere cancri. / Omnia vincit amor; et nos cedamus amori».

<sup>83</sup> «Ante, pererratis amorum finibus, exul, / aut ararim parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illus labatur pectore vultus».

145), «en tus vivos escritos procurando» (v. 150). Acerca de esta mudanza tan solo apunta que, no obstante no ser «buena», «lo mejor será excusarla» (V, 276), acaso por el uso que hace de ella Camões en la égloga 5 («A quem darei queixumes namorados»). Asigna el mismo uso a Montemayor en la *Historia de Alcida y Silvano*: «en ver que os he ocupado el pensamiento» (v. 1160), «que no entrará otro amor en tu memoria» (v. 1162); y en una carta de su *Cancionero* de 1572 (ff. 9r-12v). No salen indemnes de ello Lope de Vega en su *Canción en loor de san Isidro* («Si tu favor me dieres», v. 14; «mirad [...] / por vuestro labrador», vv. 91, 93; «Isidro, tú que arando», v. 31; «era el arado vuestro», v. 61) ni el propio Sousa (II 7), quien, aunque dice ignorar «cuál suerte de impulso es la que en algunas ocasiones obliga a obrar en contrario de lo que se siente», se exime de justificaciones y afirma que «allí esta mudanza tuvo más algún motivo que la de esos escritores» (V, 276).

#### 1.4. Églogas

Estima en la introducción a las églogas que «no se puede negar que Garcilaso fue, y es príncipe» (§ 4); a las suyas sobrevienen algunas dignas de estimación cuyo culmen alcanzará más adelante Francisco de la Torre. La lista de los españoles se cierra con Lope de Vega y Francisco López de Zárate. Tras sus compatriotas el rey don Manuel, Sá de Miranda y António Ferreira, da paso a Camões —«al fin sol en todos los estilos»—, quien, dentro de este cauce genérico, no le arrebató la corona al de Toledo, diestro en el camino y el único que «pudo quedar con luz delante de él» (§ 5).

En la misma introducción señala que de Garcilaso tiene por mejor la primera, aunque sería más cabal si en ella no se hubiese repetido tantas veces el verso «Salid sin duelo lágrimas corriendo», pues contribuyó a «perder gloria». Seguidamente, previene no hacer uso de reiteraciones para evitar el hastío y reconoce que, al igual que otros como Teócrito o Virgilio, cayó también en dicho empleo su maestro la égloga 4, imitando «infelicísimamente» al poeta castellano (§ 12).

En el soneto I 19 («Alma minha gentil, que te partiste») tendrá lugar la primera mención de interés a la égloga 1, «El dulce lamentar de dos pastores» (vv. 394-395, 397-402, 405, 407):

Divina Elisa, pues agora el cielo  
 con inmortales pies pisas y mides [...]
 ¿por qué de mí te olvidas y no pides  
 que se apresure el tiempo en que este velo  
 rompa del cuerpo y verme libre pueda,  
 y en la tercera rueda,  
 contigo mano a mano,  
 busquemos otro llano [...]
 donde descanse y siempre pueda verte<sup>84</sup> [...]
 sin miedo y sobresalto de perderte?

Sucede en la interpretación del último terceto («Roga a Deos que teus annos encurtou, / que tão cedo de ca me leve a verte, / quão cedo de meus olhos te levou»), en la que Sousa acusa falsamente a sus predecesores señalando que «no traen cosa alguna pudiendo traer lo que traigo sobre ese [lugar] de mi P[oeta]» (I, 55). En realidad, Herrera y el Brocense habían expuesto pasajes de la égloga 5 tanto de Virgilio como de Sannazaro. El primero, además, menciona a Amomo (soneto «Alma, che qui dormendo un sonno breve») y a Sáez de Zumeta (soneto a Santa Justa); el segundo, por su lado, recoge la canción «Donna, de' cui begli occhi alto diletto» de Bembo (vv. 7-10).

En relación con el terceto camoniano, el anotador portugués coincide con los anteriores en su alusión a la canción de Bembo, aunque cita versos diferentes: «altro non cerco, e quando fia che voglia / di vita il Re celeste, e pio, levarmi? / Prega 'l tu, Santa, e così poi quietarmi» (vv. 30-32). A esta fuente se suman el soneto 305 de Petrarca («ch'ella, che vede tutti i miei pensieri / m'impetre grazia, ch'io possa esser seco», vv. 13-14) y, de Sannazaro, la égloga 11 de su *Arcadia* (vv. 145-150)

Ma tu, più ch'altra, bella e immortale  
 anima, che dal ciel forse m'ascolti,  
 et mi dimostri al tuo bel coro eguale;  
 impetra a questi lauri ombrosi e folti  
 grazia, che con lor sempre verdi fronde  
 possan qui recoprime ambo sepolti.

<sup>84</sup> Sousa lee *do descanse*, igual que el Brocense y Tamayo. La variante aparecía en la edición de 1556 (Amberes) y en las de Garcilaso divorciado (Salamanca, 1569; Madrid, 1570). Azara reproduciría también el error. Nuestro comentador, además, sustituye el segundo subjuntivo por un infinitivo: *siempre poder verte*.

y un soneto de sus *Rime* (vv. 1-8):

Anima eletta, che co'l tuo fattore  
ti godi assisa ne' stellati chiostrì,  
ove lucent' e bella or ti dimostri  
tutta pietosa del mondano errore,  
se mai vera pietà, se giusto amore  
ti sospinge a curar de' danni nostri,  
fra sì storte vie, fra tanti mostri,  
prega ch'io trovi il già perduto core.

En un alarde de dejar patente una vez más la intertextualidad que rezuma de sus lecturas, el crítico lista los siguientes poemas: soneto «Baccio, che sazio homai d'anni, e d'honore» de Benedetto Varchi («Or tu, che sempre, ove'l tutto si vede, / tutte le voglie miri, e i pensier miei, / grazia m'impetra, ch'esser possa teco», vv. 12-14)<sup>85</sup>; soneto «Donna, che qui lassando il tuo bel velo» de Gandolfo Porrino («Ma se ponno appo te lode, o sospiri, / prego, che ti ricordi, a me lasasti: / e che tosto pietosa a te mi tiri», vv. 12-14)<sup>86</sup>; soneto 93 de Angelo di Costanzo, a la muerte de su hijo («Prega il signor, a cui tanto sei caro, / che a sè la chiami», vv. 12-13); soneto «Alma gentil, che sei da noi partita», de fray Vicente Antiñano; Ludovico Paterno en sus *Nuove fiamme* («Alma beata e bella / vattene in pace», vv. 1-12)<sup>87</sup>; canción «Alma gentil, che dal più puro cielo» de Bernardo Tasso («Prega tu Iddio, che più benigno escolta / le tue giuste preghiere, e ti compiace, / ch'a le noie mi toglia e a le genti», vv. 79-81)<sup>88</sup>; Bernardo Cappello, en el soneto al cardenal Bembo («io te pur prego, che dal Re del cielo / m'impertre, ch'io là su dal mortal velo / torni et sia texo come fui qui anchora», vv. 2-4)<sup>89</sup>; finalmente Giovanni Guidiccioni, con su soneto «Tu, che con gli occhi ive i più ricchi e veri» («Aprasi il tetro mio carcer terreno, / e tu, vero e nuovo angelo celeste, / prega il signor che mi raccolga teco», vv. 9-11).

En el soneto I 40 («Alegres campos, verdes arboredos») confluirán la canción 14 de Petrarca («Chiare, fresche et dolci acque»), los sonetos «Lieti, verdi, fiorite e fresche valli» y «Rapido fiume, chete e lucide onde» de Sannazaro y Ludovico Corfino respectivamente, y la canción «Claros y frescos ríos» de Boscán, con la finalidad de dar luz al siguiente extracto de la égloga 1 de Garcilaso (vv. 239-241, 245-246):

<sup>85</sup> Sousa parece basarse en la edición de Venecia (1555), de la que concede la foliación (f. 70).

<sup>86</sup> Lo toma de la impresión veneciana (1551, f. 50r).

<sup>87</sup> 1561, f. 53v.

<sup>88</sup> *Gli amori* (Venecia, 1534, f. 51r).

<sup>89</sup> Cita por la foliación del ms. 277 de la Biblioteca Casanatense de Roma (f. 142r).

Corrientes aguas, puras cristalinas,  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sombra lleno, [...]   
yo me vi tan ajeno  
del grave mal que siento.

Tras su exposición, Sousa comenta que Herrera no dijo «cosa alguna sobre este lugar». Ya en sus notas de *Os Lusíadas* (9 55), en relación con el verso «vinham as claras agoas a juntarse», traía estos de Garcilaso y comentaba que Herrera se detuvo

sin necesidad en si el pastor se podía ver en la fuente sosegada, pues solo en la corriente podía eso tener duda. ¿Quién hay que no se vio en un río, como en un espejo, cada vez que se le ofreció ese entretenimiento por la mano del ocio? Damos fe, que nos vimos en el mar, pasando de Barcelona a Roma, y haciendo la experiencia por acordarnos de esta duda en los autores: y no estaba de todo plana el agua (1639: 152).

En verdad poco aportó Herrera, que aduce, como Sousa, los fragmentos de Petrarca y Boscán. El Brocense se había extendido más, añadiendo a su lista «Ruscei correnti, amoresetti, et lieti» de Ludovico Paterno y el que sigue del *Orlando furioso*: «Che delle liquide onde al specchio siede» (I 37, v. 3).

Una referencia interesante la hallamos en la égloga 2 («Ao longo do sereno»), pues nuestro exégeta se detendrá a analizar los seudónimos de Salicio y Nemoroso. Nada más iniciar los comentarios a la estrofa 17 —«Ouviase Salicio lamentarse», v. 1; «E da morte envejosa Nemoroso», v. 3— aclara que ambos pastores no son en realidad dos, «sino uno solo, como luego enseñaré con claridad» (V, 211). A continuación, se sobrepuja a sí mismo por encima de los demás comentaristas y asevera que

*Salicio* es Garcilaso: del *cilaso* sale *Salicio*, repitiendo la *i*. Sus anotadores dijeron que Salicio era Garcilaso, mas no el cómo lo era, y ahora lo digo yo, como también a vueltas de traer tantas veces este ilustre P[oeta] le declaro, ilustro, y comento en muchas cosas, que ellos no alcanzaron (V, 211).

Interpreta esta composición como el desdoblamiento de Garcilaso en dos pastores (el que se queja de la traición de Isabel Freire y el que llora su muerte). Postula que Nemoroso es, pues, el propio Garcilaso<sup>90</sup>, tesis compartida actualmente por estudiosos como Lapesa<sup>91</sup>. Sánchez de las Brozas, que sigue su juicio sobre el anagrama parcial del seudónimo, afirmaba por otro lado que el nombre de Nemoroso se asocia a Boscán,

<sup>90</sup> Coincide con Sá de Miranda, cuya égloga 5, titulada «Nemoroso», fue escrita a la muerte del toledano.

<sup>91</sup> *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1948; Madrid, Istmo, 1985).

argumentando que «*nemus* es el bosque» (Gallego Morell, 1972: 281). Herrera, en su afán de contradecir al de Salamanca, arguye que

Salicio [...] ya es común que se entiende por Garcí Lasso mismo. El otro, que llora la muerte de su ninfa, es Nemoroso y no, como piensan algunos, es Boscán, aludiendo al nombre: porque *nemus* es bosque. Pues vemos en la égloga segunda donde refiere Nemoroso a Salicio la historia, que mostró Tormes a Severo, que el mismo Nemoroso alaba a Boscán. Y en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa (2001: 695).

Justo después yerra al identificarlo con don Antonio de Fonseca («Elisa [...] es doña Isabel Freire [...] y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido», 2001: 695). Tal como ambos pastores se identifican con el poeta, Galatea y Elisa representarían, para Sousa, a Isabel Freire<sup>92</sup>. Lo ilustra del siguiente modo:

De sus amores fue Garcilaso muy derretido estando ella en Palacio, y a ella son los más de sus versos; y aunque un anotador [Herrera] dice se entiende por Nemoroso su marido D. Antonio de Fonseca, Garcilaso la llora por sí, como quien la galanteó en Palacio antes de casar con ella. Y la Galatea, de que Salicio se queja primero en la misma égloga tengo yo por sin duda era la propia D. Isabel Freire, porque no tenía mucho propósito el mezclar quejas de mudanza de otra con la muerte de otra, y le tiene mucho quejarse de ella, porque sirviéndola se casó con D. Antonio y luego llorar su muerte en la segunda parte de la égloga. Puede confirmar esta opinión el decir Salicio quejoso de ella, que le dejó por otro que no era de tantas partes como él; siento cierto que lucían entonces más las de Garcilaso, que las de Don Antonio. No deshace todo esto el dar dos nombres a una dama porque lo usan así los Poetas, y en esta ocasión era más necesario por el respeto debido a don Antonio, pues no era lícito, que después de ser mujer D. Isabel la nombrase Garcilaso como servidor suyo en tiempo, que lícitamente lo pudo ser. Y así por disimular la llamó Galatea, en lo que le tocaba de ella, y después Elisa, cuando se podía presumir que D. Antonio su marido se representaba en Nemoroso. Así pues, indubitavelmente Elisa y Galatea son una misma cosa, que es D. Isabel Freire (V, 212).

Por otro lado, en la misma égloga de Camões afirma que su poeta estuvo más ágil que el toledano al resolver mejor el tiempo de representación:

más cuidadoso estuvo mi P[oeta] [...] que Garcilaso en su égloga 1 pues, poniendo a cantar aquellos pastores al amanecer, dice que cuando anochecía fenecieron el canto; y fue mucho, aunque fuera día de invierno<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Vaquero Serrano (2002) ha pretendido demostrar con documentos fehacientes que Isabel Freire y Garcilaso no se conocieron, pues no coincidieron en Granada (1526) ni en Toledo. No obstante, su propuesta alternativa se supedita igualmente a la realidad, al identificar a Elisa con Beatriz de Sá, esposa de Pedro Laso y, por lo tanto, cuñada de Garcilaso.

<sup>93</sup> «Del abrigado extremo en el invierno» (v. 193). Reconoce que, a pesar de censurarlo, no por ello lo deja de «venerar en una mínima» (V, 234).

La de Camões, por su parte, finaliza al mediodía, «hora en que el ganado busca la sombra» (V, 234). En la égloga 4 («Cantando por hum valle docemente») se reafirmará: «en esto venció mi P. a Garcilaso con esta égloga, porque fue descuido que empezando por la mañana cantasen hasta la noche», pero confiesa que poco importa, pues «mejor fuera que mi P. le venciese en la sustancia, y no es así, porque es muy inferior esta égloga a aquella» (V, 253). Lo que Sousa no menciona, o no percibió, es el contraste que se produce entre las estancias de los dos pastores, donde luces, sombras y toda la naturaleza hablan del estado anímico del cantor<sup>94</sup>. El sufrimiento de Nemoroso se refleja en la oscuridad, adversa de la luz guiadora, que representa a la amada (vv. 310-323):

Como al partir del sol la sombra crece,  
y en cayendo su rayo, se levanta  
la negra escuridad que'l mundo cubre,  
de do viene el temor que os espanta  
y la medrosa forma en que s'ofrece  
aquella que la noche nos encubre  
hasta que'l sol descubre  
su luz pura y hermosa,  
tal es la tenebrosa  
noche de tu partir en que he quedado  
de sombra y de temor atormentado,  
hasta que muerte'l tiempo determine  
que a ver el deseado  
sol de tu clara vista m'encamine.

Como ya hemos revelado, la égloga 2 representa con creces la mayor parte de las citas a la obra garcilasiana en estas *Rimas*. En general, puede decirse que Sousa la revaloriza pese a sus esfuerzos por mostrarse puntilloso cuando así se lo inste su criterio. Argumentalmente, opina que es «toda bonísima», pero critica su extensión y estructura. Llega a calificarla de tediosa e «insufrible», declarando en el excurso que introduce el género lo que sigue: «disculparé a quien no la haya leído toda de una vez porque, siendo yo incansable en leer, la leí tres veces y de la primera me cansó; de la segunda moliome; y de la tercera no podía ya seguir al fin de ella» (§ 9)<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Consúltese el análisis de Pérez-Abadín (2011).

<sup>95</sup> Sobre la rima encadenada en la égloga, declara que usó el toledano «tres veces esta suerte de composición, y de la tercera con tanto espacio (¡gran desacierto!) en unas relaciones, que solo aquel trozo sobraba para el cuerpo de una égloga»; continúa centrándose en el parlamento de Nemoroso: «Al fin cuando menos hay allí algunos ochocientos versos de estos, que son cansadísimos aun cuando pocos, y Garcilaso no dejó de conocerlo, pues los fenece así: *Y tú de estarme oyendo estás cansado*» para acabar cuestionándose que, si Garcilaso «entendía que era cansado, ¿para qué lo fue?» (V, 209).

Según Sousa, el poema es la principal fuente de inspiración del soneto I 56 camoniano,

Náyades, vós que os rios habitais  
que os saudosos campos vão regando,  
de meus olhos veréis estar manando  
outros que quasi aos vossos são iguais.  
Dríades, que com setas sempre andáis  
os fugitivos cervos derribando,  
outros olhos veréis que triunfando  
derribão corações que valem mais.  
Deixai, logo, as aljabas, e agoas frias;  
e vinde, Ninfas vellas, se quereis,  
a ver como de ums olhos nacen mágoas.  
Notareis como em vão passam os dias:  
mas em vão não veréis, porque veréis  
nos seus as setas, e nos meus as agoas.

particularmente las siguientes estancias (vv. 608-610, 617-623, 628):

¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera  
corriente moradoras; oh napeas,  
guarda del verde bosque verdadera! [...]  
¡Oh hermosas oreadas<sup>96</sup> que, teniendo  
el gobierno de selvas y montañas,  
a caza andáis, por ellas discurriendo!,  
dejad de perseguir las alimañas,  
venid a ver un hombre perseguido,  
a quien no valen fuerzas ya ni mañas.  
¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,  
dulces y graciosísimas doncellas [...]  
parad mientes un rato a mis querellas.

En relación con estos versos, indica que tal

modo de proceder de Garcilaso (y es el que usaron y deben usar los hombres que han aspirado y aspiren a ser grandes) no hallan hoy sustancia los modernos llamados cultos, porque andan a caza de palabrillas y dijes infantiles. Pero el grande Apolo les advierte que dejen las nueces, y la baba y las mantillas si no quieren parecer siempre mamotes. Y digan lo que ahí dice este hombrón, que en ella (al parecer de ellos charra), está chorreando poesía benemérita de Apolo (I, 118)<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> Herrera puntualizaba que «son las ninfas que habitan por los montes, que también se dicen *Orestíades*», y, sobre las dríadas, que eran las «ninfas de los árboles, porque δρῦς es árbol generalmente, y más el que los latinos nombran *quercus*» (2001: 843); Sousa, por su lado, apostilla que «las ninfas de este nombre [dríadas] presiden en las selvas, así como las oreadas en los montes y, aunque Garcilaso en este lugar que arriba queda más a estas que a esotras concede el ejercicio de la caza, ella no es menos de la selva que de los montes» (I, 118).

<sup>97</sup> En contraste, acerca de los versos «Una obra sola quiso la natura / hacer como esta, y rompió luego aprieta / la estampa do fue hecha tal figura» (vv. 781-783) observa que «poquísimo favoreció Apolo en estos tres versos a Garcilaso, porque hay en ellos redundancias y mal número» (II, 329). Cataloga como

No aporta al lector datos suficientes para saber a quién de la polémica se refiere. Cabe la posibilidad de que sus palabras aludan al sintagma «divinas orejas», sobre el que Garcilaso se apoya en dicho fragmento (v. 615, no citado aquí por Sousa). A él recurre Camões en la canción 9 («Junto de hum seco, duro esteril monte»): «orelhas angélicas» (estrofa 6, v. 4). Sousa defiende su empleo en Garcilaso y arremete contra algunos contemporáneos que estiman como vulgar y, en consecuencia, censuran el segundo término, como había hecho Herrera: «les parece que no significan *orejas* en el sermón vulgar sino las del asno, como si no fuesen diferentes *oído* y *orejas*» (2001: 842). Acerca de los polemistas aludidos, que «deben creer estos que por asnos los tiene el buen juicio» (III, 71), no se facilita dato alguno.

Por otro lado, los versos pronunciados por Albanio cuando vislumbra a lo lejos a Camila («Si mi turbada vista no me miente, / paréceme que vi entre rama y rama / una ninfa llegar a aquella fuente», vv. 766-768), sirven como dechado para Camões tanto en su égloga 2 («Porem, se não me mente a vista, eu vejo / nesta Praia do Tejo estar deitado / Almeno, que elevado em pensamentos», estrofa 21), como en la 3 («Se a vista não me engana a fantasia, [...] / paréceme, que vejo estar lavando / huma ninfa algum veo no claro Tejo», estrofa 12).

Bien que sigue especialmente al toledano, el anotador aporta otros posibles modelos: el *Hércules furioso* de Séneca («Utrumne visus vota decipiunt meos [...] / estne ille natus?», III 2, vv. 617, 621) y la égloga 2 de Sannazaro («Io veggio un'uom, [...] / che dorme in quella valle / disteso in terra faticoso [...] / ei par che sia / Uranio, se 'l giudicio mio non falle», vv. 10-12, 14-15)<sup>98</sup>. Esta última se vincula con la égloga garcilasiana a razón de otro *locus* (vv. 95-99)<sup>99</sup>

---

mejores los textos de Ariosto, «Natura il fece, e poi ruppe la stampa» (10 84, v. 7), un apócrifo que atribuye a su poeta, «A esas sublimes cumbres de belleza, / donde una vez llegó naturaleza» (III 15, vv. 6-7), y la égloga 2 de este último: «Nam é a gentileza / de teu gosto celeste / fora do natural?» (estrofa 8, vv. 7-9).

<sup>98</sup> En la égloga 3 (V, 242), añade que «pudo Garcilaso coger aquella traza de que veía Albanio a Camila por entre las ramas» de los siguientes autores: Giuseppe Baroncini («S'io non ho con l'età perduta insieme / la vista, e'l senno, io riconosco pure / la mia Panfila, il cui diretto pianto», *Tragedia*, II 2), Benedetto Varchi («Se l'occhio / non mi falle, vedo io scorrer quell'agna», soneto 431, vv. 1-2), de nuevo Sannazaro, aunque con otro texto («in mezzo'l rio stava al caldo cielo; / lavava un velo», vv. 73-74), Petrarca («posta a bagnar un leggiadretto velo», canción 52, v. 5), Fileremo («Viddi una ninfa dentro il fresco fonte, / un sotil vel lavando tanto bella», *Cierva*, canto 2).

<sup>99</sup> Cf. Camões: «Voume a elle chegando, so por ver / Se poderei fazer, que o mal, que sente / hum pouco, se lhe ausente da memoria» (égloga 2 21).

Llegarme quiero cerca con buen tiento<sup>100</sup>  
y ver, si de mí fuere conocido,  
si es del número triste o del contento.  
Albanio es este que 'stá 'quí dormido,  
o yo conosco mal: Albanio es, cierto

en que el autor no consigue hacer frente a la fuente toscana, porque en ella el yo lírico se acerca para comprobar si es Uranio o no aquel al que le parece haber visto a lo lejos, «distancia que pudo producir este parecer» (V, 214), contrariamente a lo acaecido en el momento en que Salicio descubre a Albanio durmiendo. Así, el instante que sucede a la famosa paráfrasis al *beatus ille*<sup>101</sup>, es utilizado por Sousa para ofrecernos este circunloquio y reflejar, a la par, su propensión a fijarse en vanos detalles con argumentos más que cuestionables, máxime si tenemos en cuenta sus críticas sobre la extensión del poema:

Bien Garcilaso ya fue acusado de que dijese Salicio *¿Quién duerme aquí? ¿Dó está, que no le veo?* Díjose: si no le veía, ¿cómo pudo ver, que estaba durmiendo? Respóndese que roncaba Albanio dormido, y por eso entendió Salicio que dormía allí alguna persona sin verla. Bueno, y es de creer que ese fue el pensar de Garcilaso, pero, si por los roncós lo sintió Salicio, es infalible que estaba muy cerca, porque no se puede oír este roncar sino a poquísima distancia, sino es que Albanio echaba rebuznos de asno y no roncós de sueño de hombre. Que estaba cerca da a entender diciendo luego *o, hele allí*, y aún fuera mejor si dijese *o hele aquí*, porque aún el *allí* representa más distancia de la que conviene para oírse el roncar de un sueño humano. Pero, al fin, estaba cerca. Pues si lo estaba, no viene el decir *Llegarme quiero, y ver si es de mí conocido [...]*. Porque a mucha mayor distancia de la que puede oírse el roncar de uno que duerme se puede conocer un hombre que está viendo. Conforme a esto, apenas había Salicio de ver a Albanio cuando ya le conociese. Luego, no viene bien el mostrarse aquí tan fuera de conocerle, y menos después de decir que aquel es Albanio añadir *o yo conosco mal*. Era todo esto para mucho mayor distancia. Esto no tiene duda (V, 214-215).

Las palabras que Salicio emplea en su monólogo se explicarían, según Azar, porque el pastor está regresando a la realidad tras haber estado absorto alabando la vida retirada. Si bien su explicación, en la que arguye que el paso de una dimensión a otra, de ensoñación a vigilia, «de la visión interior (*aquel, allí*) al manejo de la realidad exterior coextensiva y contemporánea (*aquí, ahora*)» se refleja en su manera de hablar (1981: 77), no resulta demasiado convincente.

La concomitancia entre la égloga 2 del poeta portugués y de Garcilaso se producirá en más lugares a lo largo de los comentarios. Sendas composiciones comparten de

<sup>100</sup> En la edición de Sousa leemos *tino*.

<sup>101</sup> Horacio (epodo 2, 1-8); Virgilio (égloga 1, 51-55; *Geórgicas* 2, 458-459). Estas y otras fuentes clásicas en la obra de Garcilaso son estudiadas por Davies (1964).

nuevo a Sannazaro como fuente: en este caso, tanto los versos «O Troyano pastor [...] / seus furiosos touros coroava» (estancia 28, vv. 2, 4) de Camões, como «aquí sus fuertes toros coronaba» (v. 649) del de Toledo radicarían en la prosa 6 de la *Arcadia* «Il Troiano Paris, quando nelle altre selve tra semplici armenti in quella prima rusticità dimorava con la sua ninfa, coronando sovente i vincitori montoni».

Sousa, además, asociará dichos textos con el propósito de parangonarlos y que su poeta salga, de cualquier modo, vencedor. Ocurre, por ejemplo, en el momento en que Albanio insta a Salicio a que se marche («y si mi amigo cierto y verdadero / eres, como yo pienso, vete agora; / no estorbes con dolor acerbo y fiero / el afligido y triste cuando llora», vv. 677-680), justificando que «no quiere un triste que le acompañe un alegre, o libre»; esto da pie al segundo a que no obedezca, debido a su carácter conciliador. En vista de ello, su interlocutor insiste en la siguiente estancia («ejercita aquí el arte / a solas, que yo voyme en otra parte», vv. 705-706) y clausura el diálogo. Dado que en el texto camoniano Agrario sí obedece a Almeno cuando le solicita «Vai repastar teu gado a outra parte; / que é dura a companhia para os tristes» (estrofa 44, vv. 5-6), Sousa lo estima mejor resuelto.

Por otro lado, el erudito remite al despertar de Albanio tras haber soñado con Camila (vv. 113-121)<sup>102</sup>,

¿Es esto sueño, o ciertamente toco  
la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!  
Yo estábate creyendo como loco.  
¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando  
con prestas alas por la ebúrnea puerta;  
yo quédome tendido aquí llorando.  
¿No basta el grave mal en que despierta  
el alma vive, o por mejor decillo,  
está muriendo de una vida incierta?

pasaje que será emulado por Camões. En este último, el contraste entre sueño y realidad por parte de Almeno se describe a lo largo de la estrofa 22, en tanto que en Garcilaso viene sintetizado en los dos primeros versos arriba reflejados. Sousa valora la brevedad del texto castellano, pero la tilda de excesiva (V, 215). Parece apreciar la sutileza del sueño de Albanio frente al del pastor de Camões, pues el primero «tocó solamente una mano de Camila, y mi P. hace que Almeno recoja en sus brazos a Belisa», si bien pronto

<sup>102</sup> Cf. Camões: «Que é isto? Sonho? Ou vejo a Ninfa pura» (canción 14, v. 1).

se desdice, ya que «en las veras [...] anduvo mi P[oeta] con tanto decoro, que pudiendo tocar una mano de Belisa [...] se abstuvo [...] y Garcilaso hizo que Albanio asiese de la mano de Camila estando durmiendo, que fue un sacrilegio». Reconoce, de cualquier manera, que el resultado textual es «galanísimo» (V, 216)<sup>103</sup>.

Cambiando de tercio, el verso «Que te me irás, que corres más que el viento» (v. 834) sale a la luz en las notas a este de Camões: «Apos das fugitivas alegrias» (II 79, v. 4). Sousa, que atribuye este artificio de enfatizar el ritmo a su poeta —en realidad el soneto forma parte de las *Flores do Lima* de Diogo Bernardes—, afirma que la velocidad del verso es ventajosa a aquel de Garcilaso, el cual «ponderó (a toda verdad justamente) Fernando de Herrera», y toma como paradigma de este uso uno de Virgilio: «Sonitu quantit unguila campum» (*Eneida*, 8 596). El sevillano, por su lado, tan solo había escrito en sus *Anotaciones* «velocísimo verso» (2000: 528)<sup>104</sup>, a lo que el Prete Jacopín le contesta: «como no lo aprobáis ni reprobáis, creo que lo más seguro para no errar es pensar que lo decís por tacharlos. Y verdaderamente es grandísima loa, porque [...] da a entender Albanio la ligereza de Camila, y así convino para representarla que el verso fuese veloz» (Observación n.º 28).

Finalizamos las citas a este poema en la égloga 7 («As doces cantinelas, que cantavam») de Camões. Allí, en las glosas al fragmento «Tam claras vam as ágoas caminando, / que no fundo as pedrinhas delicadas / se podem, huma, e huma estar contando» (estrofa 7), Sousa sostiene que, bien que parezca irrelevante, pocos hombres reparan en estas sutilezas —«¡qué poquísimo cuidan hoy de estas cosas los modernos!» (V, 304)—, siendo uno de ellos Garcilaso (vv. 443-447):

---

<sup>103</sup> Aunque poco después Sousa vuelve al mismo *locus* y confirma la «galantería» con que el poeta «hizo que se cumpliera el sueño de Albanio» (V, 233), retoma su idea principal merced a los versos «Porque a quem falta a voz para falarte, / e a quem falta o despejo da ousadia, / tambem faltaram mãos para tocarte» de la estrofa 16, y arguye que «sin duda uso mi P[oeta] de esta traza e hizo esta declaración por mostrar que Garcilaso no anduvo decoroso en hacer que Albanio no solamente tocara una mano de Camila, más aún por ella la detuviese con violencia» (V, 244). La imagen de la *blanca mano* asida implica, según Azar, afirmar que ha experimentado «un proceso inverso al del tratamiento poético convencional [...]: *tocar la blanca mano* no es en la *Égloga II* una metáfora más sino la expresión exacta de un tacto literalísimo, soñado primero, realizado finalmente, a expensas del sueño de Camila» (1981: 80). Para Zimic «este episodio sirve de prueba contundente de que el amor de Albanio es de gran ternura y, muy significativamente, de honda preocupación por el bienestar de Camila, señal inequívoca e imprescindible del amor genuino. Al pretender Camila que se le cayó el prendedero, para así librarse de los brazos de Albanio, éste la suelta de inmediato» (1988: 49-50).

<sup>104</sup> El mismo volverá a mencionarse en la exégesis de la égloga 1, sobre este verso de Aónia: «recibe allá este sacrificio triste» (estrofa 43, v. 7), compuesto «industriosamente» y «con alguna dificultad» (V, 197). Los modelos que completan el *locus* son Virgilio («navigiis pinos, domibus, cedrosque cupressosque», *Geórgicas* 2 443), y Bembo («in su la fiamma, al chin correre il rio», *Rime*, 39, v. 6).

y en medio de aquesta fuente clara y pura,  
 que como de cristal resplandecía,  
 mostrando abiertamente su hondura,  
 el arena, que d'oro parecía,  
 de blancas pedrezuelas variada.

Herrera evoca la descripción del Gargafia en las *Metamorfosis*, además de mencionar a Mendoza. Sousa, que no cita a este último, compila ejemplos de Ovidio («Invenio sine vortice aquas, sine murmure euntes / perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte / calculus omnis erat, quas tu vix ire putares», *Metamorfosis* 5, 588-590), Marcial («calculus in nítida sic numeratur aqua», epigrama 68 8), Sannazaro («Fonte [...] si bella la sua chiarezza [...] che [...] i secreti del traslucido fondo manifestava», prosa 8) y Diogo Bernardes («No fundo deste pego [...] os brancos seijos estaras contando», égloga 14). Para la imagen del agua sosegada y la descripción del fondo de la fuente, además, el glosador echa mano de Cayo Julio César («in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ita ut oculis, in utram partem fluat, iudicare non possit», *De bello gallico* 1) y Pomponio Mela («placidus, et silens, neque in utram partem fluat, quanquam intuearis, manifestum», *Chronographia* 3 40) e indica, a continuación, que Garcilaso seguirá de cerca a ambos en su égloga 3 («Aquella voluntad honesta y pura»)<sup>105</sup>, cuyas citas pasamos a evidenciar.

La composición protagonizada por Tirreno y Alcino tendrá influencia, al igual que las dos anteriores, en la obra poética de Camões. Cabe destacar la segunda estrofa, dilatada por el luso en la elegía 2 («Aquella que de amor descomedido»); ahora bien, las referencias más relevantes se encuentran en el tomo dedicado a las églogas. En la 3 («Passado já algúm tempo, que os amores»), Camões hace uso de la voz *epitafio* (estrofa 24), lo que da lugar a que Sousa rememore el mismo empleo por parte de Garcilaso (v. 239). Sobre el vocablo, dice, «Fernando de Herrera levantó una polvareda» (V, 251).

El sevillano advirtió que la palabra se había usado erróneamente en lugar de «inscripción». La pugna se había iniciado. Le responde con una de sus observaciones el Prete Jacopín, donde argumenta que Herrera no está en lo cierto, «porque si el que lo dijera fuera un pastor, parece que llevabais algún camino, por ser esta voz peregrina y no usada de los pastores; mas es Garcilaso el que lo dijo, no debajo de persona pastoril,

<sup>105</sup> «Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba, / que pudieran los ojos el camino / determinar apenas que llevaba» (vv. 65-68). El Brocense referencia las mismas fuentes.

sino de la suya» (Observación n.º 32)<sup>106</sup>. Tamayo comparte su visión: «no está puesta esta voz sin decoro en este lugar, pues esta *stanza* está en nombre de G. L.»; y Sousa, saliendo en defensa del toledano más airadamente, la de ambos:

el tal Herrera erró crasamente, porque Garcilaso es el que habla allí, haciendo relación, sin que en ella hablen pastores: cuando lo dijese en persona de alguno, sería impertinencia culparle de esto: porque valen más los yerros de Garcilaso, que los aciertos de Herrera. Ni esto es yerro: es voluntad del autor, y cuando él es de esta jerarquía, no hay que pedirle cuenta (V, 251).

En la égloga 5 («A quem darei queijumes namorados»), el erudito nota que en la apertura de la estrofa 32, «Faz mossa a pedra dura em sua dureza», Camões acierta con las voces que escoge —en una suerte de fonosimbolismo— fortaleciendo con ellas el verso para expresar la dureza de la piedra (V, 274). Relaciona este lugar con «el suave olor d'aquel florido suelo» (v. 74) de la égloga de Garcilaso, pero para ejemplificar justamente lo contrario, «porque es durísimo el hacer de dos sílabas la voz *suave*, que es de tres: y cuando describía aquella suavidad, suave debiera ser el verso» (V, 274); ante esto, tiene a bien proponer como solución la elipsis del artículo: «suave olor de aquel florido suelo». Poco después, tras apuntar algunos defectos de la égloga de su autor, regresa a la del poeta castellano para aclarar que «no es mejor la tercera de Garcilaso en lances, teniéndolos buenos» (V, 277).

Camões aventajará al toledano una vez más, ahora en la égloga 6 («A rústica contenda desusada»). El anotador deduce que la estancia 26, pronunciada por Alicuto, se compuso en competencia de estos versos de Garcilaso:

Égloga 3 (vv. 329-336)

¿Ves el furor del animoso viento  
embravecido en la fragosa sierra,  
que los antiguos robles ciento a ciento  
y los pintos altísimos atierra,  
y de tanto destrozo aun no contento,  
al espantoso mar mueve la guerra?  
Pequeña es esta furia comparada  
a la de Filis con Alcino airada.

<sup>106</sup> Esta le mereció la siguiente respuesta por parte de Herrera, en la que insiste que «*Epitafio* no es voz para verso, y así importa poco que la diga pastor, o G. L., porque no tiene más derecho en la égloga el poeta, para usar voces ajenas a aquel lugar, que el pastor que introduce. Epitafios se llaman las oraciones fúnebres, porque se dicen en los sepulcros y monumentos» (2001: 970, n. 142).

## Égloga 6 (estrofa 26)

Se alguém ve, se alguém ouve, o sibilante  
 furor, lançando flamas, e bramidos,  
 quando as pasmosas serras tras diante,  
 horrído aos olhos, horrído aos ouvidos:  
 a braços derribando o já nutante  
 mundo, co'os elementos destruidos:  
 assi me representa a fantasía  
 a desesperaçam de ver hum dia.

Estima que, a pesar de que Garcilaso estuvo aquí «bueno y bonísimo», «le excede mucho nuestro P[oeta]» (V, 295). La comparación no se sostiene más allá de responder a un mismo molde genérico y, todavía así, no del todo: el fragmento garcilasiano forma parte de un canto amebeo, por lo que está expuesto a unas condiciones *sine qua non* que modelan su estructura y la correspondencia temática entre ambos interlocutores.

Para acabar, vayamos a la égloga 7 («As doces cantilenas, que cantavam»), en la que Sousa decide demorarse hasta la estrofa 8 («hasta ahora lo disimulé, porque trayendo los lugares todos juntos se echase más de ver esto») con el fin de demostrarle al lector que lo dicho hasta ese punto es tomado de Garcilaso, «que así finge salió sola una ninfa, y después convidó a las otras, para que fuesen a ver un nuevo y amenísimo lugar que había hallado» (V, 305). Puesto que los comentaristas anteriores —dice— «no lo entendieron para decirlo, gastando papel, y tiempo en puerilidades» (306), reproduce todas las correspondencias entre este y su poeta:

## Égloga 3

vv. 57-59, 63  
 Cerca del Tajo, en soledad amena  
 de verdes sauces hay una espesura  
 toda de hiedra revestida y llena [...]   
 el agua baña el prado con sonido  
 vv.71-72  
 el prado ameno  
 vido de flores y de sombras lleno

## Égloga 7

e. 5  
 «empieza [...] con el monte, y un río  
 claro, y sonoro»<sup>107</sup>  
 e. 6  
 «describe las yerbas, y flores de este  
 monte, y los árboles, y las  
 sombras»<sup>108</sup>

<sup>107</sup> «No cume do Parnaso, duro monte / de silvestre arvoredo rodeado, / nace huma cristalina, e clara fonte. / De hum manso ribeiro derivado / por sima de alvas pedras mansamente / vai correndo suave, e sosegado. / O murmurar das ondas, excelente, / os passaros incita, que cantando / fazem o verde monte mais contente. / Tam claras vam as aguas caminando, / que no fondo as pedrinhas delicadas / se podem, huma, e huma estar contando».

<sup>108</sup> «Nam se veram em derredor pisadas / de fera, ou de pastor, que assi chegasse, / porque do espesso monte sam vedadas. / Herva se nam vera, que ali criasse / o monte ameno, triste, ou venenosa, / senam que lá no centro as igualasse. / O roxo lirio a par da branca rosa, / a cecem pura, a flor, que dos amantes / a cor tem magoada, e saudosa. / Alli se vem os mirtos circunstantes, / que a cristalina Venus encubriam. /

v. 73	e. 7, v. 7
Movióla el sitio umbroso, el manso viento	a novidade vendo manifesta do sitio
v. 75	e. 7, v. 10
las aves en el fresco apartamiento	das aves o lascivo movimento
v. 78	e. 7, v. 9
el sol, subido en la mitad del cielo <sup>109</sup>	que as calmas defendian da alta sesta
vv. 81-82	e. 8, vv. 1-2
Habiendo contemplado una gran pieza	Tendo notado tudo, ja passadas
atentamente aquel lugar sombrío	as horas da gram sesta, se tornou
v. 84	e. 8, v. 3
«para decir que fue a buscar a sus hermanas»	A buscar as irmãs no centro
y al fondo se dejó calar del río	amadas <sup>110</sup>
v. 85	e. 8, v. 4
a sus hermanas a contar empieza	lhes contou
vv. 87-88	e. 8, v. 7
y que vayan les ruega y amonesta	que ao outro dia fossem, lhes rogava
allí con su labor a estar la siesta	

Camões alude a las nueve musas, mientras que Garcilaso contaba cuatro ninfas: Filódoce, Dinámene, Clímene y Nise, «y no por eso dejan de ser las musas, porque por otra cuenta no eran ellas más de cuatro, y sus nombres Telxíope, Aede, Arche, Mélete»<sup>111</sup>. Tras plasmar las similitudes entre ambos y la apreciación anterior, decide dar fin al comentario haciendo gala de su altivez: «yo no comento a Garcilaso, apunto esto solamente para que se vea cómo hay en él mucho que comentar y que eso no alcanzaron sus comentadores» (V, 306).

## 2. Interpretación

Aun en medio de los elogios a su maestro, Sousa, al igual que había hecho Herrera en las *Anotaciones*, se muestra proclive a defender la primacía de Garcilaso y su dominio e influencia en los géneros que este había cultivado —«príncipe», si atendemos al bucólico—. En contraposición a esos juicios vertidos hacia el toledano, sabemos que muchas otras valoraciones reflejadas en las *Rimas* le acabarían pasando factura. Menéndez Pelayo, su equivalente decimonónico, se despacha a gusto con él en su *Historia de las ideas estéticas en España*: le llama «extravagantísimo portugués, áspero

---

escondédoa dos faunos petulantes. / Hortelãa, mangerona, allí respiram, / onde nem frio inverno, ou quente estio, / as murcharam jamais, ou secas viram. / Desta vai seguindo o curso rio, / o monte inhabitado, e o deserto, / sempre com verdes árvores sombrio».

<sup>109</sup> *Subido el sol*, en la edición del portugués.

<sup>110</sup> 'En el fondo del agua'.

<sup>111</sup> Cicerón, *De natura deorum* 3 54.

y maldiciente», «separatista», «arbitrista»; afirma luego que era un hombre «de enorme lectura», «de agudo ingenio, de inmensa memoria y de ningún juicio»; en cuanto a su gusto, señala que «era malo y depravado»; y concluye que «profesaba tal hombre sobre la poesía las ideas más extrañas y desvariadas» (1974: 825-826).

Con todo, don Marcelino comparte una de las opiniones con el anotador que más quebraderos de cabeza ha dado a la crítica garcilasiana, esto es, la identificación del seudónimo Nemoroso. Hemos visto que el portugués tiene claro que se trata del propio Garcilaso. Menéndez Pelayo, ya en sintonía con Sousa, asumía en su *Antología de poetas líricos castellanos* que

no es verosímil, ni posible siquiera, que la divina lamentación de Nemoroso, que es lo más tierno y apasionado que brotó de la pluma de Garcilaso, sea el eco o el reflejo de una pasión ajena [...]. Garcilaso ha puesto en aquellas estancias todo su corazón, y habla allí en nombre propio (1908: 58).

La hipótesis del erudito portugués sobre la identificación de los pastores, basada en la lectura biográfica, hará fortuna hasta el siglo XX y adquirirá especial vigor con Lapesa (1948; 1985). Aunque críticos posteriores alertan de la fragilidad de tales supuestos, más basados en la imaginación que en datos documentados, tienden a aceptarse generalmente en la actualidad.

Su actitud censoria hacia el texto de Garcilaso se enraíza, por lo general, en criterios arbitrarios como disentir de los que le habían precedido, en su gusto personal o en razones rítmicas no siempre acertadas. Por otro lado, su diálogo con los comentaristas de Garcilaso, cuya opinión recoge, corrige, complementa y pocas veces suscribe, no puede caer en el olvido: al igual que ellos, aporta fuentes clásicas e italianas que hoy deben sumarse a aquellas —no tanto como fuentes directas cuanto a eslabones de una tradición—.



## IV. DIOGO BERNARDES

Desde la «Vida del poeta», Diogo Bernardes vendrá calificado como un «versificador poco limado, aunque suave en lo que escribía de estilo humilde», mas no así en lo heroico (§ 27). Pocas páginas después, Sousa aseverará que es «insufrible» en los versos pequeños («Juicio», § 2), contrariamente a lo que sucedía con Sá de Miranda, de quien criticaba su impronta italianista. Los textos presentes en las notas abarcan la totalidad de la obra bernardiana, estando patentes tanto las *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594), como *O Lima* (1596) y las *Flores do Lima* (1597). El peso recaerá en esta última debido a las composiciones que, todavía en la actualidad, continúan siendo un enigma para la crítica en cuanto a su autoría. La justificación de la presencia de Bernardes en este trabajo se debe no solo a sus implicaciones camonianas, sino a que su obra se integra en un conjunto de producción bilingüe que merece revalorizarse. Sin más propósito, pues, que el de dar luz a un autor cuya suerte en los manuales e historias de la literatura española fue escasa, sino nula, se compilan a continuación las alusiones a él presentes en los comentarios del crítico.

## 1. Intertextualidad

## 1.1. Composiciones de autoría cuestionada

«Um firme coração posto em ventura»

Con el fin de atribuir a Camões todo lo que le parece digno de él, Sousa reniega a menudo del rigor filológico rechazando las lecturas de los manuscritos en favor del estilo. Así sucede en el soneto II 13 de su edición, n.º 20 en las *Flores do Lima* de Bernardes, «Um firme coração posto em ventura». En su vertiente altanera, el crítico afirma que cualquiera que tenga conocimientos sobre estilo sabrá que se trata de un poema de Camões. Además, señala que hay variantes entre los que imprimió Bernardes y los que él reproduce en su obra, pues los tomó «de mejores copias» (II, 207)<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> 6 sempre enemiga] imiga sempre || 7 se alguma Hircana] qu'alguma brava || 8 se] que || 14 por querer tanto] que tanto quero.

FL (20, f. 14v)

Hum firme coração posto em ventura,  
hum desejar honesto, que s'enjeite  
de vossa condição, sem que respeite  
a meu tão puro amor, a fe tão pura,  
hum vervos de piedade, e de brandura  
imiga sempre, faz que me sospeite  
qu'alguma brava fera vos deu leite,  
ou que nacestes d'huma pedra dura.

Ando buscando causa que desculpe  
cruenza tão estranha, porem quanto  
nisso trabalho mais, mais mal me trata,  
donde vem que não ha quem nos não culpe,  
a vos porque matais quem vos querer tanto,  
a mim que tanto quero a que me mata.

FS (II 13)

Hum firme coração posto em ventura,  
hum desejar honesto, que se engeite  
de vossa condição, sem que respeite  
a meu tão puro amor, a fe tão pura:  
hum vervos, de piedade, e de brandura,  
sempre enemiga, fazme que sospeite  
se alguma Hircana<sup>113</sup> fera vos deu leite.  
ou se nacestes de huma pedra dura.

Ando buscando causa que desculpe  
cruenza tão estranha; porem quanto  
nisso trabalho maes, maes mal me trata.

Donde vem que não ha quem nos não culpe  
a vos porque matays quem vos quer tanto,  
a mim por querer tanto a quem me mata.

Tal composición no aparece en las ediciones *quinhentistas* camonianas y, asimismo, está excluida de las del siglo XX. Se publica por primera vez de la mano de Álvares da Cunha (1668), quizás guiado por Sousa<sup>114</sup>, y se mantiene en las ediciones de Juromenha (1861) y Teófilo Braga (1873-1874, 1880). A Bernardes aparecerá atribuido en el ms. *Juromenha* (f. 122r), mientras que en el del Escorial se muestra sin encabezado (f. 17v).

---

<sup>113</sup> Sousa recopila varios *loci* en los que su poeta hace uso del mismo adjetivo, a veces con la función de sustantivo, acaso con el fin de reforzar la autoría camoniana: «De alguma tigre fera, là da Hircania nacida» (oda 3, v. 14); «Criada ao peito de uma tigre hircana» (elegía 1, v. 4); «Que se os montes da Hircania penetrarão, / tigres nos seyos seus mover puderão» (octava 4, v. 8); «Não te gerou alguma tigre hircana» (égloga 4, 12); «Os tigres em Hircania amansaria» (égloga 5, 8); «Mas de alguma disforme fera hircana» (égloga 7, 26). Cf. Virgilio: «Hircanaeque admorunt tigres» (*Eneida*, 4 367); Garcilaso: «"Oh fiera", dije, más que tigre hircana» (égloga 2, v. 563); Francisco de la Torre: «Fieras hircanas de la Libia fiera» (égloga 1, v. 100).

<sup>114</sup> Ver nota 71 del capítulo dedicado al historiador.

«Brandas ágoas do Tejo, que pasando»

El siguiente soneto que trataremos es el n.º 27 de las *Flores do Lima*, «Brandas ágoas do Tejo, que pasando», II 8 en la edición del exégeta. En este caso no solamente le confiere la composición a Camões basándose en el estilo: a ello se añade que relata un suceso de la vida del autor. Así, Sousa la data en 1550, año en que su poeta decide partir para las Indias, o 1553, cuando finalmente deja su patria<sup>115</sup>. Se añade al corpus en la edición de Álvares da Cunha y, al igual que el que arriba queda, está ausente en las de Rodrigues y Vieira (1932), Hernâni Cidade (1946), Costa Pimpão (1953) y Salgado Júnior (1963). La balanza hacia el limiano gana peso por su aparición en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (f. 36r). En el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* se encuentra en el listado de títulos en nombre de Bernardes el siguiente verso inicial: «Doces ágoas do Tejo que buscando» (f. 189r, n.º 70); debido a la pérdida de la obra, no disponemos de información suficiente para verificar si se trata de una versión, como intuye Chorão de Carvalho en su estudio «Sobre o texto da lírica camoniana» (1948: 232; 1949: 71-72). Por otro lado, cabe destacar el inicio de algunos sonetos de Bernardes cuya estructura es, cuando menos, similar: «Ao som das brandas ágoas que decião» (n.º 45), «Ágoas do claro Lima, que corria» (n.º 133). Se reproducen las variantes<sup>116</sup>:

<sup>115</sup> En realidad, el poema no contiene ningún dato concreto, sino tópicos amorosos.

<sup>116</sup> **8** de tornar ja vou] ja vou de tornar | desconfiado] desconfiando || **9** Destino] meu fado || **11** partida] partido.

*FL* (27, f. 20r)

Brandas ágoas do Tejo, que pasando  
por estes verdes campos que regais,  
plantas, ervas, flores e animais,  
pastores, Ninfas ydes alegrando,  
não sey ah doces ágoas, não sey quando  
vos tornarey a ver, que mágoas tais  
vendo como vos deixo, me causais,  
que já vou de tornar desconfiando.

Ordenou o meu fado, desejoso  
de converter meus gostos em pesares,  
partido que me vay custando tanto:  
saudoso de vos, delle queixoso,  
encherey de suspiros outros ares,  
turbarey outras ágoas com meu pranto.

*FS* (II 8)

Brandas ágoas do Tejo, que pasando  
por estes verdes campos que regays,  
plantas, ervas, e flores, e animays,  
pastores, Ninfas, ides alegrando:  
não sey (ah doces ágoas!) não sey quando  
vos tornarey a ver; que mágoas tays,  
vendo como vos deixo, me causays,  
que de tornar já vou desconfiado.

Ordenou o Destino, desejoso  
de converter meus gostos em pesares,  
partida que me vay custando tanto.  
Saudoso de vos, delle queyxoso,  
Encherey de suspiros outros ares,  
turbarey outras ágoas com meu pranto.

El anotador pone en evidencia una prueba que iría en contra de su hipótesis, según él mismo. Tras tildar a Bernardes de «insolente usurpador», lo acusa del descuido de no mudar *Tejo* por *Lima* para así hacer pasar por suyo el soneto, pues «nunca suspiraba en sus versos sino por el Lima, río en cuyas márgenes nació, y tenía sus amores, o su Sílvia; y mi P[oeta] siempre por el Tajo» (II, 203)<sup>117</sup>. Una consulta a la obra de Bernardes servirá para confirmar que la presencia del Tajo es más que evidente, especialmente en su vertiente bucólica.

He aquí el resultado: «Tégora o Lima, e o Tejo» (canción 1, v. 48); «Eu me parto de vós campos do Tejo» (soneto 26, v. 1)<sup>118</sup>; «Por onde o brando Tejo vay correndo»

<sup>117</sup> El canto a este río, consagrado como emblemático merced al papel determinante de Garcilaso, es una constante en los poetas del siglo XVI, independientemente de su procedencia.

<sup>118</sup> En su edición a las *Obras completas* de Bernardes, Marques Braga aclara que este poema «faz parte dum ciclo de sonetos relativo a Lisboa» (1945: 25). Cf. Camões, soneto II 58, «Eu me aparto de vós,

(soneto 28, v. 4); «No cristallino Tejo, a fermosura» (soneto 33, v. 2); «Mostray Ninfas do Tejo sentimento» (soneto 84, v. 1); «O Tejo espere ver do Oriente» (soneto 115, v. 5); «Novos tropheos dando ao patrio Tejo» (soneto 134, v. 13); «E eu estou chorando mais que o Tejo» (soneto *Ao mesmo amigo*, v. 3); «Qual pastor se criou junto do Tejo» (soneto 135, v. 3); «Riberas del claro Tajo, o de Mondego» (soneto 136, v. 6); «Cantiga deixa o Lyma, busca o Tejo» (Oda *Ao conde das Idanhas estando fora da corte*, v. 118); «Esperavão pagar o Indo, e o Tejo», «Pastores são do Tejo, antes do Lima», «Que lá junto do Tejo» (égloga 1, vv. 42, 112, 180); «Erão mais na do Tejo conhecidos», «Partes, que o Tejo banha guardar gado», «Famoso, e rico Tejo» (égloga 2, vv. 18, 32, 73); «Do Lyma se vão ao Tejo agravadas» (égloga 4, v. 9); «Minho, Douro, Mondego, Lima, e Tejo» (égloga 6, v. 97); «Soberbo o Tejo vai, vai de corrida», «Envia de contino ao Tejo foro» (égloga 7, vv. 56, 72); «De que s'alegra o Tejo, antes s'espanta», «O Zezere, que no Tejo» (égloga 8, vv. 45, 85); «Perio, òs campos do Tejo bem nacido» (égloga 10, v. 76); «Nos largos campos do famoso Tejo», «Que retalhando vay o doce Tejo», «Da larga Foz do Tejo», (égloga 15, vv. 3, 430, 466); «O vosso Tejo vay de sangue tinto» (égloga 17, v. 76); «El día que llegó por donde al Tajo», «El dulce, y claro Tajo lo mostrava», (égloga 18, v. 15, 146); «A la del claro Tajo dulce vena» (égloga 20, v. 78); «Della levou Amor, lá onde o Tejo» (carta 1, v. 35); «Não fazem soar do Tejo ò Nilo», «Na ribeira do Tejo ao som da lyra» (carta 4, vv. 18, 116); «De lá donde s'espraya o rio Tejo» (carta 10, v. 17); «Tejo, Mondego, Douro, Neiva, e Lyma» (carta 12, v. 5); «Em fim que te chegar la ond'o Tejo» (carta 14, v. 37); «Recolher posso o Lima, o Douro, e o Tejo» (carta 16, v. 15); «Os rios não são todos qual o Tejo» (carta 24, v. 25); «Eu na praya do Tejo cristalino» (carta 26, v. 296); «Agora que do Patrio Tejo nosso» (carta 28, v. 13); «Recolher posso o Douro, o Lyma, e o Tejo» (carta 29, v. 75); «Cantei ao som do Tejo, e ao som do Lyma» (carta 30, v. 16); «Té hum lugar fronteiro em Riba Tejo», «Mas onde ficas tu famoso Tejo» (carta 32, vv. 94, 161).

---

Ninfas do Tejo». Se incluye por vez primera en la edición de 1595, empero está ausente en las de 1598 y 1616, así como de las del siglo XX. Sousa lo achaca a un despiste, sin hacer referencia alguna a las variantes que se recogen en la obra de Bernardes: «en la segunda se pasó por descuido; y como todas las otras se hicieron por esta, todas vinieron a quedar sin él» (II, 261). A Camões se atribuye en el cancionero del Escorial (ms. Ç.III.22, f. 17r), en tanto que a Bernardes en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (f. 25r). La crítica ha adjudicado la composición al del Lima, tal como indica Ferreira da Cruz en su estudio. La misma señala que en la edición de 1595 el verso 6 remata con la palabra *consigo*, enmendada posteriormente a mano por *vençida* y visible en la edición facsimilar (Lisboa, 1968) del ejemplar que perteneció a la biblioteca de Don Manuel II (1971: 175). Por otra parte, Berardinelli observa que el texto aparece correctamente en otros ejemplares que no se tomaron como modelo para el facsímil; menciona el de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980: 593).

«Já do Mondego as ágoas aparecem»

Sousa se acoge al mismo argumento en el soneto II 11 de su edición, «Já do Mondego as ágoas aparecem», n.º 29 en las *Flores do Lima*, culpando a Bernardes puesto que «jamás tuvo ocasión de hablar del Mondego como amante en sus márgenes, como la tuvo mi P[oeta]» (II, 205). Pese a no faltarle razón aquí<sup>119</sup>, el erudito no cuenta con tradición manuscrita en la que apoyarse para corroborar la autoría de su maestro, determinada esta en la edición de 1668 como en los casos anteriores. La atribución a Bernardes figura en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (f. 52r). La única variante que cabe resaltar es la del verso 11, idéntico en el cancionero y las *Flores do Lima*.

*FL* (29, f. 21r)

Já do Mondego as ágoas aparecem  
a meus olhos, não meus, antes alheos  
que doutras diferentes vindo cheos  
na sua branda vista inda mais crecem.  
Parece que também forçadas decem  
segundo se detem em seus rodeos,  
triste, por quantos modos, quantos meos  
as minhas saudades m'entristecem.  
Vida de tantos males salteada,  
Amor a poem em termos, que duvida  
de poder ver o fim desta jornada:  
antes se dá de todo por perdida  
vendo que não vay d'alma acompanhada,  
que se deixou ficar onde tem vida.

*FS* (II 11)

Já do Mondego as ágoas aparecem  
a meus olhos, não meus, antes alheos,  
que de outras diferentes vindo cheos  
na sua branda vista inda maes crecem.  
Parece que também forçadas decem,  
segundo se detem em seus rodeos,  
triste! por quantos modos, quantos meos,  
as minhas saudades me entristecem!  
Vida de tantos males salteada,  
Amor a poem em termos que duvida  
de conseguir o fim desta jornada.  
Antes se dá de todo por perdida,  
vendo que não vay da Alma acompanhada;  
que se deixou ficar onde tem vida.

<sup>119</sup> Bernardes, además de en los ejemplos arriba mencionados, recurre a él en los que siguen: «Seu curso natural segue o Mondego» (soneto 53, v. 2); «Agoas do teu Mondego irem chorando» (soneto 97, v. 2); «As Nimfas que o Mondego à vista veda» (soneto 134, v. 5); «Do Douro, do Mondego, e Guadiana» (égloga 8, v. 103); «Passei as claras aguas do Mondego» (égloga 15, v. 435); «Desque deixastes Tejo por Mondego», «A vista do Mondego claro, e manso» (carta 23, vv. 48, 91).

«Ar que dos meus suspiros vejo cheo»

Para el siguiente soneto, «Ar que dos meus suspiros vejo cheo» (n.º 61 de Bernardes, II 14 en la edición de Sousa), no contamos con testimonios manuscritos en los que ratificar su autoría. En cuanto a su presencia en las ediciones camonianas, se repite el mismo patrón que en los previos. El comentarista afirma que se trata de otro texto usurpado por Bernardes y apunta que «no es inferior este soneto a los dos antecedentes<sup>120</sup>, antes igual a los mejores». Salvo el orden de los elementos en el último verso, no se aprecian variantes sustanciales:

*FL* (61, f. 39v)

Ar que dos meus suspiros vejo cheo,  
terra cansada já com meu tormento,  
ágoa, que com lágrimas sustento,  
fogo, que mais ascendo no meu seo:  
em paz estais em mim, assi o creio  
sem esse ser o vosso próprio intento,  
pois em do ronde falta o sofrimento  
a vida se sostem, por vosso meo.  
Ay imiga fortuna, ay vingativo  
Amor, a que discursos por vos venho  
sem nunca vos mover com minha mágoa!  
Se me quereis matar, pera que vivo?  
E como vivo, se contrairos tenho  
Amor, fortuna'ar, terra, fogo, e ágoa?

*FS* (II 14)

Ar, que de meus suspiros vejo cheyo;  
terra, cansada já com meu tormento;  
ágoa, que com mil lágrimas sustento;  
fogo, que maes acendo no meu sello.  
Em paz estays em mim; e assi o creyó,  
sem esse ser o vosso propio intento;  
poyes em do ronde falta o sofrimento,  
a vida se sostem por vosso meyo.  
Ay imiga Fortuna! Ay vingativo  
Amor! A que discursos por vos venho,  
sem nunca vos mover com minha mágoa!  
Se me quereys matar, para que vivo?  
E como vivo, se contrarios tenho  
fogo, Fortuna, Amor, ar, terra e ágoa?

Tal distribución será criticada por Sousa, pues el verso recopilador no obedece a la aparición de los términos a lo largo del soneto, debiendo ser así «para cabal perfección»

<sup>120</sup> «Que doudo pensamento hé o que sigo?» y «Hum firme coração posto em ventura».

(II, 208)<sup>121</sup>. Los lugares análogos que cita son obra de Luigi Groto, de quien reproduce el verso «In me consuma Foco, Aere, Acqua, e Terra», que da cierre a un madrigal, y su epigrama a Ícaro<sup>122</sup>; de Castillejo, con el inicio de su «Epístola exclamatoria»: «Contra mí los elementos / aire, fuego, agua, y tierra / conciertan sus movimientos, / se juntan a hacerme guerra» (vv. 1-3, 5)<sup>123</sup>; y, por último, Gregorio Silvestre con el primer cuarteto de un soneto perteneciente a su libro cuarto<sup>124</sup>: «Ausente yo de vos, los elementos, / y los que no lo son me hacen guerra, / amor, infierno, cielo, mar y tierra, / inventan para mí nuevos tormentos». De todos, el único que obedece al orden, aunque invertido, es Castillejo: alude a los elementos al inicio para ir diseminándolos a lo largo de la epístola.

«Las peñas retumbaran al gemido»

He aquí el único soneto castellano de Bernardes presente en las notas del comentarista, «Las peñas retumbaran al gemido» (n.º 68 en la obra del limiense, II 64 en Camões). Sousa no duda en adjudicárselo a Camões por el simple hecho de que «está escrito con las calidades de grandeza». Poco después, informa de que la versión de las *Flores do Lima* presenta ligeras diferencias y aduce un manuscrito para justificar sus enmiendas declarando: «sin detenerme en particularizar estas menudencias voy usando de lo que me parece mejor conforme a los manuscritos cuando los hallo más correctos» (II, 270)<sup>125</sup>. No disponemos de ninguna prueba anterior a la publicación de 1668 que atestigüe la autoría camoniana<sup>126</sup>, igual que ocurre con los demás apócrifos castellanos que Sousa decidió otorgarle. En este caso, el soneto pertenece a Diogo Bernardes.

---

<sup>121</sup> Sobre la correlación diseminativa recolectiva, véase la obra de Alonso y Busoño (1951). Sousa facilita un soneto de Camões en donde esto sí se resuelve de forma correcta: «Ornou sublime esforço ao grande Atlante» (II 89). Tal composición no forma parte de las ediciones del siglo XVI; la recogen Domingos Fernandes (1616), Álvares da Cunha (1668), Juromenha (1860-1869) y Teófilo Braga (1880).

<sup>122</sup> «La terra in torre mi serrò, e mi tenne. / Sciolsemi il padre, giunse l'ali al lato, / il fuoco strusse le incerate penne, / e mi lasciò di piume disarmato, / l'aria percossa in van mal mi sostenne, / ne l'acqua al fin provai l'ultimo fato. / Onde i quattro elementi lega, e guerra / contra me fecer, foco, aer, acqua e terra» (1 272).

<sup>123</sup> Sousa omite el verso 4: «y a solos mis pensamientos».

<sup>124</sup> Se refiere a sus *Obras*, recopiladas y corregidas por Pedro de Cáceres y Espinosa (Granada, 1582).

<sup>125</sup> **1** retumbavan] retumbaran || **4** obstinado] no pensado || **8** en cavernosos valles] de los Eccos del valle || **9** responden] retumban || **14** quando] quanto.

<sup>126</sup> Se le atribuye en las *Obras poéticas de Luís de Camões que tradujo al castellano Don Lamberto Gil* (1818) y en el tomo duodécimo de las *Poesías castellanas*, obra al cuidado de Juan Hurtado y Jiménez de la Serna y Ángel González Palencia (1925). Por otro lado, Maria de Lurdes Saraiva (1980-1981) lo incluye en el apéndice que acompaña a la *Lírica completa* titulado «Sonetos apócrifos e de autoria problemática atribuídos a Camões» (Dasilva, 2015).

FL (68, f. 43r)<sup>127</sup>

Las peñas retumbaran al gemido  
del mísero Zagal, que lamentava  
el dolor que su alma lastimaba  
d'un no pensado desamor nascido:  
el mar que las batía su bramido  
con los retumbos dellas ayuntava,  
confuso son el viento derramava  
de los Eccos del valle, repetido.

Retumban a mi llanto duras peñas,  
Hay de mí (dixo) la mar brama, y gime  
los eccos suenan, de tristeza llenos,  
y tú, por quien la muerte en mí s'imprime,  
d'oyr las ansias mías te desdeñas,  
y quanto lloro más, t'ablendo menos.

FS (II 64)

Las peñas retumbavan al gemido  
del mísero zagal, que lamentava  
el dolor que su alma lastimava,  
de un obstinado desamor nacido  
el mar que las batía su bramido  
con los retumbos dellas ayuntava;  
confuso son el viento derramava,  
en cavernosos valles repetido  
responden a mi llanto duras peñas:  
ay de mí! (dixo) la mar brama, y gime;  
los Ecos suenan de tristeza llenos.

Y tú, por quien la muerte en mí se imprime,  
de oír las ansias mías te desdeñas;  
y quando lloro más te ablando menos.

Michaëlis de Vasconcelos no vacila: «Quem o ler na edição-príncipe do suave cantor do Lima, no meio de outros sonetos pastoris, em castelhano, não pode hesitar um instante sobre a justeza da atribuição do próprio» (1910: 562). Lamentablemente, el crítico no añade apenas notas a esta composición. Tan solo aprecia que «son muchos los lugares en que mi P[oeta] se queja de lo que su querida se negaba a correspondencias de amor» (II, 270)<sup>128</sup>; no obstante, extraña que no dé cuenta de ellos.

«Onde porey meus olhos que não veja»

Pasamos al soneto n.º 73 de las *Flores do Lima*, «Onde porey meus olhos que não veja» (II 10 de la edición de Sousa), atribuido a Bernardes en el índice del *Cancioneiro*

<sup>127</sup> Erróneamente numerado en la edición de 1597: LXIII.

<sup>128</sup> Nuevamente, Sousa eleva a la categoría de rasgo biográfico un tópico: en este caso, las quejas del amante no correspondido.

*do Padre Pedro Ribeiro* (f. 189r, n.º 72). El exégeta rebate su autoría declarando lo siguiente: «Excusaré ya de mostrar con razones este robo porque, además de constar de los originales, el soneto con su limpieza y felicidad está diciendo cuyo es» (II, 205). Cabe señalar que la versión de Álvares da Cunha difiere notablemente de la de Sousa; tal como indica Berardinelli, «a de *FS* apresenta pequenas variantes nos quartetos, e os tercetos muito diferentes, com alteração da orden das rimas dos vv. 9 e 10, e 12 e 13, e deslocamento do v. 12 para o lugar do v. 13» (1980: 561). Por otro lado, la investigadora apunta que la ubicación del soneto en el ms. 2209 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo corroboraría la autoría de Bernardes, aunque carece de indicación<sup>129</sup>.

*TT* (f. 20v)

Onde porei meus olhos que não veja  
a causa donde nasce meu tormento  
a que parte irei já co pensamento  
que para descansar parte me seja  
tarda jura o fim que deseja  
quem busca em vão amor contentamento  
todos seus gostos são gostos do vento  
sempre falta seu bem, seu mal sobeja  
inda por cima deste desengano  
assi me tras a triste alma cansada  
que está pendendo dele meu desejo  
vou-me de dia em dia, de ano em ano  
após de não sei quê após um nada  
pois quando chego mais, mais pouco vejo.

*FL* (73, f. 45v)

Onde porey meus olhos que não veja  
a causa donde nasce meu tormento?  
A que parte irey co pensamento  
que pera descansar parte me seja?  
Ia sey como s'engana quem deseja  
em vão amor firme contentamento,  
de que nos gostos seus, que são de vento.  
sempre falta seu bem, seu mal sobeja.  
Mas inda sobre o claro desengano  
assi me tras est'alma sogigada,  
que delle está pendendo o meu desejo:  
e vou de dia em dia, de anno em anno  
a pos hum não sey que, a pos hum nada,  
que quanto mais me chego, menos vejo.

<sup>129</sup> Para más información, véase Askins (1978).

AC (n.º 4)

Onde porei meus olhos, que não veja  
a causa donde nace meu tormento?  
Ou a que parte irei com o pensamento,  
que para descansar parte me seja?  
Engana-se quem busca ou quem deseja  
em vão a mor firmeza no contento,  
que todo seu prazer é névoa ao vento,  
onde sempre o bem falta e o mal sobeja.  
Anda minha alma cega, anda enganada,  
A luz não busco, nem me desengano,  
nem curo de razão, busco o desejo  
após um não sei quê, após um nada,  
onde é certo o perigo e certo o dano,  
que quanto mais me chego, menos vejo.

FS (II 10)

Onde porey meus olhos que não veja  
a causa de que nace o meu tormento?  
A qual parte me irey co' o pensamento,  
que para descansar parte me seja?  
Já sey como se engana quem deseja  
em vão amor fiel contentamento;  
de que nos gostos seus, que são de vento,  
sempre falta seu bem, seu mal sobeja.  
Mas inda, sobre o claro desengano,  
assi me tras esta alma sojugada,  
que delle está pendendo o meu desejo.  
E vou de dia em dia, de anno em anno,  
após hum não sei que, após hum nada,  
que quanto maes me chego menos vejo.

Las lecturas apuntan a varias posibilidades<sup>130</sup>. No podemos descartar que sean variantes textuales del propio autor, o manipulaciones —incluso correcciones— del editor o del amanuense del manuscrito. En cuanto a las glosas de esta pieza, están protagonizadas casi en su totalidad por pasajes del propio Camões. Sousa tan solo compara la sensación de tormento provocada por la hermosura con la que expresó

---

<sup>130</sup> 3 irei co'o] irei já co TT : irey co FL || 5 Ja sey como se engana quem deseja] tarda jura o fim do que deseja TT : engana-se quem busca ou quem deseja AC || 6 em vão amor fiel contentamento] quem busca em vão amor contentamento TT : em vão amor firme contentamento FL : en vão a mor firmeza no contento AC || 7 de que nos gostos seus, que são de vento] todos seus gostos são gostos do vento TT : que todo seu prazer é névoa ao vento AC || 8 sempre falta seu bem, seu mal sobeja] onde sempre o bem falta e o mal sobeja AC || 9 mas inda, sobre o claro desengano] inda por cima deste desengano TT : om. o FL : anda minha alma cega, anda enganada AC || 10 assi me tras esta alma sojugada] assi me tras a triste alma cansada TT : a luz não busco, nem me desengano AC || 11 que delle esta pendendo meu desejo] que esta pendendo dele meu desejo TT : que delle está pendendo o meu desejo FL : nem curo de razão, busco o desejo AC || 12 e vou de dia em dia, de anno em anno] vou-me TT : após um não sei quê, após um nada AC || 13 após hum não sei que, após hum nada] de não sei quê TT: onde é certo o perigo e certo o dano AC || 14 que quanto maes me chego menos vejo] pois quando chego mais, mais pouco vejo TT.

«galanamente» Montemayor: «Tan poco al daño resisto / de ver pastora tan bella, / que diera yo por no vella / la gloria de haberla visto». El anotador altera el texto: se trata del mote «¡Ay, triste de mí! ¿Qué he visto? / Una zagala tan bella / que diera ya por no vella / la gloria de habella visto» de Rodrigo Dávalos, que, efectivamente, es glosado por Montemayor<sup>131</sup>.

«Horas breves do meu contentamento»

La siguiente composición es, sin duda alguna, una de las que más polémica ha generado en torno a su autoría: n.º 75 entre los de Bernardes, II 80 en las *Rimas*, se incluye en el corpus camoniano de la mano de Álvares da Cunha en la segunda serie de sonetos. Sousa, que opina que solo un ingenio como su poeta es capaz de componer esta exitosa pieza, rechaza radicalmente la adjudicación a Bernardes declarando que su pluma fue «de las que menos dieron de sí entre las que han conseguido algún vuelo»<sup>132</sup>. Damos a continuación las lecturas de las *Flores do Lima*, donde se publica por primera vez, y la del exégeta<sup>133</sup>:

*FL* (75, f. 46v)

Horas breves de meu contentamento  
nunca me pareceo, quando vos tinha,  
que vos visse tornadas tão asinha  
em tão compridos dias de tormento.

Aquellas torres que fundey no vento<sup>134</sup>  
o vento as levou ja que as sostinha,  
do mal que me ficou, a culpa he minha  
que sobre cousas vãs fiz fundamento.

Amor com rosto ledo, e vista branda  
Promete, quanto delle se deseja,  
tudo possivel faz, tudo segura:

<sup>131</sup> «Hablo como apasionado, / que pues vi tal perfición / bien me paga mi pasión / la gloria de haber mirado. / De la pena no desisto, / y aunque es fuerza el padecella, / más quiero pena por vella / que gloria y no habella visto. / Solo un dolor desigual / hay aquí que desatina / y es que ha de ser medicina / lo que fue causa del mal. / Ved si cumple estar bien quisto / con mis ojos viendo aquella, / pues he de sanar con vella / del dolor de habella visto». En su edición de *Os Lusíadas* la cita de acuerdo con la versión del *Cancionero* de 1572 (1639, 9 32).

<sup>132</sup> Añade que «no era menester que por de mi P[oeta] anduviese en varios manuscritos (como anda) para ser conocido por suyo» (II, 289).

<sup>133</sup> **3** mudadas] tornadas || **5** as altas] aquellas || **6** levou, enfim, o vento que as sostinha] o vento as levou ja que as sostinha || **8** poys] que || **9** com brandas mostras aparece] com rosto ledo, e vista branda || **10** tudo possivel faz, tudo assegura] promete, quanto delle se deseja || **11** mas logo no melhor desaparece] tudo possivel faz, tudo segura || **12** estranho mal! Estranha desventura!] mas desde dentro n'alma reina e manda || **13** por hum pequeno bem, que desfallece] como na minha fez, quer que se veja || **14** hum bem aventurar que sempre dura] quão fugitivo he, quão pouco dura.

<sup>134</sup> Cf. Castillejo, coplas «Torre de viento, hecha a la misma Ana».

mas desde dentro n'alma reina e manda,  
 como na minha fez, quer que se veja  
 quão figitivo he, quão pouco dura.

FS (II 80)

Horas breves de meu contentamento<sup>135</sup>,  
 nunca me pareceo quando vos tinha,  
 que vos visse mudadas tão asinha  
 em tão compridos annos de tormento.

As altas torres que fundey no vento,  
 levou, enfim, o vento que as sostinha:  
 do mal que me ficou a culpa he minha,  
 poys sobre cousas vãs fiz fundamento.

Amor com brandas mostras aparece,  
 tudo possivel faz, tudo assegura;  
 mas logo no melhor desaparece.

Estranho mal! Estranha desventura!  
 Por hum pequeno bem, que desfallece,  
 hum bem aventurar que sempre dura.

El poema, objeto de numerosas traducciones, glosas, imitaciones, está presente en el ms. 2209 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo con la rúbrica «Outro», precedido del soneto «Quando o sol encuberto vai mostrando», que consta como camoniano en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 190v, n.º 27)<sup>136</sup>; aparece, además, traducido en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa con el epígrafe «EL CAMOES». Por la parte que toca al limiense, se nos presenta bajo su nombre en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (f. 22v), texto que Berardinelli juzga por el mejor (1980: 578)<sup>137</sup>.

Por otro lado, se registra al final del índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* con la rúbrica «Infante D. Luis attribueselhe este soneto»: aparece transcrito en el f. 194v por el compilador del códice. Debido a que el f. 194r presenta un espacio en blanco suficiente como para incluir allí el poema, Michaëlis de Vasconcelos (1924) considera que este no forma parte del índice (Castro, 2007: 84). Con todo, tal atribución

<sup>135</sup> En la edición de Sousa se lee *As horas breves de meu contentamento*, errata que, además de hacer el verso hipermétrico, altera la sintaxis, pues *horas breves de meu contentamento* funciona como vocativo. El despiste podría deberse al inicio del segundo cuarteto («As altas torres»). Poco después, en su análisis, lo escribirá correctamente.

<sup>136</sup> Sin aducir ningún tipo de prueba, el comentador vuelve a reclamar la autoría de su maestro: «Sea última advertencia que en un manuscrito de poemas casi todos de mi Maestro, unos tienen por encima nombre y otros no. Y entre algunos 22 sonetos, que todos conocidamente son suyos, y de los mejores y de los que andan impresos, aparece este en la mitad, y él y todos están sin nombre de autor; y pues los que le quedan a los lados son todos notoriamente de Camões, así lo ha de ser este» (II, 290).

<sup>137</sup> Para un estudio pormenorizado del soneto y sus versiones, véase Michaëlis de Vasconcelos (1910: 549-558).

no hace sino incrementar las dudas en torno a esta cuestión. A ella se suma la adjudicación a Sá de Miranda en un manuscrito del que da cuenta Sousa: nos proporciona la variante *os meus castellos*<sup>138</sup> frente a *as altas torres* (v. 5).

Gracián, con su *Agudeza y arte de ingenio*, contribuirá a rebatir la autoría camoniana. Al final del primer discurso transcribe la traducción presente en las *Flores de Espinosa*<sup>139</sup> apuntando lo siguiente: «Gran pensamiento este, que por serlo tanto se creyó del Camões» (1648: 3). Ese «se creyó» es reforzado por Michaëlis de Vasconcelos, quien arguye que se trata de un soneto de Bernardes argumentando que el Soropita, primer editor de las obras de Camões (1595), «designa expresamente como obra de Diogo Bernardes o soneto, na epígrafe da glosa que lhe dedicou» y que «em nenhum dos manuscritos quinhentistas e seiscentistas que subsistem, se nomeia a Camões». En lo relativo a las diferentes versiones, se apoya en que Bernardes, al igual que otros sonetistas de la época, tenía tendencia a retocar sus versos (1910: 552-553). Para Sousa, desde otro ángulo, la autoría se explicaría siguiendo el criterio biográfico:

dice aquí que fueron breves las horas de su contento, y largos años de su pena, porque le faltó presto la esperanza de sus amores. Esto es porque a poco tiempo de los que tuvo con doña Catalina de Ataíde, murió ella, y él por mucho tiempo quedó llorando esta pérdida: y el Bernardes apenas empezó sus amores con su Silvia, cuando casó con ella, y ella quedó viuda de él (II, 289).

Ya con respecto a sus notas, sobre los dos últimos versos trae el siguiente *locus* del «Desprecio de la Fortuna» de Diego de San Pedro, posible modelo de la versión que él recoge, mas no así de la extraída de las *Flores do Lima*: «trocamos por lo que pasa / lo que para siempre dura» (vv. 254-255).

«Novos casos d'Amor, novos enganos»

El siguiente soneto, «Novos casos d'Amor, novos enganos» (77 en Bernardes, II 9 en Sousa), da pie al exégeta para atacar a Bernardes, y no solo por la polémica autorial. En cuanto a los sonetos declara que «de los que realmente son suyos no se hallará uno que sea soportable», ayudándose para ello de las palabras del propio Bernardes: «el lugar desta su confesión es en una de sus cartas en que va censurando los que se introducen a versificar sin saber el cómo esto se consigue, y fenece una cláusula así: “E inda eu não

<sup>138</sup> La misma que aparece en la versión atribuida al Infante don Luís. Cf. Vilancete 9 de Miranda.

<sup>139</sup> La lectura no común es el arreglo del verso 2: *tenía* en la *Agudeza* y *temía* en las *Flores de poetas ilustres* (1605), clara errata de este último. Para la relación de Gracián y Sousa, véase Almeida (2006).

estou bem no soneto”»<sup>140</sup>. Le basta esto para confirmar que los poemas de autoría contestada son en realidad de su poeta, «porque ellos son como deben ser, y por el estilo» (II, 204). Además, alude a los manuscritos que coteja, pero, a falta de pruebas en la mayoría de los casos, habría que fiarse de su palabra. Esta es una de esas ocasiones en las que la tradición manuscrita a favor de la autoría camoniana brilla por su ausencia; en lo tocante a la impresa, el soneto se enmarca en la tercera serie de Álvares da Cunha. A Bernardes se le asigna en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 188r, n.º 39). Viene anónimo en el *Juromenha* (f. 78r)<sup>141</sup>.

*FL* (77, f. 47v)<sup>142</sup>

Novos casos d' Amor, novos enganos  
 Envoltos em lisonjas conhecidas,  
 do bem falsas promessas, e escondidas  
 onde do mal se cumprem grandes danos.  
 Como não tomais já por desenganos  
 tantos ays, tantas lágrimas perdidas,  
 pois que não basta a vida, nem mil vidas,  
 a tantos dias tristes, tantos annos?  
 Hum novo coração mister avia  
 com outros olhos menos agravados  
 pera tornar a crer o que vos cria,  
 andais, comigo enganos, enganados  
 e se o quereis ver, cuiday hum dia  
 o que se diz dos bem acutillados<sup>143</sup>.

*FS* (II 9)

Novos casos de Amor, novos enganos,  
 envoltos em lisonjas conhecidas;  
 do bem promessas falsas, e escondidas,  
 onde do mal se cumprem grandes danos.  
 Como não tomays já por desenganos,  
 tantos ays, tantas lágrimas perdidas,  
 poys que a vida não basta, nem mil vidas,  
 a tantos dias tristes, tantos annos?  
 Hum novo coração mister avia,  
 com outros olhos menos agravados,  
 para tornar a crer o que eu vos cria.  
 Andays comigo, Enganos, enganados;  
 e se o quiserdes ver cuiday hum dia  
 o que se diz dos bem acutilados.

<sup>140</sup> En realidad, el verso dice «E inda bem não cayo nos sonetos» (carta 27, v. 51). En las notas a las «Octavas de Santa Úrsula» aparece correctamente. Allí agrega: «quien no sabe hacer sonetos, también no sabe hacer canciones, octavas, ni redondillas» (IV, 135).

<sup>141</sup> 3 promesas falsas] falsas promesas | e] om. || 7 a vida não basta] não basta a vida || 11 eu] om. || 13 quiserdes] quereis.

<sup>142</sup> Subsanamos el error de foliación: en la edición el f. 47 lleva por número el 76.

<sup>143</sup> Ver capítulo de Castillejo para las anotaciones a este verso.

Sousa asocia el primer terceto con el siguiente verso del soneto I 98: «Hum'alma já tão fraca, e tão caida», y comenta que ambos pueden tener como fuente común a Jorge de Montemayor al inicio de su *Diana*, «Venía, pues<sup>144</sup>, el triste Sireno los ojos hechos fuentes, el rostro mudado, y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que, si la Fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recibirle».

«Depois de tantos dias malgastados»

El soneto que pasamos a comentar (I 55), «Depois de tantos dias malgastados»<sup>145</sup>, sí se encuentra en las ediciones *quinhentistas* de las rimas camonianas. Ve la luz en la impresión de 1595 (f. 15v) y aparece de nuevo en la de 1598 (f. 14v), si bien no figura en el índice de esta última. A pesar de lo anterior, será rechazado por los editores del XX por formar parte de las *Flores do Lima* (n.º 78)<sup>146</sup>. La autoría de Bernardes gana importancia por aparecer en el índice del *Cancioneiro do Padre Ribeiro* (f. 188r, n.º 38). Por parte de Sousa, como resulta obvio, no hay duda alguna: «nadie jamás dudo que era de Luís de Camões, como realmente es, aunque con alguna diferencia; y esto, o porque él [Bernardes] no alcanzó los originales más limados o porque los quiso disfrazar con alteraciones» (I, 117)<sup>147</sup>.

*FL* (78, f. 48r)

Depois de tantos dias malgastados  
depois de tantas noites mal dormidas  
depois de tantas lágrimas perdidas  
tantos suspiros vãos, vãmente dados,  
como não sois vos já desenganados  
desejos, que de cousas esquecidas  
quereis remedear minhas feridas  
qu' Amor fez sem remedio, ou os meus fados?  
Se não tivereis já experiencia  
das sem razões d' Amor, a quem servistes  
fraqueza fora em vos a resistencia:  
mas pois por vosso mal seus males vistes,  
os quais não curou tempo, nem ausencia  
que bem d'elle esperais, desejos tristes?

<sup>144</sup> Omitido en la edición de Sousa.

<sup>145</sup> Cf. Quevedo, *Heráclito cristiano*, salmo 26. Parte de la hipótesis de la influencia de Camões en el autor del *Buscón* se ha basado en los poemas «Depois de tantos dias malgastados» y «No tempo que de Amor viver soia», pero ambos parecen ser bernardianos. Para un estudio detallado sobre Quevedo en el repertorio hispano-luso, véase Pérez-Abadín Barro (2017).

<sup>146</sup> Mal numerado en la impresión de Sousa (n.º 77).

<sup>147</sup> 3 vertidas] perdidas || 7 mortaes] minhas || 8 o tempo, os fados] ou os meus fados || 9 longa] om. || que o tempo não curou, nem larga ausencia] os quais não curou tempo, nem ausencia || 14 qual] que.

## FS (I 55)

Depoys de tantos dias mal gastados,  
 depoys de tantas noites mal dormidas;  
 depoys de tantas lágrimas vertidas,  
 tantos suspiros vãos vamente dados:  
 como não soys vos já desenganados  
 (desejos) que de cousas esquecidas  
 quereys remediar mortaes feridas,  
 que amor fez sem remedio, o tempo, os fados.  
 Se não tiverays já longa experiencia  
 das semrazões de Amor a quem servistes,  
 fraqueza fora em vos a resistencia.  
 Mas poys por vosso mal seus males vistes,  
 que o tempo não curou, nem larga ausencia  
 qual bem d'elle esperays, desejos tristes?

Las repeticiones que se dan en el primer cuarteto hacen que Roger Bismut se incline hacia la atribución a Bernardes, dado que le resultan de una «redondance inhabituelle et déplaisante», nada típica de la poesía de Camões, a lo que se suma la «complication syntatique, lourdeur et obscurité» del segundo (1970: 280). Asimismo, Jorge de Sena tampoco se muestra convencido de que se trate de un poema de Camões (1981: 34). Afina más Hélio J. Alves y concluye que la composición «deve pertencer a Diogo Bernardes», no pareciéndole casual la disposición de los sonetos tanto en las *Flores* como en el índice del *Cancioneiro de Pedro Ribeiro* —«facto que significa certamente mais do que uma coincidência»— y alega, además, que «a definição dum tempo “tão mal gastado” aparece no poema de abertura das *Flores do Lima*, instituindo-se como parte do programa orientador de rimas profanas elaborado pelo próprio Bernardes» (2009: 104). No obstante, Sena señala que algunos factores como el esquema de la rima de los tercetos apuntan más a Camões que a la lírica bernardiana<sup>148</sup>, lo que, sumado a la presencia del poema en la impresión de 1595, no permite descartar con toda seguridad que sea obra de su pluma.

«Que doudo pensamento he o que sigo?»

Sobre el siguiente soneto, «Que doudo pensamento he o que sigo» (II 12, n.º 79 en las *Flores do Lima*), comenta Sousa haberlo visto en un manuscrito bajo el nombre del conde de Vimioso<sup>149</sup>, en otro sin autoría, y, finalmente, reconoce que anda entre las

<sup>148</sup> Dicho criterio, en todo caso, resulta difícil de admitir como indicio de autoría. Para un acercamiento a la lectura de nuestro autor por parte de Jorge de Sena, ver Almeida (2022).

<sup>149</sup> «Excuso razones para que no lo sea, aunque escribía bien el conde» (II, 206).

obras de Bernardes. Nada más citarlo sale a relucir, de nuevo, la antipatía hacia su compatriota: «sabiendo yo bien sabido que no tenía él caudal para conocerle bien, cuando más para escribirle, no puedo dejar de resolverme en risa cuando veo que le alistó entre los suyos» (II, 206). Llama la atención sobre la buena distribución y el estilo del soneto, siendo clara para él la autoría camoniana aun sin poseer testimonios que la corroboren. Sostiene que su versión está más cuidada que la de Bernardes, dado que tuvo acceso a manuscritos «más correctos»<sup>150</sup>.

*FL* (79, f. 48v)

Que doudo pensamento he o que sigo,  
a pos que vão cuidado vou correndo?  
Sem ventura de mim, que não m'entendo,  
nem o que callo sey, nem sey que digo,  
pellejo com quem trata paz comigo,  
de quem guerra me faz, não me defendo,  
de falsas esperanças que pretendo?  
Quem do meu próprio mal me fez amigo?  
Porque se nasi livre, me cativo,  
e se o quero ser, porque não quero?  
Como m'engano mais, com desenganos?  
Se já desesperey, que mais, espero?  
E s'inda espero mais porque não vivo  
esperando algum bem em tantos danos?

*FS* (II 12)

Que doudo pensamento he o que sigo?  
Após que vão cuidado vou correndo?  
Sem ventura de mi! Que não me entendo,  
nem o que callo sey, nem o que digo.  
Pelejo com quem trata paz comigo;  
de quem guerra me faz não me defendo.  
De falsas esperanças que pretendo?  
Quem do meu próprio mal me faz amigo?  
Porque, se naci livre, me cativo?  
E poys o quero ser, porque o não quero?  
Como me engano maes com desenganos?  
Se já desesperey, que maes espero?  
E se inda espero maes, porque não vivo?  
E se vivo, que acuso mortaes danos?

El poema, descartado en las ediciones modernas, figura en la de Álvares da Cunha (1668) y lo vemos entre los atribuidos a Camões en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 190v, n.º 22), ubicado entre «De so dentro na minh'alma vos trazer» y

<sup>150</sup> 4 o] sey || 8 faz] fez || 10 poys] se | o] om. || 14 e se vivo, que acuso mortaes danos] esperando algum bem em tantos danos.

«Se quando vos perdi minha esperança». Del primero no tenemos constancia en las *Rimas*, mientras que el segundo se halla entre las *Flores do Lima* de Bernardes (n.º 142). También se encuentra el *Hispano-portuguese Cancioneiro* de la Hispanic Society of America (f. 60v), aunque sin marca de autor.

En sus anotaciones, Sousa prescinde de pasajes de otros poetas en favor de esclarecer la correspondencia que guarda este con algunos lugares de su maestro. La única variante destacable (v. 14), pues solo está presente en su edición<sup>151</sup>, la explica vinculándola a estos versos de Camões: «Poys me não farta a vida de viver, / poys já sey que não mata grande dor» (I 92, vv. 5-6).

«Por hum florido valle entrando hum dia»

Añadimos a la lista este texto de autoría bernardiana (n.º 88 en las *Flores do Lima*), por ser considerado por Faria e Sousa como una primera redacción del II 13 de su poeta, «Num jardim adornado de verdura»<sup>152</sup>. Sin prueba alguna más que su intuición, se atreve a afirmar lo que sigue: «tengo por infalible que era de mi P[oeta] porque tiene el mismo exordio y pensamiento». Supone que el presente en las *Flores* fue «escrito en sus primeros años y que, en los mayores, con mucho acuerdo, le mejoró con esotro excesivamente; y si es de Bernardes a su imitación, diré que en su mejor edad no supo imitarle» (I, 40). Antes de continuar, reproducimos ambas versiones:

*FL* (88, f. 53r)

Por hum florido valle entrando hum dia  
 Diana casta, e Pallas bellicosa,  
 encontrarão com Venus amorosa  
 que pera Adonis seu flores colhia:  
 qual destas flores (Venus lhe dizia)  
 a vosso parecer he mais fermosa?  
 Respondeo Diana, a vermelha rosa:  
 o roxo lírio, Venus respondia<sup>153</sup>.  
 Ouvindo tal, a bella may d' Amor  
 porque não porfiassem nisso mais  
 lhes disse, chea de graça, e de brandura,  
 sabey senhoras, que vos enganais  
 que violante excede a toda flor  
 em cheiro, e cor, virtude e fermosura.

<sup>151</sup> La diferencia entre el verso del cancionero de la Hispanic Society of America y el de Bernardes reside únicamente en la forma verbal *esperam*.

<sup>152</sup> «Era costume muy suya el hacer un poema dos y tres veces» (I, 40).

<sup>153</sup> No puede ser Venus quien responda, pues había formulado la pregunta anteriormente (vv. 5-6). La primera que contesta es Diana; la réplica que sigue correspondería a Palas.

FS (I 13)<sup>154</sup>

Num jardim adornado de verdura  
que esmaltavão por cima várias flores,  
entrou hum dia a Deosa dos amores,  
com a Deosa da caça, e da espesura.

Diana tomou logo huma rosa pura,  
Venus um roxo lírio, dos melhores:  
mas excedião muito às outras flores,  
as violas na graça, e fermosura.

Preguntão a Cupido, que alli estava;  
qual de aquellas tres flores tomaria,  
por maes suave, e pura, e mais fermosa.

Sorríndose o Minino les tornava;  
Todas fermosas são; mas eu queria  
viola antes que lírio, nem que rosa.

Aunque el historiador trate de mostrar seguridad en sus palabras, no se nos revela tan rotundo como otras veces respecto a la adjudicación autorial; quizás, por ello, no evita hacer esta valoración: «sea de uno, o de otro, cualquiera de ellos había errado en introducir en él a Palas, y en decir que Diana eligió la rosa purpúrea; siendo solamente suyas las blancas, y que Venus eligió las violetas, siendo propiamente suyas las purpúreas rosas», y remata: «Excuso apuntar otros defectos así en el juicio como en el estilo: diciendo solo que este aparece perfectísimo, en estilo, y en juicio, haciendo que Venus, Diana, y Cupido, eligiesen las flores que realmente son propias suyas» (I, 40).

Bismut, en una línea diferente, presume que el texto de Bernardes podría ser bien un plagio, bien una usurpación (1970: 356). Por otro lado, Teófilo Braga anexa esta nota al primer verso de Camões: «Nas *Flores do Lima*, Soneto LXXXVIII; achava-se desde 1577 sob o seu nome no Cancioneiro do P.<sup>e</sup> Pedro Ribeiro» (1911: 171)<sup>155</sup>. Si bien los sonetos guardan alguna similitud entre sí, la presencia del de Camões en la edición de 1595 no debería resultar motivo suficiente para justificar tales afirmaciones, sino que apunta, antes, a una posible emulación o adaptación por parte del cantor del Lima. Aunque los poemas coincidan en el asunto y el contenido, las diferencias textuales son más que notorias, por lo que cabría ser más cauto y situarlo en el contexto de la *imitatio*, de la legitimidad de hacer versiones —casi variaciones— próximas. De igual modo, podrían haberse basado en una fuente común italiana, que explicaría la concomitancia argumental.

<sup>154</sup> En el corpus compilado por Azevedo Filho se halla entre los sonetos con «insuficiente prova de autoria camoniana» (1985: 226), en tanto que Perugi (2020) lo enmarca en las composiciones de Camões, si bien la calidad textual no está garantizada.

<sup>155</sup> Sin embargo, ninguno de los dos sonetos viene incluido en el índice del cancionero.

«Pois torna por seu Rey, e juntamente»

El exégeta abre las notas al soneto II 91 («Pois torna por seu Rey, e juntamente») afirmando que es el n.º 115 entre los de Bernardes y mostrándose ya un tanto hastiado por «asear los robos de este versificador» (II, 306). Indica que el poema aparece en varios manuscritos a nombre de Camões; desafortunadamente, en la actualidad seguimos sin testimonios que lo confirmen. Se añade por vez primera al corpus en su edición, donde evita dar cuenta al lector de la dedicatoria que encabeza el texto de Bernardes: «Ao Conde da Atougua». Bismut manifiesta que este también podría constituir una copia o una apropiación por parte de Bernardes, mas, a falta de manuscritos e impresos en que ampararse, sostiene que podría ser obra suya, quien habría optado por usar fórmulas típicamente camonianas para su composición<sup>156</sup>. En realidad, este caso es muy diferente al anterior, ya que aquel ofrecía bien versiones de dos autores, bien dos redacciones del mismo autor, mientras que aquí sí hay variantes textuales o retoques de Sousa<sup>157</sup>.

*FL* (115, f. 68v)

Pois torna por seu Rey, e juntamente  
 por Christo, a governar aquella parte,  
 onde se tem mostrando hum Numa, hum Marte,  
 o famoso Luís, justo, e prudente,  
 o Tejo espere ver do Oriente,  
 (onde tão raros dões o céu reparte,  
 rendido a tanto esforço, aviso, e arte)  
 mil palmas, mil tributos novamente.  
 Os que bebem no Gange, os que no Indo,  
 a quem valeo muy pouco lança, e escudo,  
 rendêselhe averão por hum partido,  
 Eufrutes tremerá seu nome ouvindo,  
 que pera só co elle vencer tudo,  
 tem com seu braço já tudo vencido.

<sup>156</sup> «Sans pouvoir trancher de manière décisive, nous suggérons deux hypothèses: ou ce Sonnet résulte d'un plagiat (ou, à la limite, d'une appropriation) par Diogo Bernardes d'un sonnet de Camões qui n'a pas été retrouvé [...]; ou bien il a été composé par Diogo Bernardes, qui y a, consciemment ou non, incorporé des formules, des expressions, des idées de Camões» (1980: 356).

<sup>157</sup> **4** Valente] prudente || **5** de todo o] do || **6** se] *om.* || **7** render] rendido || **10** pouco valerão] valeo muy pouco || **11** o renderse terão por bom] rendêselhe averão por hum || **12** o] *om.* | temerá] tremerá || **13** delle ver vencido] só co elle vencer || **14** ja vio do braço seu] tem com seu braço já.

FS (II 91)

Poys torna por seu Rey, e juntamente  
por Christo, a governar aquella parte,  
onde se tem mostrado hum Numa, hum Marte,  
o famoso Luís, justo, e valente:  
o Tejo espere ver de todo o Oriente,  
onde se tão raros dões o céu reparte,  
render a tanto esforço, aviso, e arte,  
mil palmas, mil tributos novamente.  
Os que bebem no Gange, os que no Indo,  
a quem pouco valerão lança, e escudo,  
o renderse terão por bom partido.  
O Eufrates temerá, seu nome ouvindo:  
que para delle ver vencido tudo,  
já vio do braço seu tudo vencido.

«Se quando vos perdi minha esperança»

Según Michaëlis de Vasconcelos, «Se quando vos perdi minha esperança» (n.º 142 en las *Flores do Lima*, I 25 en la obra del anotador), constituye un factor importante en el pleito entre Camões y Bernardes. Acerca del bernardiano, apunta: «há um soneto sobre o mesmo assunto, e com as mesmas consonancias (-ança -ente ; -al -mento), quasi idéntico ao outro na primeira quarteta, mas diferente em todo o resto, quanto à expressão. Sem dúvida alguma, um depende do outro, ou é o outro, propriamente» (1910: 571)<sup>158</sup>. La primera versión sale a la luz en la edición de Rodrigues Lobo Soropita y se mantiene en la lírica de Camões hasta el siglo XX<sup>159</sup>. El íncipit se encuentra, además, en el listado de sonetos adjudicados al poeta en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 190v, n.º 23).

---

<sup>158</sup> **3** doce bem passado] meu passado bem | e] do || **5** Amor, em quem tinha confiança] meu fado cruel, que não descansa || **6** me representa muy meudamente] de sempre me cansar continuamente || **7** quantas vezes me vi led] me faz lembrar que ja me vi | e] om. || **8** por me tirar a vida esta] por me fazer mais triste na || **9** apenas hum] não deixou || **10** avia, porque as dey ao esquecimento] o leve tempo, dellas avarento || **11** me vejo com memorias] agora quer que seja || **12** ah dura estrella minha! Ah grão] e pera dar mor força e meu || **13** que mal pode ser mor, que no meu] não me busca de novo novo || **14** ter lembranças do bem que he já passado] antes me poem diante o bem perdido.

<sup>159</sup> Además del comentarista, dan cuenta del soneto Álvares da Cunha, Juromenha y Teófilo Braga.

*FL* (142, f. 89r)<sup>160</sup>

Se quando vos perdi minha esperança,  
a memoria perdera juntamente,  
do meu passado bem, do mal presente,  
pouco sentira a dor de tal mudança.

Mas meu fado cruel, que não descansa  
de sempre me cansar continuamente,  
me faz lembrar que já me vi contente,  
por me fazer mais triste na lembrança.

De cousas de que não deixou final  
o leve tempo, dellas avarento,  
agora quer que seja perseguido:

e pera dar mor força a meu tormento,  
não me busca de novo novo mal,  
antes me poem diante o bem perdido.

*FS* (I 25)

Se quando vos perdi, minha esperança,  
a memoria perdera juntamente  
do doce bem passado, e mal presente,  
pouco sentira a dor de tal mudança.

Mas Amor, em quem tinha confiança,  
me representa muy meudamente  
quantas vezes me vi ledó, e contente,  
por me tirar a vida esta lembrança.

De cousas de que apenas hum final  
avia, porque as dey ao esquecimento,  
me vejo com memórias perseguido.

Ah dura estrella minha! Ah grão tormento!  
Que mal pode ser mor, que no meu mal  
ter lembranças do bem que he já passado?<sup>161</sup>

El texto de la edición de Sousa difiere del incluido en la *princeps* (n.º 20), pues dice haber seguido un manuscrito «juzgándolo por mejor» (I, 65)<sup>162</sup>. Dicha impresión le sirve de argumento para cuestionarlo: «si Bernardes osó imprimir este poema, y otros por suyos el año de 1597 habiendo ellos ya sido impresos por de mi P[oeta] el de 1595 que fue su primera edición, ¿qué haría él en los otros que andaban perdidos?» (I, 65). Las hipótesis propuestas por Carolina Michaëlis —imitación, variante, plagio— son examinadas por Chorão de Carvalho:

<sup>160</sup> Erróneamente numerado como f. 98.

<sup>161</sup> En el posterior análisis leemos «Ter lembranças do bem que he já perdido» (I, 65).

<sup>162</sup> Según el parecer de Berardinelli, «a variante de Faria aos vv. 9-11 é realmente melhor que o texto de *Rh*» (1980: 511). En la edición de Soropita se lee: «De cousas de que não havia sinal, / por as ter postas já em esquecimento, / destas me vejo agora perseguido».

É impossível que se tratem de simples variantes. Poderá ser, no entanto, que a lição das *Rimas* de Camões (1595) seja uma primeira versão do soneto de Bernardes, que este depois refundiu. A atribuição a Camões, tanto de Soropita como do índice do cancionero seria por conseguinte errada. Todavia a hipótese de que tenha habido imitação parece-me perfeitamente aceitável: a primeira quadra e as consonâncias são idénticas [...], são-no também as palavras finais dos vv. 7, 8, 9, 12, 13 e 14 (os vv. 9 son quase iguais); o assunto é o mesmo, o seu desenvolvimento é porém bastante diferente. Que o *fundo* é de Bernardes<sup>163</sup>, não podemos pô-lo em dúvida, visto este ter publicado o soneto como seu e sem o acompanhar de nenhuma nota. Mas não nos custa a crer que, numa espécie de exercício poético, em desafio Camões tivesse aproveitado o soneto do cantor do Lima e, tomando-lhe a primeira quadra, as consonâncias e a ideia, tivesse feito um novo soneto (1948: 232).

Jorge de Sena, apreciando que sendos poemas son obra de dos autores diferentes, no descarta la posibilidad de que puedan ser considerados traducciones de un mismo soneto italiano *quinhentista* (1981: 35)<sup>164</sup>.

Por la parte que toca a Sousa, relaciona el último verso con el siguiente lugar de Bernardim Ribeiro, extraído de su primera égloga y puesto en boca de Persio: «Se dices que é vaidade / ter lembrança do perdido, / [mas] quem vistes tu esquecido / d'aquillo que dá saudade?» (vv. 186-187; 189-190); a este sigue Castillejo con un fragmento de sus coplas «Contra la Fortuna en tiempo adverso» (vv. 151-160)<sup>165</sup>.

«Os meus alegres, venturosos dias»

Damos ahora paso a «Os meus alegres, venturosos dias» (II 79), soneto que se incluye en las *Várias Rimas ao Bom Jesus*, publicadas en 1594. Este poema y el que le sigue<sup>166</sup> están provistos de tal armonía e imágenes que, según el analista, hasta un sordo y un ciego reconocerían que son de Camões (II, 287). Nos encontramos ante otro de los apócrifos que Sousa adjunta a su edición sin acreditar prueba alguna. La temprana publicación en la obra de Bernardes, añadida a la falta de documentación manuscrita que señale lo contrario, apuntan a la autoría bernardiana. Bismut, por su parte, no considera el soneto dotado de rasgos camonianos (1980: 351), en tanto que Perugi (2020) sí lo incluye en su corpus, pero pone en duda su calidad textual.

---

<sup>163</sup> «Por outro lado, o corte apostrófico no decurso de um desenvolvimento é muito característico de Camões» (Sena, 1981: 35).

<sup>164</sup> Aunque atractiva, tal posibilidad resulta difícil de verificar. En realidad, parecen adaptaciones de un mismo tema, lo que apunta a la categoría de variante textual, de la que habla Michaëlis.

<sup>165</sup> Ver capítulo sobre Castillejo.

<sup>166</sup> «Horas breves de meu contentamento».

Los textos apenas presentan diferencias<sup>167</sup>:

*VRBJ* (f. 89r)

Os meus alegres, venturosos dias  
passaram como raios brevemente;  
movem-se os tristes mais pesadamente  
após das fugitivas alegrias.

Ah falsas pretensões, vãs fantasias,  
Que me podeis já dar que me contente?  
Já de meu triste peito o fogo ardente  
o tempo converteu em cinzas frias.

Nelas envolvo agora erros pasados  
(que outro fruto não deu a mocidade),  
a quem vergonha e dor minha alma debe.

Envolvo mais, de toda a mais idade,  
desejos vãos, vãos choros, vãos cuidados,  
para que tudo leve o vento leve.

*FS* (II 79)

Os meus alegres venturosos dias,  
passarão como rayo brevemente;  
movemse os tristes maes pesadamente  
após das fugitivas alegrias<sup>168</sup>.

Ah falsas pretensões! Vans fantasias!  
Que me podeys já dar que me contente?  
Já de meu triste peito a chama ardente  
o Tempo reduzio a cinzas frias.

Nellas revolvo agora erros pasados,  
que outro fruto não deu a mocidade,  
a quem vergonha, e dor minha alma debe.

Revolvo maes de toda a maes idade,  
desejos vãos, vãos choros, vãos cuidados,  
para que leve tudo o Tempo leve.

Además de los poemas anteriores, hallamos otros cuya presencia en las *Flores do Lima* Sousa evita mencionar —al igual que ocurría con «Eu me parto de vós campos do Tejo», comentado previamente en nota—.

«Aqui de largos males breve história»

El presente soneto (n.º 2 en Bernardes, II 82 en la edición del exégeta) es otro de los apócrifos que Sousa incluye por vez primera en el corpus de la lírica camoniana. Figura,

<sup>167</sup> 2 rayo] raios || 7 a chama] o fogo || 8 reduzio a] converteu em || 9 revolvo] envolvo || 12 revolvo] envolvo || 14 leve tudo o Tempo] tudo leve o vento.

<sup>168</sup> Sousa señala la celeridad de un verso de Garcilaso, «Que te me irás, que corres más que el viento» (égloga 2, v. 834), para parangonarlo al de su poeta y ponderar a este último, tal como se ha visto en el capítulo dedicado al toledano.

asimismo, en las impresiones de Juromenha y Teófilo Braga, mas no en la de Álvares da Cunha.

*FL* (2, f. 1v)

Aqui de largos males breve história  
lede vós desamados amadores,  
que pera dar allivio em vossas dores  
das minhas quis deixar esta memória.  
Escrevi não por fama, nem por glória,  
de qu'outros versos são merecedores,  
mas por mostrar o mal dos meus amores  
a quem nelles de mim leve victória.  
Por tempo foy a dor crescendo tanto,  
que já de ser muy grande me moveo  
a descobrilla em rimas pobres d'arte.  
Dey logo olhos a choro, língua a pranto,  
a mão sem uso à pena qu'escreveo,  
de mil partes, da minha esta só parte.

*FS* (II 82)

Aqui de longos danos breve história  
verão os que se jactão de amadores:  
reparo pode ser das suas dores  
não apartar as minhas da memória.  
Escrevi, não por fama, nem por glória,  
de que outros versos são merecedores;  
mas por mostrar seus triunfos, seus rigores,  
a quem de mi logrou tanta vitória.  
Crecendo foy a dor co'o tempo tanto,  
que em número me fez, alheo de arte,  
dizer do cego Amor que me venceo.  
Se ao canto dey a voz, dey a alma ao pranto;  
e dando a pena à mão, esta só parte  
de minhas tristes penas escreveo.

La tradición manuscrita apunta a la autoría de Bernardes, pues el soneto forma parte de los textos que se le atribuyen en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 187v, n.º 2). Aunque el íncipit difiere del de las *Flores*, «Aqui de novos males breve história», se asemeja más a la lectura bernardiana que a la que Sousa ofrece<sup>169</sup>. Este defiende que es obra de su poeta conjeturando que el soneto debía estar pensado para

---

<sup>169</sup> **1** longos danos] largos males || **2** verão os que se jactão de] lede vós desamados || **3** reparo pode ser das suas] que pera dar allivio em vossas || **4** não apartar as minhas da] das minhas quis deixar esta || **7** seus triunfos, seus rigores] o mal dos meus amores || **8** de mi logrou tanta] nelles de mim teve || **9** crescendo foy a dor co'o tempo] por tempo foy a dor crescendo || **10** que em número me fez, alheo de arte] que já de ser muy grande me moveo || **11** dizer do cego Amor que me venceo] a descobrilla em rimas pobres d'arte || **12** se ao canto dey a voz, dey a alma] dey logo olhos a choro língua | ao] a || **13** e dando a pena à mão, esta só parte] a mão sem uso à pena qu'escreveo || **14** minhas tristes penas escreveo] mil partes, da minha esta só parte.

seguir al II 78, «Já cantey, já chorey a dura guerra», «escrito para introducción o proemio de los poemas que mi Maestro intentaba escribir de desengaños de amor, para que los amantes supiesen huir de ellos, teniéndole por ejemplar» (II, 291).

«Cantey um tempo, agora choro a guerra»

Este texto (n.º 3 en las *Flores do Lima*) comparte con el anterior la misma tradición tanto impresa como manuscrita. Asimismo, las *lectiones* vuelven a ser numerosas, pues solo coinciden en el asunto:

*FL* (3, f. 2r)

Cantey um tempo, agora choro a guerra  
 que fuy com dor soffrendo d'anno em anno  
 sogeito dum cruel fero tirano  
 que nunca, sem ter vista, os golpes erra.  
 Musas por quem Parnaso s'abre, e cerra,  
 pois à morte fazeis eterno engano,  
 conservay a memória do meu dano  
 em quanto cego Amor reynar na terra,  
 porque de quem me ler aviso seja,  
 primeiro que vá dar desatentado  
 nas cilladas mortais deste homicida,  
 ou se nellas deu já dê volta, e veja  
 que só merece, e debe ser amado  
 quem deu por nosso amor a sua própria vida.

*FS* (II 78)

Já cantey, já chorey a dura guerra  
 por Amor sustentada longos annos;  
 vezes mil me vedou dizer seus danos,  
 por não ver quem o segue o muito que erra.  
 Ninfas, por quem Castalia se abre e cerra;  
 vós que fazeys à morte mil enganos<sup>170</sup>,  
 concedeyme já alentos soberanos,  
 para que diga o mal que Amor encerra.  
 Para que aquelle, que o seguir ardente,  
 veja em meus puros versos hum exemplo  
 de quanto em glórias prometidas mente.  
 Que inda que em triste estado me contemplo,  
 Se neste assunto me inspirays, contente  
 darey a minha lira ao vosso templo.

<sup>170</sup> En sus glosas Sousa compara el verso con este *locus* de la égloga 2 de Garcilaso: «Hará tantos engaños a la muerte» (v. 1761), paradigma aplicable al verso de Bernardes. Más adelante, alude a la apertura del soneto 1, «Cuando me paro a contemplar mi estado», adaptado en el verso 12 del texto camoniano («Que inda que em triste estado me contemplo») y ausente en el de las *Flores*.

En el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, entre los títulos de Bernardes leemos «Chorei e cantei já a cruel guerra» (f. 187v, n.º 3), por lo que se acerca más a la *lectio* de Sousa. Para Bismut, las variantes del texto de este último indican que el exégeta ha camonizado el texto como en otras ocasiones (1970: 351). Se opone a ello Berardinelli, quien considera que aquí no se da esa forma de proceder de Sousa, pues se trata de dos culminaciones diferentes de un mismo tema: en Bernardes se encamina a una solución religiosa, mientras que en Camões a las musas; «são, evidentemente, dois caminhos divergentes que partem de um ponto comum» (1980: 597).

«Se lágrimas de amor, e saudade»

Este soneto (n.º 13 en la obra de Bernardes) es otro de los apócrifos incluidos por Sousa en el canon (III 52, «Se lágrimas choradas de verdade»)<sup>171</sup>. Aunque aparece en el ms. *Juromenha* bajo el epígrafe «Soneto de Luís de Camões», su presencia en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* en nombre de Bernardes (f. 188r, n.º 16) lo excluye del corpus irreductible. Por otro lado, se encuentra sin marca autorial en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (f. 266v)

depois de uma «Oda de Pero de Andrade Caminha a D. Manuel en louvor da S.<sup>ra</sup> Dona Fr.<sup>ca</sup> d' Aragão», de uma anônima «Fábula de Narciso, tresladada do italiano», de uma também anónima «Glosa sobre um soneto que está às folhas 125» —são as oitavas «Depois que a clara Aurora a noite escura», incluídas por Faria em sua edição de 1685<sup>172</sup>— e do soneto «Se, Senhora Lorina, algum começo», que foi incluído por Teófilo Braga na ed. do *Parnaso*, de 1880. Depois deste nosso soneto, vêm algumas páginas em branco, a comédia *Filodemo* e uma écloga «À morte de Dona Caterina de Taíde», que entrou pela primeira vez na ed. de 1779; numa posição, por tanto, relativamente boa (Berardinelli, 1980: 618)<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Persistirá en las ediciones de 1861, 1873 y 1880.

<sup>172</sup> IV, 125-129.

<sup>173</sup> Las lecturas que ofrecen el manuscrito y el cancionero vienen reflejadas en su obra (343).

Reproducimos ambos textos<sup>174</sup>:

*FL* (13, f. 11r)

Se lágrimas d'amor, e saudade  
poderão abrandar o reino duro,  
das minhas que procedem d'amor puro  
como vos não moveis a piedade?

Pois que por vos perdi a liberdade  
e a vida a mores perdas aventuro,  
rompey do desamor o forte muro,  
não veja o mundo em vos mor crueldade.

A desprezos infindos day já fim,  
não vos chamem cruel, nome divido  
a quem de tudo ri, tudo desama:  
abranday esse peito endurecido  
pello que toca a vos, mais que por mim,  
qu'eu aventuro a vida, e vos a fama.

*FS* (III 52)

Se lágrimas choradas de verdade  
o mármore abrandar podem mais duro,  
por que as minhas que nace[m] de amor puro  
hum coração não rendem a piedade?

Por vos perdi, Senhora, a liberdade,  
e nem da propia vida estou seguro.  
Rompey de esse rigor o forte muro;  
não passe tanto avante a crueldade.

Ao prezar de desprezos day já fim:  
não vos chamem cruel; nome debido  
a quem se ri de quem suspira, e ama.

Abrandy esse peito endurecido,  
por o que toca a vos, já não por mim:  
que eu aventuro a vida, e vos a fama.

«Se como em tudo o mais fostes perfeita»

Publicado por vez primera en la edición de Álvares da Cunha, el siguiente soneto (n.º 17 en las *Flores do Lima*, II 55 en las *Rimas várias*) es recogido también por Juromenha, Teófilo Braga, Rodrigues y Vieira y Salgado Jr. Este último indica que lo presenta siguiendo la versión de su verdadero autor, Bernardes, no así «na forma alterada com que entrou a ser atribuído a Camões» en 1668 (1963: 905). Añade Berardinelli que Costa Pimpão lo excluye de su corpus por parecerle indigno de la

<sup>174</sup> 1 choradas de verdade] d'amor, e saudade || 2 o mármore abrandar podem mais] poderão abrandar o reino || 3 porque as] das | nace[m] procedem || 4 hum coração não rendem] como vós não moveis || 5 om.] pois que | Senhora] om. || 6 nem da propia vida estou seguro] a vida a mores perdas aventuro || 7 de esse rigor] do desamor || 8 passe tanto avante a] veja o mundo em vós mor || 9 ao prezar de desprezos] a desprezos infindos || 11 se ri de quem suspira, e ama] de tudo ri, tudo desama || 13 já não] mais que.

pluma de Camões, «sem referir-se à inclusão nas *OC* de Bernardes, razão muito mais ponderável que a “indignidade” do poema» (1980: 575).

En cuanto a los testimonios manuscritos, tan solo aparece en el cancionero inédito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (ms. 12-26-8/D 199), sin indicación de autor (f. 14r). A pesar de los errores de copia cometidos en los versos 7 y 12 de la versión del cancionero, puede apreciarse claramente la semejanza entre ella y la de las *Flores do Lima*<sup>175</sup>.

*RAH* (f. 14v)

Se como en tudo o mais fostes perfeita  
fôreis de condição menos altiva  
vida esperar pudera esta cativa  
vida que a vossos pees morta se deita  
mas quanto de vos vee quanto sospeita  
estrobos são pera que mais não viva  
senão que por mor dor a corte esquiva  
vendo que me engeitais também m'engeita  
se nisto contradiz vossa vontade  
mandailhe vos senhora que dê fim  
à vida que só vive de tristeza  
pois ella não muda propriedade  
que tenha de meu mal, mas por quem mim  
vivendo fartais bem vossa crueza.

---

<sup>175</sup> 2 esquiva] altiva *RAH FL AC* || 3 fôra a minha fortuna maes altiva] vida esperar pudera esta cativa *RAH FL* : vida pode esperar esta cativa *AC* || 4 fôra a sua altiveza maes sogeita] vida que a vossos pees morta se deita *RAH AC* : vida já quasi em lágrimas desfeita *FL* || 5 quando a vida a vossos pés se deita] quanto de vós vee quanto sospeita *RAH FL AC* || 6 porque não a aceitays, não quer que eu] estrobos são pera que mais não *RAH AC* : estremos são pera que mais não viva *FL* || 7 ella propia de si já a mi me priva] senão que por mor dor a corte esquiva *RAH* : senão que por mor mal, a morte esquiva *FL* : e para maior mal a morte esquiva *AC* || 8 que porque] vendo que *RAH FL AC* || 9 nisso] nisto *RAH AC* || 11 aa minha profundíssima] a vida que só vive de *RAH FL* : a vida tão cercada de *AC* || 12 poys] por *AC* | mo dá] muda *RAH* : ma dá *FL* : o faz *AC* | porque piedade] propriedade *RAH* : por piedade *FL AC* || 13 om.] que *RAH FL AC* | deste] de *RAH FL* : do *AC* || 14 possays assi fartar] vivendo fartais bem *RAH* : vivendo mostreis mais *FL* : vivendo farteis vos *AC* | crueza] crueldade *AC*.

*FL* (17, f. 13r)

Se como em tudo o mais fostes perfeita  
fôreis de condição menos altiva,  
vida esperar podera esta cativa,  
vida já quasi em lágrimas desfeita.

Mas quanto de vos vê, quanto sospeita,  
estremos são pera que mais não viva,  
senão que por mor mal, a morte esquiva  
vendo que m'enjeitais, também m'enjeita.

Se nisso contradiz vossa vontade,  
mandailhe vos senhora que dê fim  
a vida que só vive de tristeza,  
pois ella não ma dá por piedade  
que tenha de meu mal, mas porque em mim  
vivendo mostreis mais vossa crueza.

*AC* (n.º 39)

Se como em tudo o mais fostes perfeita,  
fôreis de condição menos altiva,  
vida pode esperar esta cativa  
vida, que a vossos pés morta se deita:  
mas quanto de vos vê, quanto sospeita,  
estorvos são, para que mais não viva,  
e para maior mal a morte esquiva,  
vendo que me enjeitais, também me enjeita:  
se nisto contradiz vossa vontade,  
mandailhe vos, Senhora, que dê fim  
a vida tão cercada de tristeza:  
por ella não o faz por piedade,  
que tenha do meu mal, mas porque em mim  
vivendo farteis vos vossa crueldade.

*FS* (II 55)

Se como em tudo o maes fostes perfeyta  
fôreis de condição menos esquiva,  
fôra a minha fortuna maes altiva,  
fôra a sua altiveza maes sogeita.  
Mas quando a vida a vossos pés se deita,  
porque não a aceitays, não quer que eu viva:  
ella propia de si já a mi me priva,  
que porque me engeitays, também me engeita  
se nisso contradiz vossa vontade,  
mandaylhe vos, Senhora, que dê fim  
aa minha profundíssima tristeza.  
Poys ella não mo dá porque piedade  
tenha deste meu mal, mas porque em mim  
possays assi fartar vossa crueza<sup>176</sup>.

«À borda d'hum ribeiro, que corria»

Otra de las composiciones en las que evita citar a Bernardes es, en su edición comentada, «Na margem de um ribeiro, que fendia» (II 47)<sup>177</sup>. El primero en recogerla es Álvares da Cunha; la atribución vendrá reforzada por las ediciones decimonónicas, pero el poema acabará, finalmente, excluido de las del siglo XX. La autoría bernardiana cobra peso por su aparición en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 188r, n.º 31), en el que se lee el siguiente íncipit: «À borda de hum ribeiro que corria», coincidente con el n.º 46 de las *Flores do Lima*. Obsérvense las demás variantes, entre las que cabe destacar los nombres de los pastores<sup>178</sup>:

FL (46, f. 32r)

À borda de hum ribeiro, que corria  
por meyo d'hum florido, e verde prado,  
o triste pastor Dellio debruçado  
sobr'hum tronco de freixo, assi dizia.  
Ah Marillia cruel quem te desvia  
esse cuidado teu, do meu cuidado?  
Quem fez hum coração desenganado  
amar cousa que tanto aborrecia?  
Que foy daquela fé, que tu me deste?  
Que foy daquele amor que me mostraste?  
Como se mudou tudo tão asinha?  
Quanto tua affeição n'outro puseste,  
como te não lembrou que me juraste  
que não serias nunca senão minha?

FS (II 47)

Na margem de hum ribeiro que fendia  
com líquido cristal hum verde prado,  
o triste pastor Liso debruçado  
sobre o tronco de hum freixo assi dizia.  
Ah, Natercia cruel! Quem te desvia  
esse cuidado teu do meu cuidado?  
Se tanto hei de pensar desenganado,  
enganado de ti viver queria.  
Que foy de aquella fé que tu me deste?  
De aquella puro amor que me mostraste?  
Quem tudo trocar pode tão asinha?

<sup>177</sup> En su interpretación, manifiesta: «Todo lo de este soneto fue tomado de otro de Panfilo Sasso o de otro de Ramírez Pagán, que lo debió tomar de él, y no los copio porque no contienen otra cosa» (II, 249).

<sup>178</sup> 1 Na margem] à borda | fendia] corria || 2 com liquido cristal hum] por meyo d'hum florido e || 3 Liso] Dellio || 4 o] hum | hum] om. || 5 Natercia] Marillia || 7 se tanto hei de pensar] quem fez hum coração || 8 enganado de ti viver queria] amar cousa que tanto aborrecia || 10 om.] que foy | puro] om. || 11 quem tudo trocar pode] como se mudou tudo || 12 quando] quanto | esses olhos teus] tua affeição || 14 por toda a luz, que eres só] que não serias nunca senão.

Quando esses olhos teus noutro puseste,  
 como te não lembrou que me juraste  
 por toda a luz, que eres só minha?

«De mil sospeitas vãs, se me levantão»

He aquí el último soneto de las *Flores* (n.º 70) presente en las *Rimas* (II 21). Es añadido al canon por Álvares da Cunha y la inclusión en la lírica camoniana se respeta en las ediciones del siglo XIX. Los editores modernos prescinden de él por formar parte de las *Obras completas* de Bernardes y aparecer en su listado de sonetos facilitados en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f. 188r, n.º 17). Por otro lado, se encuentra en el ms. 2209 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo (f. 20r) y en el cancionero del Escorial (ms. Ç.III.2, f. 16r), aunque sin epígrafe alguno que nos permita identificar al autor. La similitud entre las versiones manuscritas y la del limiano, más la ausencia de testimonios anteriores a 1668 que expliciten la asignación a Camões, facilitan el hecho de que la atribución de la pieza recaiga en aquel<sup>179</sup>.

*TT* (f. 20r)

De mil sospeitas vans se me levantam  
 outros tantos tormentos verdadeiros  
 ah, que gostos de Amor são feitiçeiros  
 que nos levão tras si que nos encantam  
     matándonos estão desde nos cantam  
 sereas para nós, nos marinheiros,  
 começos amorosos lijongeiros  
 fins, que de mui crueis o mundo espantão  
     seus ventos não me dexão tomar terra,  
 vaise emcubriendo o sol, as nuvens creçem  
 da vida cada vez mais descomfio  
     fazem ágoas do céu às do mar guerra,  
 engolfado nas ondas que embravescem  
 hum cego me governa o meu navio.

<sup>179</sup> 2 trabalhos, e desgostos] otros tantos tormentos *TT* || estes bens] gostos *TT RBE FL* || 4 com um não sei que] nos levão tras si *TT FL* | toda Alma] que nos *TT FL*: almas *RBE* || 5 como Sereas docemente] matandonos estão desde nos *TT*: assi como sereas no mar *RBE*: então nos matão, queando mais nos || 6 para enganar ós tristes] sereas para nós, nos *TT FL*: pera mal dos cansados *RBE* || 7 os meus assi me atraem] começos amorosos *TT FL*: os começos de amor são *RBE* || 8 e despoys com horrores mil me] fins, que de mui crueis o mundo *TT*: os fins tão crueis são, que o mundo *RBE*: fis crueis, e mortais qu' o mundo || 9 quando cuido que] seus ventos não me *TT FL* | tomo porto, ou terra] deixão tomar terra *TT FL*: posso ferrar terra *RBE* || 10 tal vento se levanta] vaise emcubriendo o sol *TT*: o vento esforça mais *RBE*: vay's encobriendo a luz *FL* | em hum instante] as nuvens creçem *TT RBE*: a névoa crece *FL* || 11 que súbito da vida] da vida cada vez mais *TT*: tanto que já da vida *RBE*: do porto cada vez mais *FL* || 12 mas eu sou quem me faz a mayor] fazem ágoas do ceo às do mar *TT FL*: fazem as ágoas do céu às do mar *RBE* || 13 poys conhecendo os riscos de hum Amante] engolfado nas ondas que embravescem *TT*: e por meio dos homens que embravecem *RBE*: engolfados nas ondas qu'embravecem *FL* || 14 fiado a ondas de Amor, dellas me fio] hum cego me governa o meu navio *TT FL*: um ceguo me navega o meu navio *RBE*.

*RBE* (f. 16r)

De mil sospeitas vans se me levantão  
trabalhos, e desgostos verdadeiros  
ah que guostos de amor são feiticeiros  
que com um não sei que, almas encantão  
    assi como sereas no mar cantão  
pera mal dos cansados marinheiros  
os começos de amor são lisonjeiros  
os fins tão crueis são, que o mundo espantão  
    quando cuido que posso ferrar terra  
o vento esforça mais, as nuvens crecem.  
Tanto que já da vida desconfio.

Fazem as águoas do céu às do mar guerra,  
e por meio dos homens que embravecem  
um ceguo me navega o meu navio.

*FL* (70, f. 44r)

De mil sospeitas vãs se me levantão  
trabalhos, e desgostos verdadeiros,  
ah que gostos d'Amor são feiticeiros  
que nos levão tras si, que nos encantão:  
    então nos matão, quando mais nos cantão,  
sereas pera nós, nos marinheiros,  
começos amorosos, lisonjeiros,  
fis crueis, e mortais qu'o mundo espantão.

Seus ventos não me deixão tomar terra,  
vay s'encobriendo a luz, a névoa crece  
do porto cada vez mais desconfio:  
    fazem ágoas do céu às do mar guerra,  
engolfados nas ondas qu'embravecem  
hum cego me governa o meu navio.

*FS* (II 21)

De mil sospeitas vans se me levantão  
trabalhos, e desgostos verdadeiros,  
ay! que estes bens de Amor são feiticeiros,  
que com un não sei que toda Alma encantão!

Como Sereas docemente cantão,  
para enganar òs tristes marinheiros:  
os meus assi me atraem lisonjeiros,  
e despoys com horrores mil me espantão.

Quando cuido que tomo porto, ou terra,  
tal vento se levanta em hum instante,  
que súbito da vida desconfio<sup>180</sup>.

Mas eu son quem me faz a mayor guerra,  
poys conhecendo os riscos de hum Amante  
fiado a ondas de Amor, dellas me fio.

«Os olhos onde o casto amor ardia»

Por último, añadimos al repertorio el siguiente soneto extraído de las *Várias Rimas ao Bom Jesus*, cuyo rótulo reza «Epitafio à sua sepultura»<sup>181</sup>. La pieza se añade a la lírica camoniana en los comentarios de Sousa (II 86), donde carece de epígrafe<sup>182</sup>. El anotador presume que fue escrita con motivo de la muerte de doña Catalina de Ataíde, aunque no lo asegura (II, 295). La autoría de Bernardes se antoja algo dudosa ya que, en el índice del *Cancioneiro do Pedro Ribeiro*, aunque se le adjudiquen «Os olhos por quem eu em fogo ardia» (f. 189r, n.º 73) y «Os olhos por quem em fogo ardia» (f. 189v, n.º 100), no podemos descartar que se trate de poemas diferentes o variantes redaccionales del autor. Por otra parte, se otorga a Estêvão Rodrigues de Castro en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (f. 160r). Sousa, por su banda, no alude a ningún manuscrito ni a autor alguno que no sea Camões.

VRBJ (f. 80r)

Os olhos ond'o casto amor ardia  
ledo de se ver nelles abrazado,  
o rosto, onde com termo desusado  
vermelha rosa, sobre neve abria,  
o cabelo qu'enveja ao Sol fazia  
por que fazia o seu menos dourado,  
a branca mão o corpo bem formado  
tudo se torna aqui em terra fria.

Perfeita fermosura, em tenra idade  
como flor, que sem tempo foy colida  
aqui se fechou a morte, surda, e dura,  
como não more amor de piedade,  
não della, que passou a melhor vida,  
de si, pois o deixou em noite escura.

FS (II 86)

Os olhos onde o casto Amor ardia,  
ledo de se ver nelles abrasado;  
o rosto onde com lustre desusado  
purpúrea rosa sobre neve ardia.

O cabelo que enveja ao sol fazia,  
porque fazia o seu menos dourado;  
a branca mão, o corpo bem talhado,  
tudo aqui se reduz a terra fria.

Perfeita fermosura em tenra idade,  
qual flor que antecipada foy colida,  
murchada está da mão da morte dura.



<sup>181</sup> Sigue a la canción «À morte de D. Angela».

<sup>182</sup> Además de su edición, las únicas que dan cuenta del poema son las de Juromenha y Teófilo Braga.

Como não morre Amor de piedade?  
Não della, que se foy à clara vida,  
mas de si, que ficou em noite escura.

Tras examinar detenidamente las diferentes versiones del soneto<sup>183</sup>, Bismut concluye lo siguiente: «nous croyons avoir suffisamment établi que le sonnet de Diogo Bernardes a servi de point de départ pour Faria e Sousa à un habile grimage» (1970: 354). Sea como fuere, la tradición manuscrita sugiere que nos decantemos por la asignación a Bernardes o a Rodrigues de Castro, pero no a Camões. Aunque no puede excluirse la posibilidad de *camonización* por parte de Sousa, tampoco es descartable la existencia de dos versiones del autor. Para acabar, cabe indicar que confluyen en sus anotaciones a los versos 10 y 11, de la mano de clásicos y toscanos, Garcilaso (égloga 2, vv. 1253-1266) y Francisco de la Torre (égloga 4, vv. 209-210, 234)<sup>184</sup>.

Se ofrece a continuación un listado de sonetos que no están presentes en las *Obras completas* de Bernardes, pero forman parte de los que se le atribuyen en el índice del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. A falta de más lecturas que las del íncipit, se transcriben seguidamente los primeros versos de las *Rimas* comentadas por Sousa, con el propósito de facilitar el cotejo. La información relativa a los manuscritos y a las ediciones camonianas que incluyen cada uno de los sonetos va en nota.

PPR

15 Tanto forão, senhora acostumãdo  
22 Pois não cação os meus olhos de chorar  
42 Quando de minhas mágoas a comprida  
43 Correm turvas as águas deste rio  
44 Com grandes esperanças já cantei  
45 Depois que o fero Amor quis que passasse  
48 Fermosos olhos em que quiz a ventura  
54 Contente me vi já véndome isento  
55 Quando se vir com agua o fogo arder  
82 Bem sei amor, que hé certo que o arreceo  
83 Quem foste acompanhando juntamente  
85 A terra o Céu, e o vento assocegadoo  
88 Júlgame a gente toda por perdido  
89 No tempo, que de amor viver soya

<sup>183</sup> 2 abrasado] abrazado || 3 lustre] termo || 4 purpúrea] vermelha | ardia] abria || 7 talhado] formado || 8 aqui se reduz a] se torna aqui em || 10 qual] como | antecipada] sem tempo || 11 murchada está da mão da morte] aqui se fechou a morte surda e || 13 se foy à clara] passou a melhor || 14 mas] om. | que ficou] pois o deixou.

<sup>184</sup> Consúltense los fragmentos en sus respectivos capítulos.

## FS

- II 57 Tanto se forão, Ninfa, costumando<sup>185</sup>  
 II 67 Poys meus olhos não cansão de chorar<sup>186</sup>  
 I 72 Quando de minhas mágoas a comprida<sup>187</sup>  
 II 95 Correm turbas as ágoas deste rio<sup>188</sup>  
 I 3 Com grandes esperanças já cantey<sup>189</sup>  
 I 4 Despoys que quis Amor que eu só passasse<sup>190</sup>  
 II 52 Olhos, a donde o Céu com luz maes pura<sup>191</sup>  
 III 48 Contente viví já, véndome isento<sup>192</sup>  
 II 45 Quando se vir com ágoa o fogo arder<sup>193</sup>  
 I 79 Bem sey, Amor, que hé certo o que receo<sup>194</sup>  
 I 76 Quem fosse acompanhando juntamente<sup>195</sup>  
 II 73 O Céu, a terra, o vento sossegado<sup>196</sup>  
 II 51 Júlgame a gente toda por perdido<sup>197</sup>  
 I 7 No tempo que de Amor viver soia<sup>198</sup>

## 1.2. Sonetos ajenos al pleito

«Era o dia em que fuy d'amor vencido»

Sousa recurre al soneto 4 de Bernardes, «Era o dia em que fuy d'amor vencido», en las notas al I 77 de Camões, «O culto divinal se celebrava». Ambas composiciones relatan el día en que los enamorados ven a sus amadas por vez primera. El exégeta señala que su poeta toma como paradigmas a Petrarca en su imitadísimo soneto 3 («Era il giorno ch'al sol si scoloraro») y la canción 1 de Ariosto («Non so s'io potrò ben chiudere in rima»). Análogamente a este último tratará el tema Bernardes, pues sendos encuentros se producen durante el día de San Juan Bautista, si bien, previamente, Sousa informa al lector de que Ariosto no estuvo muy lúcido en dicho lugar. A estos ejemplos se suman

<sup>185</sup> AC, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>.

<sup>186</sup> Rh, Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>187</sup> Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>188</sup> DF<sub>2</sub>, AC, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, HC, CP, SJ.

<sup>189</sup> Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>190</sup> Ms. A (f. 1v); Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>191</sup> CCB (anónimo, f. 67r), CLF (anónimo, f. 50r); AC, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>192</sup> CFT (f. 150v); Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>.

<sup>193</sup> AC, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>194</sup> CCB (anónimo, f. 66v), CLF (anónimo, f. 59v), Ms. A (f. 7v); Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>195</sup> CCB (anónimo, f. 67v), CLF (anónimo, f. 60v), Ms. A (f. 5v); Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>196</sup> DF<sub>2</sub>, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>197</sup> DF<sub>2</sub>, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

<sup>198</sup> Ms. A (f. 9r); Ri, Jur, TB<sub>1</sub>, TB<sub>2</sub>, RV, HC, CP, SJ.

el de Lope, con su soneto «Era la alegre víspera del día», y cinco del propio comentador<sup>199</sup>.

«Quem louvará Camões que elle não seja»

En el «Juicio» se reproduce el soneto que Bernardes dedicó a Camões debido a la publicación de sus *Rhythmas*, «Quem louvará Camões que elle não seja». Tras ello, dice el glosador que, «habiendo él conocido a Luís de Camões y tratándole, no escribió en su vida algo en su alabanza», y critica el hecho de que no le diese cabida al poema en ninguna de sus obras considerando que «de todos los suyos, es el más limpio, aunque no sea muy bueno». Menciona luego a Sá de Miranda, António Ferreira y Jerónimo Corte-Real, quienes tampoco incluyeron ninguna alabanza al poeta luso en sus textos<sup>200</sup>. En contraposición alude a Fernão Álvares do Oriente, que «le procuró imitar cuanto pudo, y le alaba como él merece en varios lances de su *Lusitania transformada*», de ahí que lo tenga en más alta estima y lo juzgue por mejor (§ 20).

«Eu fiz (como já disse o Mantuano)»

Pertenciente a las *Várias Rimas ao Bom Jesus*, el escrito dedicado a la Infanta doña María<sup>201</sup>, «Eu fiz (como já disse o Mantuano)», antecede a las «Octavas de Santa Úrsula». En opinión de Sousa pertenece a Bernardes, pero no así el relato que le sigue<sup>202</sup>. Reproduce el soneto en su obra con el fin de hacer ver al lector que un mismo

---

<sup>199</sup> Sonetos I 2 («Por el alto camino de zafiros»), I 3 («Una mañana de florido mayo»), I 9 («Donde de espuma el Duero hace molduras»), I 10 («Sus visuales llamas, peregrinos») y II 86 («El culto celestial se celebraba»).

<sup>200</sup> Desde una postura menos afable, recordará esto en los apuntes a la oda 6: «Permanecen impresas las obras de Francisco de Sá y Miranda, de don Manuel de Portugal, de António Ferreira, de Jerónimo Corte-Real, de Diogo Bernardes, que todos escribían cuando escribía el P[oeta] y no se hallará en ninguno de ellos, memoria de él, como también en él ninguna de alguno de ellos, menos don Manuel de Portugal: y esto procedía de que él los tenía por lo que eran; y ellos no le tenían a él por lo que era, de puro enamorados de sí; o de pura envidia le negaban la alabanza si le conocían. Mas como el tiempo es juez de estas cosas, ellos ya no son leídos, y mi P[oeta] será leído mientras durare el mundo» (III, 161).

<sup>201</sup> Hija de don Manuel I y doña Leonor de Austria, vivió entre 1521 y 1577.

<sup>202</sup> Entre las apreciaciones que abren las «Octavas de Santa Úrsula», rehúye toda objetividad para asignarlas a Camões bajo un criterio, cuando poco, discutible. Rara vez se muestra tan seguro de la autoría de su poeta como en esta ocasión en la que, precisamente, yerra. Después de informarnos de que el texto se solía asociar con su poeta antes que con Bernardes, leemos un autoelogio desmedido en el que da cuenta de su larga y ventajosa experiencia juzgando el estilo de cientos de poetas diferentes. Además de afirmarlo con rotundidad, reta a aquel que lo dude: «Si hubiere quien presuma de semejante empleo (que no lo habrá, porque sé bien lo a que cada uno se entiende hoy) lléguese a mí, que yo en espacio de tres horas le mostraré el grado en que cada uno está con los magisterios, y holgareme mucho de que haya quien venza en ello, porque realmente deseo aprender y sé bien que ninguno llega a alcanzar tanto que no pueda haber otro que alcance más: y esto es lo que no quieren saber muchos ignorantes que, nadando en charcos, piensan sacar las arenas del profundo océano» (IV, 134). La misma actitud la recalca para no

autor no pudo haber compuesto ambos poemas<sup>203</sup>. Con su conocida autosuficiencia, expresa: «Juzgue todo fiel juicio si entre estos 14 versos hay alguno con algún aliento, o que se pueda parecer al menor que hubiese en las octavas, sino una oración de ciego»; tacha al soneto de «miserable», manifestando que el limiano «siempre anduvo con el pecho en tierra», en tanto que Camões «siempre le elevó allá por las altas cumbres del Parnaso» (IV, 135).

### 1.3. Cartas

#### *A Pero d'Andrade Caminha, na morte do doutor António Ferreira*

Nos encontramos con la carta 21 de Bernardes entre los comentarios a la égloga 1 («Que grande variedade vão fazendo») situados en la estrofa 45, la cual se corresponde con el séptimo terceto del canto de Aónia: «Mas tú, gentil espírito, entretanto / que otros campos, y flores van pisando, / y otras zampoñas oyes, y otro canto» (vv. 415-417). Tras presentar al lector los dechados toscanos: Sannazaro, Varchi, Ariosto, Ludovico Paterno, Chiara Matriani, Veronica Gambará, se referencia a los españoles y a los portugueses.

Entre los primeros se encuentra Garcilaso con estos versos extraídos de su égloga 1: «Divina Elisa [...] / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos» (vv. 394, 403-404)<sup>204</sup>, y este extracto de *Las Abidas* de Jerónimo de Arbolanche: «Allá apacentarás otros ganados / en los Eliseos campos, y otras flores / cubrirán tu dorada cabellera» (I, vv. 707-709); entre los lusos, Sá de Miranda con su poema *En la muerte del pastor Nemoroso Garcilaso de la Vega*, presente en su égloga 5: «Por otros frescos ríos<sup>205</sup>, / y sauces más crecidos, / otros más verdes prados, otras fuentes, / entre raros espíritus / destos que acá dejaste diferentes» (vv. 79-82, 84)<sup>206</sup>, y la

---

reconocer la *Historia de Santa Úrsula* entre las rimas de Bernardes: «¿Quién será tan insensato, que, de lo limpio de ellas, y alteza, y afectos y hermosuras, no vea que jamás pudo llegar a las sombras de estas luces un ingenio tan ratero?» (134).

<sup>203</sup> Con este mismo propósito citará las octavas *Lágrimas de S. Pedro* y *Lágrimas de S. João Evangelista*, argumentando que «no sabe hacer octavas quien no sabe hacer sonetos» (IV, 135).

<sup>204</sup> Descuido en la edición de Sousa, donde se lee *Égl. 2*.

<sup>205</sup> *Mirtos*, en las ediciones cotejadas.

<sup>206</sup> Se elide el verso 83: «que adelante eran idos».

composición de Bernardes: «Onde ves outro sol mais claro, e puro / outra mais alva lua, outras estrelas / onde noite não há, nem dia escuro»<sup>207</sup>.

*A Dom Manoel Coutinho estando na sua quinta da torre do Bispo*

A la carta 24 de Bernardes recurre para ejemplificar el uso de varias lenguas en una misma composición<sup>208</sup>. En las anotaciones al último verso, «la vuestra falsa fe, y el amor mío», del soneto I 43 («O cisne quando sente ser chegada»), compila numerosos modelos que se han servido de esta licencia, entre los que están Castillejo, el Cartujano, Ramírez Pagán, Hernández de Velasco, Francisco de Aldana, Jerónimo de Lomas Cantoral, Vicente Espinel, Virués, Covarrubias, Lope, acompañados del Infante don Luís, Miranda, Montemayor, Ferreira y Bernardes, entre otros. De este reproduce el verso 104 de la carta a don Manuel Coutinho, «entenda-me chi può che m'intendo io», tomado de la canción 22 de Petrarca (v. 17). No dice nada del último verso de la misma epístola, «state sano charo patron mio»<sup>209</sup>, fórmula típica del italiano.

*Ao mesmo Ruy Gomes da Gram, depois de partido pera a Índia*

La carta 26 aparece en dos ocasiones. Primero, en las notas a la oda 3 («Se de meu pensamento»), estrofa 11: «A ordem se mudava / das penas que regendo está Plutão; / em descanso se achava / a roda de Ixião, / e em gloria quantas penas ali são» (vv. 51-55). Sobre la descripción de los efectos de la música de Orfeo el comentarista recurre a Ovidio y Boecio, a los que les suceden toscanos tales como Sannazaro, Poliziano y Paterno. Tras ellos, no podía faltar el *Leandro* de Boscán (vv. 1473-1481):

Y allí, también, delante, se movieron  
con esta novedad las tres hermanas,  
escuras hijas de la'scura noche.  
Y'stuvo enternecido el can Cerbero,  
abriendo sus tres bocas trasportado.  
Y en Ixión cesó la rueda un poco.  
Y el águila de Tirio'stuvo queda.  
Todo el abismo, en fin, quedó vencido,  
sin poder resistir al son d'Orpheo.

<sup>207</sup> Pérez-Abadín da cuenta de la ausencia de fuentes como «Anima bella» de Petrarca y el soneto «Alma minha gentil que te partiste» del propio Camões (2015: 171, n. 151).

<sup>208</sup> Sobre la crítica al recurso por parte del editor, véase el capítulo de Sá de Miranda.

<sup>209</sup> Cf. «State sano, a Dio vi ricomando» (carta 27, v. 208).

De nuevo, Bernardes es precedido por Sá de Miranda, aquí, con su *Fábula del Mondego* (vv. 379-383):

Estuvo luego queda aquella rueda,  
del Centauro atrevido: las hermanas  
nietas de Belo, ninguna acudió  
al vano oficio; quedas las manzanas,  
de Tántalo y su agua estuvo queda.

Finalmente, el lugar del limiense (vv. 241-245, 247-248)<sup>210</sup>:

Toda a corte infernal ficou vencida,  
ouvindo o som da lira, o canto brando,  
toda pena das almas suspendida.  
Na pedra que lá riba hia levando  
Sesifo se sentou, tomando alento [...]<sup>211</sup>,  
Cessou do seu contino movimento  
a roda de Ixião.

y la referencia a uno de él mismo para despedir el análisis, en este caso extraído de la tercera de sus sextas rimas («Felize aquel que pudo ver con ojos»).

La segunda alusión la encontramos en la exégesis a la elegía 1 («O poeta Simónides, falando»): «o coro das nereidas nos seguia» (v. 73). El crítico explica el pasaje con lugares de *Os Lusíadas*, Homero y Sannazaro, para cerrar con un fragmento de la carta de Bernardes (vv. 28-37), no sin antes adicionar lo siguiente: «si ella es suya, lo que yo no creo, como de otras cosas que andan en su nombre» (IV, 7).

Rompia a proa o liquido elemento,  
eu com suspiros da alma o ar rompia<sup>212</sup>,  
com lágrimas mostrando o sentimento.  
Cos olhos saudosos te seguia,  
em quanto divisei as brancas vellas,  
e depois disso com a fantasia.  
Imaginey então Nereas bellas  
diante o curvo pinho esparger<sup>213</sup> flores,  
e outras com os Tritões diante dellas.  
E mil delfins ligeiros nadadores.

<sup>210</sup> Las fuentes del pasaje son Homero (*Odisea*), Virgilio (*Geórgicas* 4) y Horacio (oda 3 11).

<sup>211</sup> No recoge el verso 246: «Sobre quem o cançava descansando».

<sup>212</sup> La edición de Sousa añade *e* al principio de este verso.

<sup>213</sup> *Esparzir*, en su comentario.

*A Pedr'Alvrez Pereira*

De esta carta (n.º 31) tan solo trae a colación el verso «tratar de outras inopias que padeço» (v. 35), lugar paralelo a este otro de Camões, «contra a miséria injusta que padeço» (v. 24), sacado de sus octavas a *Dom Constantino, Vizo-Rei da Índia* («Como nos vossos ombros tão constantes»). En la exégesis a tal verso no está presente ningún otro autor ni juicio de valor alguno hacia el poeta del Lima.

1.4. Églogas

En la introducción a las églogas, tras hacer repaso de los principales autores destacados en el género, Sousa reconoce que Bernardes «publicó muchas églogas razonables en lo rústico», pero añade: «las que pueden ser suyas: porque las más dellas usurpó él a Luís de Camões, como lo mostraré largamente en un discurso que precederá a la nona» (§ 6)<sup>214</sup>.

*Nise*

La primera alusión a la égloga 7 se encuentra en las «Octavas de Santa Úrsula», aquellas que Sousa había otorgado sin ningún miramiento a su poeta. El verso de la *Historia de Santa Úrsula* que analiza, «de tão ditoso pay ditosa filha» (v. 48), resulta casi idéntico a este de la égloga bernardiana: «ditosa mãy de tão ditosa filha» (v. 64). Proporciona, asimismo, uno de *Os Lusíadas*: «que de tal pai tal filho se esperava» (3 18). Aun en el caso de que el poema perteneciese a su idolatrado poeta, la fecha en la que se stampa y la ausencia de testimonios anteriores a su edición no probaría sino la influencia de Bernardes en aquel, pero, como sabemos, su devoción le hace aferrarse al «yo creo no es suya, mas de mi P[oeta]» (IV, 138). Por otro lado, toma nota del dechado: Benedetto Varchi, «que degno sete a si gran padre figlio» (soneto *Al signor Paolo Orsino*, v. 11). En cuanto a los poetas castellanos, tan solo concurren en su interpretación a dichas octavas Diego Velázquez<sup>215</sup> y Jerónimo de Arbolanche, ambos con relación a «já as âncoras de baixo acima tirão, / e de cima já abaixo soltão velas» (vv. 315-316). Del primero trae este pasaje de la *Vida de San Orencio*: «Adonde mi

<sup>214</sup> Desafortunadamente la obra de Sousa quedó incompleta; sus notas acaban en la égloga 8.

<sup>215</sup> «Poeta laureado», como expresa la portada de su *Vida de San Orencio*, escrita a principios del siglo XVI y publicada en Zaragoza (1529).

barco primero surtí, / maromas encajo, las velas tendí»; de Arbolanche, estos versos de *Las Abidas*: «Suben al cielo las confusas voces<sup>216</sup>, / caen al suelo mal armados cuerpos» (4, vv. 659-660).

*Nise* aparecerá también en la égloga 1 de Camões, a propósito del sintagma «o som divino» (v. 135). Después de citar a Ludovico Paterno, deja paso a António Ferreira con este verso de su carta 13: «teu nome estar cantando ao son divino» (v. 8)<sup>217</sup>, y al que sigue de Bernardes: «os ventos por ouvir o som divino» (v. 17), volviendo al «si es suya, lo que yo no creo» (V, 174). Sea como fuere, resulta un tanto innecesario postular influencias en tales lugares comunes, pues son frases hechas.

### *Inês*

A estas alturas no es de extrañar que el editor dude también de la autoría de la égloga 9 de Bernardes; así, como en casos anteriores, apostillará un «si es suya» nada más referenciarla (V, 272). Esto ocurre en el análisis de la égloga 5 de Camões («A quem darei queixumes namorados»)<sup>218</sup>, estrofa 25 (vv. 193-200):

Bem vês que por Amor se move tudo,  
e que delle nam ha quem seja isento;  
o mais simple animal, mais baixo e rudo,  
o de mais levantado pensamento:  
debaixo da água fria o peixe mudo,  
também lá tem de ardor seu movimento:  
poys as aves, que no ar cantando voam,  
não menos humas de outras se affeiçoam.

Las citas que abren el comentario pertenecen a las plumas de Virgilio y Panfilo Sasso, a los que sucede el que aquí nos ocupa con el siguiente *locus*: «d'amor a rolla geme, / d'amor a ovelha bala, / est'agua d'amor vay buscando outra água» (vv. 197-199). Más adelante, Sousa referencia la primera estancia del *Triunfo cuarto* de Juan de Padilla («Como la dulce calandra volando»), aunque no guarda relación alguna con el pasaje de Bernardes. La exégesis se cierra con uno de los poemas de su *Fuente de Aganipe* (II 8).

<sup>216</sup> Cf. Fray Luis de León, oda 1, vv. 68-69: «al cielo suena / confusa vocería».

<sup>217</sup> Cf. Égloga 12 del mismo autor, dedicada al duque de Aveiro: «cantai com novo sprito, e som divino» (v. 19).

<sup>218</sup> Si bien se encuentra en las ediciones quinientistas del poeta, su autoría no se confirma en ningún testimonio manuscrito. Debido a ello, la composición no forma parte del corpus irreductible camoniano.

*Sílvia*

La primera referencia a la égloga 14 de Bernardes se enmarca en los comentarios al soneto I 45, «Busque amor novas artes, novo engenho». Sousa explica el último verso, «vem não sei como, e doe não sei por que», recurriendo a otros *loci* del poeta de las *Rimas* y compilando fragmentos similares de autores de la talla de Marcial, Ovidio, Petrarca, Bembo, Minturno o Tasso, entre otros<sup>219</sup>. En pos de los toscanos prosigue con numerosos ejemplos de Boscán: «no sé qué hazía, no sé cómo» (canción «Quiero hablar un poco») <sup>220</sup>; «el no sé qué de no sé qué manera» (canción «Claros y frescos ríos», v. 123); «un no sé qué, no sé cómo nombrallo» (canción «Gentil señora mía», v. 3); «verdad se hace todo, no sé cómo», «que, sin saber por qué» (canción «Yo ya viví y anduve ya entre vivos», vv. 97, 117); «un no sé qué mis sentimientos crían» (soneto «Va el corazón camino d'aquel centro», v. 6); «y ablandarme de no sé qué muy presto», «no sé cómo se me desemballestan» (canción «Gran tiempo ha que amor me dice scrive», vv. 14, 25); «dulce gustar d'un no sé qué sin nombre» (soneto «Dulce reposo de mi entendimiento», v. 9); «un cierto no sé qué tan admirable» (*Leandro*, v. 150); «biviendo no sé cómo» (epístola «El que sin ti vivir ya no querría», v. 86); «y un no sé qué que está en el pensamiento» (*Octava rima*, v. 925).

Lo acompañan Ramírez Pagán con su «Tercia rima de toscano traducida» («y un no sé qué vuestro mirar importa», v. 36) y el soneto «Si al mármol de la ínsula de Paro» («te dan un no sé qué de ilustre y bella», v. 11); Montemayor: «no quiero que sea amor sino un no sé qué» (epístola «Estás contenta di señora mía») <sup>221</sup>; Jerónimo de Arbolanche: «mostrando un no sé qué como de aljófar» (*Las Abidas*, IV, v. 125); Bernardim Ribeiro: «o que eu cuidava que tinha / foi-se-me assim não sei como» (romance «Ao longo de uma ribeira», vv. 35-36); y Bernardes: «Est'alma, que la trazas não sei onde» (égloga 14, v. 92) <sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> Maurizio Perugi, en su comentario a la oda camoniana «Pode um desejo imenso», se refiere al sintagma *não sei que*, indicando que «os poetas petrarquistas usaram-no amplamente», y aporta el siguiente lugar del *Canzoniere* (215, vv. 12-14): «et non so che nelli occhi, ch 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mèle amaro, et adolcir l'assentio» (2016: 100).

<sup>220</sup> En la obra de Boscán se lee: «Cosas sin fin, y nuevas, / hazía no sé cómo, sin pensallas» (vv. 106-107). Sousa modifica los versos a su antojo, sin marcar la elipsis y tomando el «no sé qué» del verso 95.

<sup>221</sup> «No quiero que sea amor ni Dios lo mande / sino así un no sé qué por cumplimiento» (vv. 11-12).

<sup>222</sup> Amén de los mencionados, están presentes Aldana, con su *Faetonte*, y el soneto 9 de Sá de Miranda. Para consultar los versos, véanse sus respectivos capítulos.

Después de tal recopilación, opina que Camões superó a todos ellos y presume que en él se inspiró Cristóbal de Fonseca para el siguiente pasaje: «El amor es un no sé qué, que hiera no sé cómo y abrasa de no sé qué manera» (*Tratado del Amor de Dios*, cap. 2). Finalmente, alude a Antonio de Guevara, quien habló de igual modo tratando un tema diferente: «Tiene la corte un no sé qué, un no sé dónde, un no sé cómo y un no te entiendo, que cada día» (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. 15)<sup>223</sup>.

La égloga se manifestará de nuevo en la canción 3 de Camões («Já a roxa manhã clara»). El anotador relaciona los versos «e raminho em raminho vão faltando; / e com suave e doce melodia» (vv. 12-13) con estos del texto bernardiano: «Aqui as doces aves seus amores, / d'um ramo em outro ramos vão cantando» (vv. 25-26), a los que se suman otros de Poliziano, Ludovico Paterno y Luigi Alamanni. Además, evoca la composición en el comentario a la oda 5, «Nunca manhã suave»: «Por as pestanas delles pendurara; / e elevadas na vista pura, e clara, (posto que disso indianas) / se andarão sempre vendo nas meninas» (vv. 25-28).

Con el fin de dilucidar el pasaje pasa a referir *loci* del propio autor, seguidos de Garcilaso y Bernardes<sup>224</sup>. Infiere, sin aparente dificultad, que Camões tomó dicha lectura de Anacreonte e intuye que Garcilaso atendía a lo mismo para este pasaje de su égloga 1: «¿Dó están agora aquellos claros ojos / que llevaban tras sí, como colgada / mi ánima doquier que ellos se volvían?» (vv. 267-269). Indica luego, de forma clara, que Bernardes imitó a Camões en estos versos: «De leves sombras fica salteada, / est'alma, que la trazas não sei onde, / nos teus fermosos olhos pendurar» (vv. 91-93), para concluir con el absurdo de que «lo más cierto es que esta égloga es de mi P[oeta] y que el Bernardes se la usurpó» (III, 149).

<sup>223</sup> Sousa tiene a bien elogiarse tras tamaña selección de textos: «que se note si leyó mucho quien hizo esta junta de lugares y otras muchas semejantes, porque esto no se halla en la calle de los índices ni en la de lugares comunes. Bien veo que estos trabajos no han de reparar el mundo, pero esto es lo que da de sí este género de letras que el propio mundo aplaude» (I, 45).

<sup>224</sup> Ambos se vincularán nuevamente en las notas a la égloga 7 de Camões. Consúltense los *loci* en el capítulo dedicado a Garcilaso.

## 2. Interpretación

Las referencias a la obra de Bernardes se centran en aquellos textos que Sousa trata de incluir —a veces con motivos, otras y las más sin escrúpulos— en el corpus camoniano. Si bien dedica al cantor del Lima calificativos como «usurpador» o «ratero», el hecho de juzgar por obras de Camões composiciones que actualmente sabemos que son de Bernardes, revaloriza más a este último, pretensión de la que Sousa huía. Así pues, su inquina hacia él —proporcional al fanatismo que muestra por Camões— se vuelve paradójica, ya que lo hace receptor de los elogios que vierte a su poeta. Reconoce abiertamente que «Las peñas retumbaran al gemido», único soneto castellano que se reproduce de Bernardes, está escrito con calidades de grandeza. A falta de algún otro, tenemos que conformarnos con las notas que atrás quedan en las que versos del poeta convergen con los de Miranda, Montemayor, Castillejo, Boscán, Garcilaso o Jerónimo de Arbolanche.

Por otro lado, sabemos que, a menudo, la franqueza del exégeta y su autosuficiencia hacen que censure hasta al propio Camões en algunos poemas, lo cual no sucede en los aquí presentes, a excepción de «Ar que dos meus sospiros vejo cheo», pero del que dice no ser inferior a los que le preceden, «antes igual a los mejores». El balance que hace de todas las composiciones de autoría contestada es, pues, positivo. Incluso de las obras externas al pleito, como sucede con alguna de las églogas de Bernardes: pese a que Sousa rehúse a creer que es suya, sus juicios no deberían ignorarse en lo que respecta al poeta.

El anotador acusa al limiano del robo de textos —a pesar de ignorar si fue él quien preparó la impresión de 1597— y, al mismo tiempo y sin explicación aparente, evita mencionarlo en los comentarios de alguno de los sonetos expoliados de su obra, bien conocida por Sousa. A su falta de cuidado se añade la de apoyo en la tradición manuscrita a favor de su poeta, siendo difícil confirmar, salvo excepciones, la autoría de Camões en los sonetos disputados.

La antipatía del anotador hacia Bernardes, que hace que ponga en duda su arte de versificar incluso en composiciones que conocía únicamente por suyas, poco o nada tiene que ver con aquellas palabras, ahogadas ya, en su *Fuente de Aganipe* (II 3, vv. 477-480):

Entre rebaños de torcidos tiernos  
las humildes y rústicas avenas  
suenen con propiedad, que el Pindo estima  
Lobo en el Lis, Bernardes en el Lima.



## V. HURTADO DE MENDOZA, LA TORRE, ALDANA Y OTROS POETAS

## 1. Diego Hurtado de Mendoza

Las llamadas más reveladoras a la obra de Hurtado de Mendoza en los apuntes se centran en su epístola escrita a Boscán («El no maravillarse hombre de nada»)<sup>225</sup>. Esta, compuesta en tercetos encadenados, a diferencia de la de Garcilaso —quien había escrito a su amigo en verso suelto— y redactada con posterioridad a la del toledano (*ca.* 1540)<sup>226</sup>, será el posible modelo al que recurrirá Camões en más de un lugar.

## 1.1. Intertextualidad

## 1.1.1. Epístola a Boscán

Así lo evalúa el crítico en la octava 1 («Quem pode ser no mundo tão quieto?»), al comentar el verso «Ou por inverno a fogo acomodado» de la estrofa 27, no sin antes parangonar a su poeta con autores de la autoridad de Tibulo, Marcial o Virgilio, a los que sucede Mendoza. Sousa declara al lector que lo deja para el final a propósito «porque en la carta a Boscán parece más imitado de nuestro P[oeta]», y no solo eso, sino que detalla los paralelismos que se dan entre los tercetos del castellano y el texto de Camões con la finalidad de probar su tesis. Para facilitar la comparación, hace acopio de un extenso parlamento de la mencionada epístola, que abarca la recreación del tópico de la *aurea mediocritas* y la ensoñación sobre Marfira, en la que el poeta dialoga con la amada ausente (vv. 166-255):

La noche del olvido me cubriese,  
Y<sup>227</sup> en esta medianeza<sup>228</sup> comedida  
El vano vulgo no me conociese.  
Entonces haría yo sabrosa vida,  
Libre de las mareas del gobierno,

<sup>225</sup> La composición es elogiada por López de Sedano «por la agudeza de pensamiento, pureza de lenguaje, imitación de los antiguos y espíritu filosófico» (Díez Fernández, 2007: 176).

<sup>226</sup> Para una aproximación a la epístola horaciana, véanse los trabajos de Rivers (1954), Morros (1990) y López Bueno (2000).

<sup>227</sup> La conjunción copulativa no aparece en ninguna de las impresiones consultadas; seguramente se trata de un error de copia por parte de Sousa, confusión que se justificaría con el verso que le sigue: «Y el vano vulgo no me conociese».

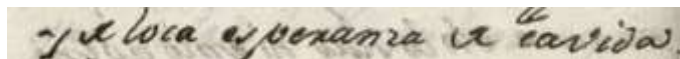
<sup>228</sup> En la edición de 1610 se lee *medianía*.

Y de<sup>229</sup> loca esperanza desabrida  
Ardería mi fuego en el invierno  
Contino, y claro; y el manjar sería  
Más rústico, pero más dulce, y tierno, [...]  
Y cuando el año se desinvernase  
Vendría de pacer manso el ganado,  
A que la gruesa leche le ordeñase, [...]  
A la noche estaría dando leyes,  
Al fuego, a los cansados labradores,  
Que venciesen las de los grandes reyes.  
Oiría sus cuestiones en amores<sup>230</sup> [...]  
Vendrías tú, y Jerónimo Agustín<sup>231</sup> [...]  
Vendría [...] Dural<sup>232</sup>, [...] y Monleón, [...]  
Y podría venirse otro Cetina [...]  
O si (lo que mi alma no adevina)<sup>233</sup>  
La que ora me persigue y de mí huye,  
Y en quererme dañar es tan continua;  
Con aquella pasión que me destruye  
Tornada en compasión; y su cruel ira  
En mansedumbre, que ella más rehúye;  
Presente allí se hallase<sup>234</sup>; o tú Marfira;  
Pues mi corazón vengas, o no vengas,  
Siempre ha de suspirar como suspira, [...]  
Tú la verás Boscán; e yo la veo,  
Que los que amamos<sup>235</sup> vemos más temprano:  
Hela en cabello negro, y blanco arreo.  
Ella te cogerá con blanda mano  
Las rojas uvas y la fruta cana,  
Dulces y frescos dones del verano, [...]  
En blanca leche colorada rosa  
Nunca vi [...], que pareciese tan hermosa.

A continuación, para evidenciar la similitud entre ambos poetas, da paso a este minucioso cotejo:

---

<sup>229</sup> Salvo la impresa en 1610 y las publicadas en Amberes (1556, 1569, 1597), todas las demás recogen la forma *dela*. En cuanto al último término del verso, cabe señalar que en la edición de Díaz Hidalgo no resulta claro:



<sup>230</sup> «Oiría sus cuestiones, sus amores», en el impreso de 1610.

<sup>231</sup> También nombrado por Boscán en su respuesta (v. 382).

<sup>232</sup> Aludido tanto por Garcilaso en su epístola a Boscán (v. 81) como en la respuesta de este último a Mendoza (v. 376), tal como indica en nota Díez Fernández (2007: 183).

<sup>233</sup> Los paréntesis, ausentes en la edición de 1610, aparecen en las *Obras* de Boscán y Garcilaso.

<sup>234</sup> 1543, 1544 (Medina del Campo), 1554, 1556, 1569, 1576, 1597: «se hallase presente»; 1544 (Amberes), 1553, 1555, ca. 1558, 1569: «si hallase presente»; 1610: «te hallases presente».

<sup>235</sup> De las cotejadas, la única versión que reproduce la forma *amamos* es la de 1610. Apréciase, además, el siguiente añadido en la de Martín Nuncio (Amberes, 1597):

Tu la veras Bofcan, y yo la veo,  
que los que amamos mas temprano,

lo de la deseada medianía en el campo, y que en él no fuese conocido del vulgo se ve en la e. 23, «se o sereno ceo me concederá qualquer quieto estado [...] allí outrem ninguem me conhecera [...]». Lo de libre de gobiernos y de esperanza [...] en las e. 15<sup>236</sup>, 21<sup>237</sup> y en la 22, que fenece «nam estará suspenso [...] da pérvida esperança». Lo del fuego en invierno [...] en esta e. 27, «a fogo acomodado». Lo de apacentar el ganado y sacarle la leche [...] en la e. 15, «que em so levar seu gado [...] mungirlhe do leite [...]». Lo de que vendría[n] Gerónimo Agustín, Dural, Monleón, Cetina [...] están por ellos Petrarca, Sannazaro y Garcilaso en la e. 25. Lo de que se hallase allí su querida y suspirar por eso, y el modo, es puntualmente lo que contiene la e. 26, «e comnosco também se achara aquella [...] mitigando o rigor [...]». Lo de coger frutas y otros dones del verano [...] en esta e. 27, «e em quanto por verão flores colhesse [...]». Y finalmente lo de describirla hermosa, en la e. 26, los dos versos últimos (IV, 103-104)<sup>238</sup>.

La confluencia textual volverá a darse en la égloga 2 («Ao longo do sereno»), en cuyas anotaciones al pasaje «nam queria / noda tam fea em gesto tam fermoso», inserto en la estrofa 46, Sousa cita la epopeya del portugués<sup>239</sup>, y apunta que «parece dicho a la luz de Don Diego de Mendoza» (V, 234), del que toma estos versos destinados a la «tan bella como cruel Marfira»: «Ruégate este cautivo, que no tengas / tan dino<sup>240</sup> ánimo en pecho tan hermoso» (vv. 220-221). Contrariamente al caso anterior, aquí Mendoza constituye el único dechado posible para el comentarista.

Ocurre lo mismo en la siguiente égloga camoniana («Passado já algum tempo, que os amores»), en esta ocasión con un fragmento de Mendoza que recrea el tópico del *locus amoenus*: «Oye los dulces cantos<sup>241</sup> que las aves / en la verde arboleda están haciendo / con voces ahora agudas, ahora graves» (vv. 232-234) y que Sousa vincula con el terceto que abre la estrofa 24 del poema de su maestro («Ali responderam as altas aves, / nam módulos no canto, nem lascivas, / maes de dor, ora roucas, ora graves»), en cuyas glosas puntualiza simplemente que «presente estuvo aquí don Diego de Mendoza» (V, 251).

La composición surge en los comentarios del exégeta en otra ocasión, si bien no lo señala como paradigma de Camões, pues, aunque la semejanza se antoja evidente, la inspiración de ambos podría radicar en Luciano, fuente facilitada aquí por el

<sup>236</sup> «Quem tão baixa tivesse a fantasia, / que nunca em mores cousas a metesse, / que em só levar seu gado à fonte fria, / e mungirlhe do Leite que bebesse! / Quam bemaventurado que seria! / Que por maes que a fortuna revolvesse, / nunca em si sentiria mayor pena, / que pesarlhe de a vida ser pequena».

<sup>237</sup> «Por qual senhor algum eu me trocara / ou por qual algum rei de maes grandeza? / Que me dava que o mundo se acabara, / ou que a orden mudasse a natureza? / Agora me é penosa a vida chara: / sei que cousa é trabalho, e que tristeza. / Torname a meu estado, que eu te aviso / que na doudice só consiste o siso».

<sup>238</sup> «Entretecendo rosas nos cabelos, / de que tomasse a luz o sol em velos».

<sup>239</sup> Recoge estas palabras dirigidas a Alonso de Albuquerque: «Poem na fama alva, noda negra, e fea» (*Os Lusíadas*, 10 47).

<sup>240</sup> Las diferentes impresiones leen *duro*.

<sup>241</sup> «Escucha el dulce canto», en la edición de 1610.

glosador<sup>242</sup>. Dicha analogía tiene lugar en los comentarios a la elegía 2 («Aquella que de amor descomedido») entre los versos «Do sol que não repousa» (estrofa 15) y «Las estrellas y el sol que no reposa» (v. 6)<sup>243</sup>.

## 1.2. Interpretación

En vista de lo dicho, y aduciendo las citas al poeta presentes en anteriores apartados de este trabajo, se confirma que la faceta horaciana del autor es la única valorada por el comentarista, pese a no considerar en sus notas ningún *locus* perteneciente a la *amplificatio* de 93 versos que Mendoza realiza de «Nil admirari prope, res est una, Numici» (Horacio, epístola 1 6) ni la acusada intertextualidad que se da entre las epístolas del granadino y el clásico, en beneficio de los pasajes que tratan los tópicos vigentes en la época. La repercusión editorial del poema obedece a que, desde 1543, había sido incluida en las impresiones de la poesía de Boscán y Garcilaso: la prioridad que le otorga Sousa viene justificada debido a que, además de lo expuesto y de haber influido en Camões, constituye —junto con las de los autores españoles citados— el poema fundacional del género.

---

<sup>242</sup> En el pasaje al que se alude se describe la causa por la que el sol no descansa; reflejamos el extracto en su totalidad, pues Sousa lo presenta con omisiones: «Primum quidem sol hic juncto curru, totam diem caelum circumvagatur, indutus ogne, & radiis resplendens, ne tantum quidem otii habens, quantum ad scalpendam aurem, ceu dici solet, sufficere. Nam si vel paululum cessaret imprudens, contumaces equi, a via deflectens, omnia incenderent» [«Ahí está Helios unciendo el carro, surcando el firmamento durante todo el día, envuelto en fuego y resplandeciendo con sus rayos, sin ni siquiera tiempo para rascarse la oreja, según dice. Pues si, descuidándose, dejara de estar visible solo un momento, los caballos desbocados y apartados de su camino lo harían arder todo»] (1687: 211-212; 2000: 106).

<sup>243</sup> El artículo es un añadido del comentarista.

## 2. Francisco de la Torre

Se lee en la introducción a las églogas de Camões sobre dicho género que en España fue príncipe —y continuaba siéndolo en la época— Garcilaso, después del cual «no hubo algunas dignas de estimación en Castilla (habiendo muchas), hasta que Francisco de la Torre las escribió buenísimas» (V, 160). A lo largo de las anotaciones del portugués se nos presentan tres de las ocho églogas pertenecientes a la «Bucólica del Tajo»<sup>244</sup>, cuarto libro de las *Obras* de La Torre editadas por Quevedo en 1631. Se compilan las citas a continuación, así como los poemas del autor que Sousa pondera en las *Rimas*.

### 2.1. Intertextualidad

#### 2.1.1. *Bucólica del Tajo*

##### Égloga 1 («El blando aliento de Favonio tierno»)

En los apuntes al verso «Que em vos os dibuxais ao natural» del soneto I 40 («Alegres campos, verdes arvoredos»), con la finalidad de comentar la descripción del reflejo en los ríos de los árboles que están en su ribera, Sousa se ayudará de clásicos como Virgilio o Estacio y de toscanos como Dante o Benivieni, si bien el modelo de Camões —indica— lo constituyen Garcilaso y su égloga 1<sup>245</sup>. A él le suceden Montemayor, con la que dedica a la condesa de Gibraleón («Agua tan hermosa<sup>246</sup>, / tan clara, que la sombra, y arboleda / debajo de sus aguas se parece», égloga 1, vv. 31-33), y La Torre, quien, según nuestro glosador, lo hizo «mejor que todos»<sup>247</sup>: «Sube la yedra con el olmo

<sup>244</sup> La sección pastoril de la obra de Francisco de la Torre, de tintes virgilianos desde el propio título, constituye —junto con el de Padilla— el principal repertorio de églogas de la época. Proporciona una visión de conjunto Pérez-Abadín (2009).

<sup>245</sup> «Corrientes aguas, puras cristalinas, / árboles que os estáis mirando en ellas / verde prado de fresca sombra lleno [...] / yo me vi tan ajeno / del grave mal que siento» (vv. 239-241, 245-246).

<sup>246</sup> «Sobre una tabla dagua tan hermosa» (1572: 118v).

<sup>247</sup> Coincide esa valoración con la que triunfará en el siglo XVIII. Velázquez de Velasco confunde a Quevedo con Francisco de la Torre, entendemos que por llevar a puerto en 1631 la publicación de sus obras. Lo hace en el capítulo que dedica a la oda, en el que comenta que el primero imita a Garcilaso «principalmente en las que publicó con el nombre supuesto del Bachiller Francisco de la Torre» (1754: 132). Un año antes había editado un volumen con las *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo Villegas [...] con el nombre del Bachiller Francisco de La Torre*, a las que precede un discurso donde pretende dilucidar esa autoría. Sedano, en su *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (1768-1778), suscribirá la misma hipótesis. Más información en Pérez-Abadín Barro (2013).

asida [...] / ya se mira en el agua y se retira; / y luego vuelve y otra vez se mira» (vv. 33, 39-40). Tras esto se permite apostillar que «en verdad que aún este autor no era aparecido<sup>248</sup> cuando yo, a imitación de ese lugar que ahí queda de Estacio, había dicho [...]» (I, 96), haciendo notar su primacía<sup>249</sup>.

La misma égloga surge en tres ocasiones más a lo largo de la obra, aunque en ellas no se vislumbra ningún juicio por parte del exégeta, que se limita meramente a citar pasajes análogos a los del poeta luso. El primer caso se da en el soneto I 76 («Quem fosse acompanhando juntamente»), cuando el erudito comenta las palabras dedicadas a la tórtola, «triste en su viudez», de la cual el amante ansía compañía. Vislumbra aquí Sousa que el pasaje de su poeta («ela por companheira e por vezinha [...] / me ajudasse a chorar a pena minha, / e eu a ela também a que ela sente») fue escrito «con el aire» de La Torre, lo cual ilustra con estas palabras de Dafnis: «Sube la yedra con el olmo asida, / y en otra parte con la vid ligado; / ellas reciben de su arrimo vida, / y él de sus hojas ornamento amado» (vv. 33-36).

El segundo tiene lugar en la égloga 2 («Ao longo do sereno»), donde Sousa advierte al lector de la «buenísima distribución la de al río las lágrimas y al viento los suspiros» lograda por Camões en los versos 5 y 6 («suspiros espalhando / ao vento, e doces lágrimas ao rio»). El crítico no deja lugar para encomiar aquí a La Torre, pese a estar a la altura del texto camoniano («Lleva sus quejas el ligero viento, / y sus ardientes lágrimas el río», vv. 9-10), como tampoco lo hará en la última referencia a esta composición, inserta en la égloga 5 («A quem darei queixumes namorados»). La alusión se da en la estrofa 8 («os tigres em Hircania amansaria», v. 4)<sup>250</sup>, en la que hace alarde de posibles dechados italianos en tanto que exhibe fragmentos similares del propio Camões<sup>251</sup>. Tras ellos se sitúan Boscán, con su *Leandro* («los tigres y leones

---

<sup>248</sup> Aunque «ya hacia 1588 tramitaba la solicitud de autorización para imprimir sus versos, según figura en un registro del Archivo General de Simancas», las *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, editadas por Quevedo, constituyen el primer testimonio de su actividad poética (Pérez-Abadín Barro, 2003: 375).

<sup>249</sup> Nos deleita con las estancias 99 y 100 de la «Quinta de Santa Cruz», poema incluido su *Fuente de Aganipe* (II 8).

<sup>250</sup> Indica Herrera en las *Anotaciones* que el motivo es tomado de Virgilio («Hyrcaenae que admorunt uera tigris», *Eneida* 4 367): «Es Hircania provincia de Asia, confina de la parte que mira al Setentrion con la Albania; en el término occidental tiene a Iberia; por la banda del austro está opuesta a la Armenia y le hace límite el mar de Bacú por la región de oriente; es fertilísima de fieras y tigres. Hoy dicha Estrava, y de los árabes Diargument. Nicolao Eritreo la llama Hyrac» (2001: 837-838).

<sup>251</sup> Todos ellos pertenecientes a las *Rimas várias*: «se alguma hircana fera vos deu leite» (soneto I 13), «de alguma tigre fera, / là da Hircania nacida» (oda 3 14), «criada ao peito de uma tigre hircana» (elegía 1 4), «que os montes da Hircania penetrarão / tigres nos seios seus mover puderão» (octava 4 8), «não se

amansava», v. 1532), y La Torre, al que deja para el final: «Hubieran ya mis lágrimas piadosas, / fieles testigos de mi fe sincera, / a compasión movido las furiosas / fieras hircanas de la Libia fiera» (vv. 97-100).

#### Égloga 2 («En la ribera del sagrado río»)

Aprecia Sousa que este poema («En la ribera del sagrado río») es muy similar a la égloga 6 de Camões («A rústica contenda desusada»), ya que «parece de esta propia mezcla de pastor y pescador»<sup>252</sup>. La primera referencia reside en las notas al último verso («na língoa o nome, e na alma a vista pura») del soneto III 12 («Em flor vos arrancou de então crecida»), a propósito de invocar el nombre de la amada y pronunciar el de los difuntos. Entre los autores españoles que emplearon dicho recurso se encuentran Garcilaso («y llama Elisa, Elisa»)<sup>253</sup>, Alonso de Ercilla («Diciendo Glaura, Glaura, últimamente», *Araucana* 28 19) y La Torre, en cuyo caso, la implorada será Filis: «Con el último acento [...] el nombre de su Filis repitiendo»<sup>254</sup>. Seguidamente, el anotador hace uso de la falsa modestia manifestando que él imitó a todos los anteriores y decide proporcionar al lector todos los lugares en los que lo lleva a cabo<sup>255</sup>.

Garcilaso y La Torre coinciden otra vez en la oda 3 («Se de meu pensamento»), acompañados esta vez por Montemayor. Las obras que Sousa vincula con el verso que abre la estrofa 16, «E de ouro guarnecidas», son el soneto 11 («dejad un rato la labor alçando / vuestras rubias cabeças a mirarme», vv. 9-10) y la égloga 2 del de Toledo («alce una de vosotras claras deas / de la agua su cabeza rubia un poco [...] / venid a ver un hombre perseguido», vv. 611-612, 621), la *Historia de Alcida y Silvano* del portugués («Las celebradas ninfas del Mondego / encima de sus ondas se levanten, / sintiendo del amor el vivo fuego», vv. 17-19) y, por la parte que toca a La Torre, estos versos: «Saca, ninfa, de la agua la cabeça, / conocerás en mi pasión [...]»<sup>256</sup>.

---

gerou alguma tigre hircana» (égloga 4 12), «ou tu do monte Pindaso es nacida, / ou marmor te pario fermosa e dura» (égloga 5 7), «os tigres em Hircania amansaria» (égloga 5 8), «mas de alguma disforme fera hircana» (égloga 7 26).

<sup>252</sup> Podría tratarse de una confusión del anotador, pues Títilo y Palemón aparecen en la égloga 1.

<sup>253</sup> El verso completo dice «y llama: Elisa, Elisa; a boca llena» (égloga 3, v. 245).

<sup>254</sup> «Con el último acento entristecido / en las ondas se echó del cristal frío / el nombre de su Filis repitiendo» (vv. 183-185).

<sup>255</sup> Estrofas 11, 17 y 18 de la égloga 9 (*Fuente de Aganipe* IV) y parte de cinco estancias de las 181 que conforman su poema *Nenia*, acróstico dedicado a la muerte de doña Isabel de Borbón (Madrid, 1644).

<sup>256</sup> «Saca, ninfa, de la agua la cabeza, / conocerás en mi pasión, sin duda, / que es verdadero el grave mal que siento» (vv. 43-45).

La composición volverá a ver la luz en la égloga 1 («Que grande variedade vão facendo»), donde La Torre clausura, junto con el propio Sousa, las citas aportadas por este, todas ellas tomadas de autores italianos. El verso de Camões, encargado de que abrir la estrofa 43, «Alma, y primero amor del alma mía», está tomado «derechamente» de «Anima bella» de Petrarca y, al parecer del glosador, también relacionado con la canción de Bembo que inicia sus «Rime in morte» («Alma cortese che del mondo errante»). En otro nivel se sitúan Sannazaro y Chiara Matraini, a los que se suma La Torre con este fragmento: «Alma dichosa y bienaventurada, / que en la gloria del cielo milagroso / estás viendo mi llanto entristecido» (vv. 235-237). Finalmente, tiene a bien mostrarse más generoso con la mención a su obra y facilita un paso de una de las elegías fúnebres («¡Dexen, dexen seguirme mi tormento!») incluidas en la tercera parte de su *Fuente de Aganipe* (vv. 22-27):

Alma gentil, de su prisión salida<sup>257</sup>,  
mas no prisión, que en el cielo estaba ardiendo  
como en cuerpo tan bello detenida.  
Alma, que eterna luz estás bebiendo,  
no fuiste huyendo tú del mundo oscuro;  
de mi oscura fortuna fuiste huyendo.

La última alusión a la égloga 2 de la *Bucólica* tiene lugar en la 6 del poeta luso («A rústica contenda desusada»), pero, pese a que Sousa manifiesta guardan gran parecido, no concede al lector ningún *locus* común en sus apuntes.

#### Égloga 4 («Al tiempo que la dulce Primavera»)

La que sí aparecerá en «A rústica contenda desusada» es la égloga 4, en relación con el verso «e foy fim da contenda o fim do dia» de la estrofa 32. Arguye que Camões lo toma de la *Ilíada* («Haec diuis se colloquentibus, et diei, et operis finis fuit», 7 52) y del final de la sátira 5 de Horacio en la que se lee «Finis chartaque, viaque»<sup>258</sup>. De nuevo, el único autor castellano que se registra en las notas es La Torre: «pusieron fin al canto, [...] / y el claro Sol al espacioso día» (vv. 287-288).

A la misma égloga recurre, igual que había hecho con la anterior, en el soneto que Camões dedica a la muerte de António de Noronha (III 12). Las glosas a su apertura,

<sup>257</sup> Cf. Camões: «Sombra gentil de su prisión salida» (égloga 1, 43, v. 4).

<sup>258</sup> «Brundisium longae finis chartaque viaeque est» [«Brindis es el final de un largo viaje y pergamino»] (1996: 146-147).

«Em flor vos arrancou», reúnen a versificadores como Virgilio, Aquiles Tacio, Ovidio, Catulo, Petrarca o Bernardo Tasso, a quienes siguen, juntos de nuevo, La Torre y Garcilaso; este último con su égloga 2: «como la rosa matutina / que pierde su alegría, y marchitando / va la color mudando [...] / tal está el rostro [...]»<sup>259</sup>; aquel, con lo que sigue: «En el suelo cayó, como la rosa / que habiendo en el florente<sup>260</sup> prado sido [...], / el vivo pierde<sup>261</sup> de su luz hermosa [...]» (vv. 209-210, 234). Ambos poetas y sendas composiciones se mezclan otra vez en el soneto II 86 («Os olhos onde o casto amor ardia»). Sousa copia, a propósito de la imagen «qual flor que anticipada foi colhida», los versos 1254 y 1256-1257<sup>262</sup> del «príncipe» y de La Torre el primero de los que arriba quedan reflejados.

Las postreras alusiones a esta égloga se enmarcan en la canción 11 («Nem roxa flor de abril») y en la elegía 6 («Entre rústicas serras, e fragosas») camonianas. En la primera se parangonan los versos «Por quem Apolo o Tejo torna Amphriso» y «Filis [...] cuya belleza rara / no a Tirsi pastor solo, mas al divino Apolo / dexar hiziera su dorada esfera»<sup>263</sup>, cuya analogía extiende a unas estancias de Luis Gonzaga «In lode alla sua donna». En la última, se comparan «os álamos se abraçam co'as videiras» y «entretejiendo vid con olmo»<sup>264</sup>. El catálogo de autores, a este respecto, nada tiene que ver con el anterior: desfilan entre ellos Camões —con extractos tanto de las *Rimas*<sup>265</sup> como de su *Lusíada*<sup>266</sup>—, Horacio, Ovidio, Claudiano, Estacio, Molza, Binaschi, Alamanni, Bernardo Tasso, Torquato Tasso, Garcilaso —con parte de su égloga 1 («mi parra en otro olmo») <sup>267</sup>— y, encumbrándolos, el anotador<sup>268</sup>.

<sup>259</sup> Sintetiza la narración puesta en boca de Nemoroso: «Puso en el duro suelo la hermosa cara, como la rosa matutina, / cuando ya el sol declina al mediodía, / que pierde su alegría, y marchitando / va la color mudando; o en el campo / cual queda el lirio blanco que'l arado / crudamente cortado al pasar deja, / del cual aun no s'aleja presuroso / aquel color hermoso o se destierra, / mas ya la madre tierra descuidada / no le administra nada de su aliento, / que era el sustentamiento y vigor suyo, / tal está el rostro tuyo en la arena, / fresca rosa, azucena blanca y pura» (vv. 1253-1266).

<sup>260</sup> En la impresión de 1631 se lee *florido*.

<sup>261</sup> «Perdido el vivo», en la edición citada.

<sup>262</sup> El crítico decide alterar el primer verso y suprimir el que le sucede: «Así como la rosa matutina / que pierde su alegría, y marchitando / va la color mudando».

<sup>263</sup> He aquí el fragmento referido: «Filis, sin duda su enemiga cara, / cuya belleza rara, / no a Tirsi pastor solo, / mas al divino Apolo, / dejar hiciera su dorada esfera / por su hermosura rigurosa y fiera» (vv. 58-63).

<sup>264</sup> «Entretejiendo el arboleda umbrosa, / yedra con roble, vid con olmo hermosa» (vv. 12-13).

<sup>265</sup> «Nam están carregados / os ulmeiros das vides retorcidas» (égloga 7 23).

<sup>266</sup> «Entre os braços do ulmeiro está a jucunda / vide, c'huns cachos roxos, e outros verdes» (9 59).

<sup>267</sup> «Y mi parra en otro olmo entretejida» (v. 137).

<sup>268</sup> «Nunca pampineas vides, / de abraços cobiçosas, / com maes tenacidade se enrolaram / nas árvores de Alcides» (*Fuente de Aganipe* IV, égloga 1, vv. 105-108).

### 2.1.2. Sonetos

En el «Discurso» que abre los sonetos, declaraba Sousa que La Torre, a pesar de albergar espíritu poético, tiene «pocos o ningunos pensamientos» (§ 15). Con todo, una pequeña muestra de ellos será empleada por el crítico para dilucidar algunos *loci* de su maestro: se trata del I 8 («Claro y sagrado río, y tu ribera»), que sigue en la edición de Quevedo a la oda I 1, y el II 22 («Ya quebradas prisiones, ya cadenas»), que antecede a la oda II 5.

El primero se recoge en los comentarios al terceto «O! fugitivas ondas, esperai! / que pois me não levais em companhia, / ao menos estas lágrimas levai», perteneciente a la tercera estrofa de la elegía 3 («O sulmonense Ovidio desterrado»). La semejanza entre ambos poetas llama la atención del exégeta, pues reconoce que La Torre «dice lo propio que el P[oeta] aquí»<sup>269</sup>, aunque subraya que este se aventaja ya que «es mejor acá el pedirle que llevase las lágrimas, y para la voz eran mejores los vientos». Para ratificar tal declaración aporta tan solo el siguiente extracto: «Claro y sagrado río, y tu ribera [...] / lleva mi voz y lástimas contigo» (vv. 1, 11)

El II 22, por su parte, sale a colación en las notas al soneto I 5, en relación con el sintagma «levo os ferros», incluido en el primer cuarteto<sup>270</sup>. Sousa, tras explicar que Camões lo toma «al pie de la letra» de la sátira 5 de Persio y vincularlo a dos *loci* de Petrarca, da paso a los castellanos, entre los que están Boscán («ya me aparto de mis penas, / mas no puedo de rondón; / pues saldré de la prisión / arrastrando las cadenas», canción 11, vv. 26-29)<sup>271</sup>, Sáez de Zumeta («Llevo al cuello colgando la cadena, / cuando más libre voy de mi tormento»)<sup>272</sup>, Garcilaso («Hablo de aquel cautivo [...] / al remo condenado / en la concha de Venus amarrado», *Ode ad florem Gnidi*, vv. 21, 34-35) y La Torre: «Ya quebradas prisiones, ya cadenas / reforzadas, Amor, arrastro en tanto» (vv. 1-2).

<sup>269</sup> Camões ruega a las aguas del Tajo que lleven sus lágrimas a Lisboa, donde está su amada.

<sup>270</sup> «Em prisoens baxas fui hum tempo atado; / vergonhoso castigo de meus erros: / inda agora arrojando levo os ferros / que a morte, a meu pesar, tem já quebrado».

<sup>271</sup> Su epígrafe reza «Otras determinando de dejar unos amores». Sousa ubica el texto en el f. 45, foliación que no se ajusta a la de los impresos consultados, quizás por error del impresor o, más probablemente, del comentarista. La composición ocupa los folios 4v-5r en la edición *princeps* y en la de Pedro de Castro (Medina del Campo, 1544).

<sup>272</sup> Esta es la única mención al poeta presente en la obra del portugués. La fuente de Sousa es, muy posiblemente, Herrera: el pasaje puede verse en las *Anotaciones* a la canción 4, donde el sevillano reproduce un par de versos más del de la escuela de Mal Lara, quien sigue a Garcilaso.

## 2.1.3. Odas

En contraposición a lo que opinaba en la introducción a los sonetos, en la que da paso a las odas vemos que Sousa valora las de La Torre como «graves y con más gala» [que las de fray Luis] (III, 117), aunque de las once que compuso solo aparece en las *Rimas* la I 1 («Mira, Filis, furiosa»), concretamente en el soneto I 58 («Se as penas com que amor tão mal me trata»). Sus seis primeros versos<sup>273</sup> sirven de pretexto al comentarista para exhibir su erudición<sup>274</sup>. Como se ha visto en el capítulo dedicado a Garcilaso, en las notas a este soneto se aúnan autores tales como Ausiàs, Boscán, Francisco de Medina<sup>275</sup>, el toledano y La Torre, de quien sintetiza el texto (vv. 1, 16-17, 26, 31-35):

Mira Filis [...] <sup>276</sup>  
 ahora que el oriente  
 de tu belleza reverbera [...] <sup>277</sup>  
 goza de la aura [...] <sup>278</sup>.  
 Vendrá la temerosa  
 noche de tinieblas, y de viento<sup>279</sup> llena;  
 marchitará la rosa  
 purpúrea, y la azucena  
 nevada mustia tornará de amena.

## 2.2. Interpretación

Más allá de las valoraciones del anotador cabe decir, de acuerdo con Pérez-Abadín, que Sousa fue el primero en situar bien cronológicamente a La Torre, pues había datado su poesía «en los últimos decenios del siglo XVI, atendiendo a los “estilos de las edades”», sin que nadie reconociese, hasta 1973, «la prioridad de su advertencia» (2013: 234) <sup>280</sup>.

<sup>273</sup> «Se as penas com que amor tão mal me trata / permitirem que eu tanto viva delas, / que veja escuro o lume das estrelas, / em cuja vista o meu se acende, e mata. / E se o tempo, que tudo desbarata, / secar as frescas rosas, sem colhelas».

<sup>274</sup> Consúltese el soneto 23 de Garcilaso en este trabajo.

<sup>275</sup> Al igual que sucedía con Sáez de Zumeta, solo se menciona en esta ocasión a lo largo de todas las *Rimas*, no obstante prologar las *Anotaciones* herrerianas y quien, cabe recordar, sería calificado por Menéndez Pelayo como «el más clásico y elegante de los hablistas andaluces en aquel tiempo» (1916: CIII). El exégeta luso, tras señalar que el poeta «fenece unas coplas así», aporta una de las dos estrofas que Herrera reproduce en sus apuntes al soneto 23 del de Toledo (1580: 183; 2001: 430).

<sup>276</sup> «Mira Filis, furiosa» (v. 1).

<sup>277</sup> «Ahora que el oriente / de tu belleza reverbera, ahora» (vv. 16-17).

<sup>278</sup> «Goza Filis del aura» (v. 26).

<sup>279</sup> *Vientos*, en la edición de 1631.

<sup>280</sup> A la misma conclusión que el portugués llegarían en el siglo XVIII Pedro Estala (1786) y Moratín (1788).

Se refiere a lo que decía el crítico y editor en el «Juicio del poema» presente en su edición de *Os Lusíadas* de 1639:

Francisco de la Torre, no el llamado Bachiller con este apellido en el *Cancionero General*, como con notable engaño se dejó creer don Francisco de Quevedo, pues consta que fue conocido de Lope de Vega, y quien tuviere conocimiento de los estilos de las edades verá fácilmente, leyendo unas y otras obras, que las del Bachiller son de aquel tiempo y las de Francisco de la Torre de este (§ 15).

En las *Rimas várias*, su hipótesis será rescatada en los apuntes de la égloga 6, donde hace hincapié en la idea reafirmando que «el estilo bastaba para conocer los tiempos en que cada uno vivió» (V, 283).

Los «pocos pensamientos» a los que se refería el anotador no se reflejan, curiosamente, en las menciones que hace al poeta, a quien ensalza por encima de fray Luis de León y quien resuelve, mejor que Virgilio, Estacio, Dante o Garcilaso la descripción mencionada al principio de este apartado. Más aún: acerca del arte de componer églogas y sus mayores representantes, el nombre de La Torre se registra junto con los de Teócrito, Virgilio, Sannazaro, Rota, Garcilaso, Rodrigues Lobo y Camões.

Amén de lo expuesto, en la introducción a las octavas, después de declarar su indiferencia hacia las escritas por Boscán y que «el primero que las escribió con lustre, y como hombre elegante, fue Garcilaso», alude vagamente a Ercilla e indica que La Torre, el cual sucedió a Camões —quien supera a todos—, «las tiene bien líquidas en su Bucólica». No resulta extraño, pues, que la sección pastoril de su obra tenga una importancia evidente en sus glosas: las referencias a esta, frente al resto de composiciones, patentizan la destreza que el de la escuela de Salamanca albergaba en su «Bucólica del Tajo».

Las numerosas citas a su obra son indicios de la recepción y valoración del poeta en la época. Las notas de Sousa, en ese sentido, serían el testimonio más temprano que existe, ya que ningún otro poeta o comentarista lo había citado hasta que Quevedo lo edita en 1631.

### 3. Francisco de Aldana

Las menciones a Aldana en las *Rimas* vienen representadas por su *Fábula de Faetonte*, las epístolas a Arias Montano y a Galanio, el extenso «Parto de la Virgen» y fragmentos pertenecientes a tres octavas, entre las que se incluyen las dedicadas al «Juicio final»<sup>281</sup>.

#### 3.1. Intertextualidad

##### 3.1.1. *Faetonte*

Las referencias a esta obra se enmarcan en los dos primeros tomos de las *Rimas várias*. Su fuente la constituye la «Favola di Phaetonte» de Luigi Alamanni, que bebe a su vez de las *Metamorfosis* ovidianas. Se menciona por vez primera en el soneto I 15, «Busque Amor novas artes, novo engenho», dentro de las notas al mismo verso reflejado en el capítulo dedicado a Miranda, «Vem não sei como, e doe não sei por que» (v. 14). El editor lo relacionaba con el soneto 9 mirandino, sobre el que no dudó en verter duras críticas, contrariamente a aquí, pues reconoce que Aldana lo ha plasmado «muy bien»: «Un cierto no sé qué, que la sospecha / infalible nos hace, no sé cómo» (vv. 1042-1043). Los sitúa en el f. 83, coincidiendo así la foliación con la edición de 1593.

La fábula saldrá de nuevo a la luz en el soneto I 36 («Tomoume vossa vista soberana») con relación al verso «Que contra o Ceo não val defensa humana», en cuyas glosas confluyen *loci* de Petrarca, Varchi, Tasso y Ercilla<sup>282</sup>, a quienes sucede Aldana: «Pues poder contra el Cielo es imposible» (v. 1140). Si bien los versos que Sousa compila guardan similitud entre sí, el de Camões está tomado directamente de Petrarca («Che contra il ciel non val defesa umana», *RVF* 270, v. 79). Lo mismo ocurre con el verso «Gentil planta disposta em seca terra» del soneto I 45 («Tomava Daliana por vingança») —«Che gentil planta in arido terreno» reza el del toscano— en el que también surge Aldana con un pasaje análogo, donde la forma *gentil planta* viene aplicada a Faetón: «Faetonte mío, planta gentil nacida / del solar tronco» (vv. 504-505).

<sup>281</sup> Estas últimas, según Rivers, albergan «lo más original de toda la poesía narrativa y doctrinal de Aldana» (1955: 188).

<sup>282</sup> «Mas como no haya maña contra el cielo» escribe el comentarista, aunque en las ediciones consultadas de la *Araucana* se lee «Mas, como no haya maña ni destreza / contra el hado preciso y dura suerte» (19 16).

Por último, la obra aparecerá en el soneto II 2 («De amor escrevo, de amor trato, e vivo»), el cual, a juicio del comentador, parece encerrar el mito de Faetón. El verso «E funde a glória sua em ser ousado» da lugar a que el exégeta haga la siguiente apreciación: «Si Faetonte, de aspirar al sol, vino a parar, como lo dice la fábula, en formar gente negra, el amor osado (he de decirlo) de mi P[oeta] se le pareció mucho, pues habiendo aspirado al sol de una dama de palacio, paró en amar a una negra» (II, 195)<sup>283</sup>. Para dilucidar tal fragmento extrae parte del que nos ocupa —en particular de la invocación a Apolo—, «Que por mucho subir cayó tan bajo» (v. 17), que serviría de inspiración Lope de Vega «en uno de sus 200 sonetos a lo mismo»<sup>284</sup>.

### 3.1.2. Epístolas

#### *Epístola a Galanio*

La siguiente composición del poeta que más veces está presente en las anotaciones es la carta a Galanio («Es tan verdad, Galanio, lo que agora»)<sup>285</sup>. En relación con el verso «La vuestra falsa fe, y el amor mío» perteneciente al soneto I 43 («O Cisne quando sente ser chegada»), acerca de la mezcla de idiomas en una misma composición<sup>286</sup>, indica el luso que lo había usado «Aldana en una carta después de haberla fenecido», pues dice *post data*. En efecto, en la carta —no referenciada por el exégeta— la fórmula de despedida se inicia ya en los versos 516-522:

Mas tiempo es que ya acabe yo mi carta  
por excusar molestia y pesadumbre  
dejando muchas cosas que quisiera  
adelante pasar, mas aquí ceso.  
Guarde Nuestro Señor vuestra persona,  
de mí muy más amada que la mía,  
como vos deseáis y yo deseo.

---

<sup>283</sup> Tras esto alude a la oda 10, en cuyas anotaciones nos informa de que «escribió mi maestro este poema al asunto de estar enamorado de una esclava suya, y no solo esclava, más aun negra, que, al fin, era de carne mi poeta. Si la esclava era suya, como parece, sucedió esto en la India, porque de allá trajo a Lisboa solamente un esclavo natural de la Java que se llamaba Antonio» (III, 179).

<sup>284</sup> Se refiere a «Salió Faetón y amaneció el Oriente» (*Rimas*, n.º 90).

<sup>285</sup> En la edición de 1593 lleva por rúbrica «Carta del mismo Capitán Francisco de Aldana a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles» (f. 87r).

<sup>286</sup> A este propósito, ver capítulo de Miranda.

A continuación, tras indicar el lugar y fecha de la epístola (vv. 523-527)

De la ciudad que dista siete leguas  
de la iglesia mayor que hay en Castilla,  
a los siete del mes que el Sol discurre  
el signo que también acabe en siete,  
tomando del Carnero a los Pescados.

da paso a la extensa postdata, que ocupa nada menos que los versos 528-724: «Yo quisiera, mi Galanio, / enmudecer aquí, trabar la lengua [...]» (f. 98r)<sup>287</sup>. El ejemplo dado por Sousa no resulta adecuado, ya que no existe mezcla alguna de versos en diferentes idiomas.

Otra mención reside en el soneto II 21 («De mil sospeitas vans se me levantão»), el cual trata sobre las sospechas y los celos del yo lírico causados por la hermosura de la amada<sup>288</sup>. Sousa opta por ejemplificar la analogía náutica desarrollada en el texto camoniano, «Quando cuido que tomo porto, ou terra», con el siguiente extracto de la «muy bien escrita carta» a Galanio: «También yo navegué por esos mares, / también yo fui soldado en esta<sup>289</sup> guerra, / y el tributo pagué de aquestos años / que al niño arquero son más agradables» (vv. 398-401)<sup>290</sup>.

Vuelve a la misma carta en dos ocasiones más, ya en el tomo quinto. La primera tiene lugar en la égloga 2 («Ao longo do sereno»), donde, el inicio de la estrofa 27 («Amor nam será Amor, se nam vier») será explicado por el exégeta gracias al acopio de fragmentos de autores clásicos e italianos, a los que se une Aldana (vv. 412-415):

También yo callaré los sobresaltos,  
las artes, las congojas, los temores  
(progenie de Cupido) que ambos pechos  
sintieron de desastres sucedidos.

<sup>287</sup> Señala que el poeta hace uso del mismo recurso al final de sus celebradas «Octavas sobre el juicio final», tema medieval que el poeta rescatará en la segunda mitad del siglo XVI. Estas, ausentes en la edición de 1593, no volverán a mencionarse en los comentarios del portugués, interesándole tan solo este verso: «Mas o gran Dios, juez, propitius esto» (v. 160).

<sup>288</sup> «Cuando uno de los que así se dejan encandilar de una hermosura, se imagina próspero de gustos, se halla en una horrible fortuna de miserias con que ve caladas al fondo la honra, la hacienda, el sosiego y la salud y la vida» (218).

<sup>289</sup> La edición de 1593 lee *essa*.

<sup>290</sup> El uso de esta metáfora también puede apreciarse en la que dirige a Arias Montano. Como botón de muestra, valga el siguiente fragmento: «que el alma alzada sobre el curso humano / queda, sin ser curiosa o diligente / de aquel gran mar cubierta ultramundano» (vv. 226-228).

Posteriormente, el erudito reconoce que, de las fuentes aportadas —al parecer sin excepción— bebió su poeta, postulando así a Aldana como posible modelo.

No sucede lo mismo en segunda de las citas, presente en la égloga 4 («Cantando por hum valle docemente»)<sup>291</sup>. En las notas a la estancia 12, concretamente al pasaje «Co' o meu nome mil vezes a braveza / de irados ventos amansou co' o verso», se aúnan como de costumbre no solo numerosos autores, sino varios textos de las *Rimas várias* que ilustran el sentir del sujeto lírico al escuchar el nombre de la amada. En el caso de Aldana, así lo dejó escrito: «Antes yo muera<sup>292</sup> que Merisa nunca / nombre a Galanio, ni él nombre a Merisa» (vv. 695-696).

### *Epístola a Arias Montano*

Además de la anterior carta, aparece en la obra de Sousa la que el poeta compuso al bibliista Arias Montano («Montano, cuyo nombre es la primera»)<sup>293</sup>. Se halla en el soneto I 69 («Ferido sem ter cura perecia»), donde el sufrimiento del amante es comparado con el de Télefo. Los versos que se parangonan son «Que fico como o hidrópico doente»<sup>294</sup> y «Aguas donde la sed se mata y bebe» (v. 291).

En el II 89 («Ornou sublime Esforço o grande Atlante»), el crítico traerá a colación un sinfín de *loci* a razón del último terceto, «Maes orna, honra, coroa, inspira, exalta, / que Atlante, Homero, Orfeo, Cesar e Alcides, / esforço, engenho, amor, fortuna, e fama», que califica de «admirable». De la composición de Aldana toma los versos encargados de compilar las impresiones de los sentidos que atañen al gozo de Dios: «Ojos, oídos, pies, manos y boca / hablando, obrando, andando, oyendo y viendo» (vv. 82-83)<sup>295</sup>. Luego, hace constar que también Juan Valle de Velasco hizo uso de esa

---

<sup>291</sup> Según el exégeta, en todas las ediciones y manuscritos consultados por él lleva por título «Ao Duque de Aveyro» (V, 277).

<sup>292</sup> *Muerta*, en la edición de 1593.

<sup>293</sup> Consúltese el reciente estudio publicado por Lara Garrido (2023).

<sup>294</sup> «Con el mal buscó la cura y ella se le volvió hidropesía. El mal fue el ver, el ver fue remedio y el remedio volvió a ser nuevo mal, pero mal que siempre se está apeteciendo la causa del que parece le sana; y esto es lo que sucede a los hidrópicos con el agua: con la sed beben y con la bebida tienen más sed» (I, 137).

<sup>295</sup> Lara Garrido indica que aquí «se constituye el tópico del reconocimiento íntimo de Dios que formula, entre otros, San Buenaventura: *videt et audit, odoratur, gustat et amplexatur*» (1985: 441). Sousa, por su lado, describe que «vuelve del fin al principio con las propiedades de cada miembro: boca hablando, manos obrando, pies andando, oídos oyendo, ojos viendo», y cataloga dicho empleo como «galán» (II, 303).

técnica correlativa, lo que ejemplifica con el primer cuarteto del soneto dedicado a José de Villaviciosa:

Muda, mueve, abre el cuerpo, el pie, la pluma,  
pez, animal y pájaro: y no tanto  
nada, camina y vuela, Joseph, cuanto  
nada, camina y vuela tu honra suma.

### 3.1.3. *Parto de la Virgen*

El «Parto de la Virgen», compuesto a imitación del «Partu Virginis» de Sannazaro, viene expuesto en las anotaciones al soneto I 70 («Na metade do Ceo subido ardía»), con respecto al nombre «Natercia» (v. 10), anagrama de Caterina, «la hermosa y sabia Virgen» (I, 159) aludida por el «buen natural» de la lengua castellana, Aldana. Poco después, en el I 76 («Quem fosse acompanhado juntamente»), Sousa pone de relieve que ambos poetas concurren en el uso del mismo recurso: al igual que Camões emplea en el verso 13 «viento» por «aire» («Que para respirar lhe falte o vento»), lo hizo Aldana en el «Parto» de este modo: «Sus, Gabriel, sus, hiende el claro viento» (I, v. 385).

### 3.1.4. Octavas

El primer pasaje concerniente a las octavas viene inserto en las anotaciones a la oda 10 («Aquelle moço fero»). En ella Sousa se vale de la estancia 12 para ilustrar al lector con algunos casos de importantes personajes que llegaron a amar a sus esclavas, tales como Nerón, Scipion o Menelao, y elige esclarecer la materia con este extracto del autor que nos incumbe, perteneciente a «Marte, dios del furor, de quien la fama»<sup>296</sup>: «El Macedonio Rey, temido mozo [...] / por única mujer toma a Roxana [...] / y en decir esto solo, al fin, estriba / que Aquiles se juntó con su cautiva» (vv. 209, 212, 215-216).

La postrera alusión viene representada por sus octavas en lengua toscana («S'io potessi parlarvi col pensiero»). El *locus* se añade a otros de autores italianos protagonizados por las musas, pero que no encierran vínculo alguno más allá de la

<sup>296</sup> Dichas octavas no se registran en la edición de 1593 (Madrid: Luis Sánchez), pero sí en la impresión de 1591 y en la que se presume fue editada en Bruselas entre 1593 y 1595; en esta última encabezan las «Octavas del mismo capitán Francisco de Aldana en diversas materias discontinuadas y desasidas, la cual discontinuación significa una raya entre una y otra octava».

recopilación. Camões nombra a Calíope, Talía «e as outras sete irmãs» en la égloga 4 («Cantando por hum valle docemente»), mientras que en los versos de «nuestro castellano» toman este orden: «Euterpe, Erato in lui vedreste, e Clio / et le altre sei de l'onda Pegasea» (vv. 33-34).

### 3.2. Interpretación

La crítica moderna no ha tenido a Aldana muy en cuenta pese a haber recibido, ya en el Siglo de Oro, elogios por parte de Cervantes (quien lo apodó «divino» en su *Viaje del Parnaso*), Gaspar Gil Polo, Lope de Vega o Quevedo, entre otros. Sousa, por su lado, se muestra en consonancia con las ideas de la época: no solo lo tilda de «buen natural» de la lengua de Castilla, sino que juzga «muy bien escrita» la epístola a su amigo Galanio y tiene por «galán» el uso que hace de la enumeración en un pasaje de su carta a Arias Montano. Amén de dichas epístolas, su texto más relevante en estas anotaciones —y merecedor de la generosidad del luso— es el *Faetonte*, fábula que acabaría adquiriendo gran importancia en el Barroco merced a las obras de autores tales como el conde de Villamediana, Pedro Soto de Rojas, Lope y Calderón de la Barca.

Por otro lado, sorprende la ausencia de referencias a las coplas octosilábicas, a sus más de cuarenta sonetos y que no se le dé cabida en el que Camões dedica al mito de Hero y Leandro («Seguía aquella fogo que o guiava», I 85), mientras se privilegia a otros autores que tratan el asunto en sus obras como Garcilaso —cuyo soneto despertó el interés en sus coetáneos sobre la historia de los amantes—, Montemayor, Hurtado de Mendoza, Boscán e incluso al «admirable» Góngora, en detrimento del que glosó en octavas reales el soneto 19 del de Toledo («Pasando el mar Leandro»). Raro es también que sobre la mezcla de varias lenguas en un poema no eche mano de las «Octavas de un verso español y otro toscano» y señale, en cambio, otros textos donde el recurso no resulta efectista: la explicación podría residir en que aquellas están ausentes en la edición de 1593, a la que pudo tener acceso el portugués de acuerdo con la foliación que aporta. A tenor de las composiciones a las que el crítico hace referencia, se concluye, pues, que el grueso de las citas lo constituye la faceta de Aldana más horaciana, narrativa y doctrinal.

## LA PRECEPTIVA DE LA ODA EN LA POÉTICA RENACENTISTA PENINSULAR

### I. EL BINOMIO ODA/CANCIÓN EN LOS TRATADOS DEL SIGLO DE ORO

Mientras que en la literatura griega la oda daba nombre a todo poema destinado al canto, es decir, designaba lo que hoy catalogamos como poesía lírica, para los tratadistas italianos del siglo XVI el término era sinónimo de *lirica* o *mélica*: «en esta acepción amplia, que remite al canto lírico griego y al *carmen* romano, la oda se define como especie imitativa en la que caben variedad de materias, adscrita al estilo medio y encaminada preferentemente a la alabanza» (Pérez-Abadín Barro, 1995a: 49).

A la hora de catalogar la oda como forma poética autónoma, el principal problema radica en que sus límites se vuelven un tanto resbaladizos y tienden a mezclarse con los fijados por la canción petrarquista. Así, entre los preceptistas toscanos encontramos la preferencia por uno u otro término indistintamente: Muzio (1551) se decanta por *canción*, en tanto que Segni (1573) escoge el de *oda* en su juicio sobre Petrarca. Por la parte que toca a Minturno (1559), distingue entre canción vernácula y clásica, cuyas

vertientes vienen marcadas por los modelos de Píndaro, por un lado y Horacio, por el otro<sup>1</sup>.

La configuración de la oda vernácula en Italia la forja Bernardo Tasso, quien, tomando como dechado al último, inaugura un nuevo cauce para llevar a cabo su recreación: la combinación de *endecasillabi* y *settenari* en estrofas de cinco o seis versos. En una carta a Girolamo de Venere (1553) da cuenta de sus innovaciones y describe el horacionismo de sus odas

non quanto a' numeri del verso, perché questa nostra lingua non lo soporta, ma quanto alle altre parti dell'artificio. Io passo talora con la clausola lunga d'una stanza nell'altre; talora la faccio breve, come meglio mi pare; faccio talora il costrutto pieno d'una lucida oscurità, come fa ancor Orazio; alle volte esco della materia principciata con la digressione e poi ritorno; alle volte finisco nella digressione ad imitazione dei buoni poeti lirici (*apud* Carducci, 1921: 379-380).

Pretende —y consigue— distanciarse de otros versificadores coetáneos que en sus ensayos trataban de adaptar la métrica cuantitativa al vulgar<sup>2</sup>, manifestando que sus poemas están hechos «ad imitatione de buoni Poeti Greci, e Latini; non quanto al verso, il quale in questa nostra Italiana favella è impossibile d'imitare, ma ne l'inventione, ne l'ordine, e ne le figure del parlare»<sup>3</sup>. Su propósito no solo valora el uso estrófico, sino el origen de la producción del discurso a nivel retórico —*inventio*, *dispositivo* y *elocutio*— dando lugar a una nueva etapa clasicista.

Dicha oda nace, pues, tomando como modelo genérico el clásico latino desde nuevas formas vernáculas que compiten y conviven con las estrofas de corte petrarquista. Estas

---

<sup>1</sup> No es nuestro propósito reconstruir la historia de la oda, desde sus orígenes hasta su evolución en las diversas literaturas europeas, en las líneas horaciana, apta para temas morales —expresados en estrofas breves—, y pindárica, de estilo elevado —acorde con el rango de sus asuntos—, ya que esas visiones generales han sido objeto de numerosos estudios monográficos. Se remite a los siguientes: Menéndez Pelayo (1885), Pintor (1900), Shafer (1918), Carducci (1921), Shuster (1926), Williamson (1951), Maclean (1952), Fraenkel (1959), Maddison (1960), Chamard (1961), Marmier (1962), Gentili (1965, 1981), Heath-Stubbs (1969), Jump (1974), Nisbet y Hubbard (1978), Race (1986), López Bueno (1993), Pérez-Abadín Barro (1995b), Fernández-Galiano y Cristóbal (1997), Nisbet y Rudd (2004).

<sup>2</sup> «Il tentativo di rinnovare la poesia toscana applicando ad essa la metrica della poesia classica non ebbe successo allora, ma resta documento di una crescente insoddisfazione e impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia, e di una precisa e decisa volontà di romperé quei limiti sul versante della poesia classica [...]. La disposizione ad allargare ed arricchire la nuova poesia aveva il suo limite insuperabile nella preoccupazione di mantenere intatta la base linguistica e stilistica petrarchesca. Ammissibile era il tentativo di comporre anche elegie, epigrammi, odi italiane, ma senza che perciò il carattere petrarchesco della lirica italiana risultasse alterato. Alla responsabilità di una traduzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio, o delle Odi di Orazio, nessuno volgeva né poteva sobbarcarsi» (Dionisotti, 1980: 174-175).

<sup>3</sup> Dedicataria «All'Illustriss. et Invittiss. Principe il Signor Duca di Savoia» (*Himni et Ode*, 1560).

encuentran su realización en géneros como el soneto, la epístola o la elegía, en tanto que la oda renacentista parte del genérico clásico, independientemente del metro en que se vierta, a la espera de formularse. Tasso, de manera paralela, irá distanciándose paulatinamente de los moldes italianos y adecuando sus textos al modelo horaciano, consciente, en todo momento, de las diferencias entre las pautas de sistemas lingüísticos y poéticos diversos.

En ese ambiente de indiscutible hegemonía de la *stanza divisa* de la canción petrarquista, señala Carducci que —hacia finales del siglo XV— se produce un fenómeno de «*contaminatio* della poesia classica con la medioevale, o più veramente della poesia latina con la toscana» (1921: 372). Tal contexto de contaminación es en el que se desarrollan la canción y la oda, que, aunque naciese como alternativa poética a aquella —*contragénero* diría Claudio Guillén— no logrará deslindarse de ella —no olvidemos que *ode* significa, precisamente, *canción*—<sup>4</sup>.

Si Tasso se erige como referente canónico tras su innovación, en España esta viene de la mano de Garcilaso con su famosa *Ode ad florem Gnidi*, texto clave para la consecuente constitución del género. El origen de la oda de Garcilaso parte del italiano («O pastori felici», *Amori*), quien, tras haber escrito canciones petrarquistas, comenzó a experimentar con estrofas más breves dando lugar a susodicha composición que, adaptada por el toledano, pasaría a ser conocida como lira garcilasiana<sup>5</sup>. En palabras de Menéndez Pelayo, la oda de Garcilaso se trata de «la primera composición lírica verdaderamente y del todo “clásica” que aparece en nuestro Parnaso; “clásica” al modo latino no al toscano; clásica en las ideas, en la sobriedad, en la rapidez, y hasta en el corte rítmico» (1951: 41). La recepción del texto no fue sencilla, pues, además de que presenta la primera realización de la oda en nuestras letras, lo hace bajo una nueva forma métrica, la lira. Esto dará lugar, como señala Montero, a que se tomen dos vías: por una parte, «la recreación estereotipada» y, por otra, «el aprovechamiento de la

---

<sup>4</sup> «La diversidad de grados de contaminación con géneros próximos plantea también un delicado problema —el más delicado de todos, seguramente—, el de saber cuándo asistimos no ya a una hibridación más o menos acomodaticia, sino a una verdadera reformulación del género de acuerdo con presupuestos poéticos innovadores [...]. La contaminación supone una asociación de elementos que pueden convertirse de contrapuestos en complementarios. Definir un nuevo género equivale normalmente a modificar su alcance, atribuyéndole como propios recursos, dominios o funciones pertenecientes a otro género» (Montero, 1993: 216).

<sup>5</sup> Con respecto a los orígenes del género y la forma métrica, véanse los importantes trabajos de Dámaso Alonso (1971) y Lázaro Carreter (1986).

invención métrica [...] en el marco de composiciones amorosas de temática petrarquista» (1993: 219).

Así, la senda abierta por Garcilaso la seguirán numerosos poetas dando rienda suelta a traducciones y, en menor medida, a creaciones de odas, tomando siempre como principal referente a Horacio y sus *Carmina*. Para ello se sirven como horma de la lira<sup>6</sup>, la cual permitía rehuir los engarces sintácticos típicos de la canción, centrando sus miras en una mayor simplificación.

El aprovechamiento de la lira del que hablaba Montero fomentará, en la segunda mitad de siglo, la contaminación entre oda y canción. Si bien el análisis de cartapacios no es el mejor método para seguir la trayectoria de la oda como género, el autor ejemplifica esa *contaminatio* y la confusa identificación de *oda* con *lira*, con las *Flores de baria poesía* (1577). Allí encontramos «un uso notable de la lira como estrofa para la glosa de octavas y sonetos» y asimismo «aparece en poemas de corte bucólico-petrarquista, en poemas religiosos y en una traducción luisiana», todas ellas bajo el rótulo de «odas», es decir, «para el recopilador de estas *Flores oda* no es otra cosa que un poema escrito en *liras*» (1993: 226). Menciona también el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (1582), en el que la falta de criterio en cuanto a la rúbrica de algunos textos es patente, acaso porque los poemas en liras carecen de definición genérica.

Estos textos irán ocupando cada vez más espacio en la producción poética española, rivalizando con la canción petrarquista, especialmente en los planos amoroso y heroico. Los límites entre ambas estrofas se volverán cada vez más difusos: si bien el paradigma métrico de la canción alirada toma fuerza en la segunda mitad y se extiende, según algunos autores, hacia fórmulas de más versos —dificultando así su desvinculación con las propias de la canción petrarquista— en realidad, ya en los orígenes la oda se adapta con estrofas de número variable, que puede llegar a nueve, como se ve en las adaptaciones horacianas de Tasso<sup>7</sup>. La evolución no es hacia la disolución, pues autores

---

<sup>6</sup> «El predominio de la lira en sus diversas modalidades solo se desdibuja fuera del principal centro traductor, el salmantino. Así tenemos que fray Luis solo ocasionalmente utiliza los *sciolti*, las octavas, los tercetos o las estancias propias de la canción en sus traducciones horacianas y bíblicas» (Montero, 1993: 225).

<sup>7</sup> «El pentástico ababB de I 4 es empleado por el italiano en dos *odi*, “Crescete, o vaghi Fiori” (XIV, l. III), “Aure liete e felici” (XIVbis), y dos *salmi*, “Con quai lode, o Signore” (XIII) y “In questo grande abisso” (XXI). El modelo AbAbbcC de II 1 se ilustra en la oda *A Diana*, “Pon freno, Musa, a quel sì

de transición, como Medrano, ensayarán formas métricas mucho más próximas al tetrástico horaciano, como la sáfica o el cuarteto rimado, sin evitar estancias en alguna oda más elevada y patriótica.

Al igual que el toledano fue pionero en lo tocante a la forma métrica, fray Luis cristalizó con ella el ritmo de la oda horaciana y contribuyó a la formalización del género en España<sup>8</sup>. Así, bebiendo de las fuentes grecolatinas y siguiendo de cerca las huellas de Bernardo Tasso, se acabará decantando hacia la forma tetrástica en las traducciones de Horacio y de los salmos, en su dilección de experimentar en vulgar el sentir del clasicismo; y es que, si bien Garcilaso introdujo la estrofa en nuestras letras, el agustino es el «verdadero padre de la lira castellana» (León, 1955: 144).

En cuanto a la oda en las poéticas españolas, debemos tener presente que su sistematización es un tanto anómala, pues, aunque forma parte de nuestra tradición poética desde Garcilaso, su estudio y definición, merced a la inmovilidad de las preceptivas de los siglos XVI y XVII, no se fijará hasta los tratados del siglo XVIII.

Sánchez de Lima, con su *Arte poética en romance castellano* (1580) identifica la oda con la lira, al menos, dejando clara su individualidad ante la canción y su raigambre clásico: «las composturas [...] que Horacio en sus Lyricos llama Odas» se componen de «cinco pies, los tres, que son el primero y el tercero, y quarto, son cortos de a siete syllabas cada uno, y los dos, que son el segundo y quinto, son largos de a once. Los consonantes se conciertan primero con tercero y segundo con quarto y quinto» (1944: 94). El hecho de no seguir un criterio para distinguir entre cauces estróficos y genéricos en esta obra hace que incluya la oda en su *Arte poética* —así como la égloga—.

Con Herrera y sus *Anotaciones* (1580) llega la neutralización de los términos *oda* y *canción*, pues decide denominar la *Ode ad florem Gnidi* como «Canción V», fundiendo así oda clásica y canción petrarquista. En su comentario a la canción primera aborda el problema de la canción como género y define así sus propiedades:

---

U longo pianto” (III), imitada, con idéntico metro, en “Detém um pouco, Musa, o largo pranto” de Camões. Aunque la oda II 4, de nueve versos, ABBAACcDD, recurre a la ordenación de rimas de *A Pan*, “Debb’io por in oblio” (VI, l. II), abbAaccD, se aparta de ella en la distribución de *endecasillabi* y *settenari*» (Pérez-Abadín Barro, 2018: 933).

<sup>8</sup> Sobre el horacianismo del poeta salmantino, véase Cristóbal (1994).

Después de la magestad eroica, dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanças i narraciones de cosas hechas, i deleites i alegrías i convites. Requiere este verso ingenio vivo i espiritoso, voluntad cuidadosa i trabajadora, juicio despierto y agudo, las voces i oración polida, limpia, castigada, eficaz i numerosa, i, particularmente, la jocundidad, como los élegos la lacivia i los epigramas los juegos (2001: 477-478).

Prosigue indicando que «assí como la poesía eroica tomó nombre del canto, llamándose *parodia* y *epos*, assí la lírica se apellidó *ode* y *melos* y *molpe*, porque no se pronunciavan sin el canto y la lira; i Oracio puso título de *Odas* a sus libros porque se cantavan» (478), elevando la canción/oda a la categoría de poema lírico, para continuar con los preceptos de Escalígero, tomados al pie de la letra de su *Historicus* (44, 116): «Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre este que llaman *Melos* o *Odas*, con que se escriben i cantan las passiones i los cuidados amorosos» (478) y valerse de las reglas de Horacio sobre la poesía lírica con el fin de presentar al lector las canciones de Garcilaso, centrándose en el asunto amoroso en detrimento de la amplia temática horaciana.

Tal como notan Gómez Camacho y Rico, resulta extraño que no solo Herrera, sino también el resto de comentaristas del toledano pasaran por alto señalar las diferencias entre la oda garcilasiana y las canciones de tradición petrarquista que forman parte de su obra: «Cualquier lector de Garcilaso que se pregunte por qué la canción V es una oda, llegará a una respuesta inmediata: porque es una canción no petrarquista y está escrita en estancias cortas que tratan de adaptar al castellano metros latinos» (1993: 402).

Al contrario que sucedía con la obra de Sánchez de Lima, en el *Arte poética española* de Díaz Rengifo (1592) no ha lugar para la oda, ya que esta no comporta un esquema métrico fijo y eso la excluye de ser codificada en el tratado. El autor aconseja seguir los modelos italianos de la canción, en tanto que solamente considera como odas las latinas y aquellos textos vernáculos que las imiten métricamente. En cuanto a la lira, viene definida como

una composición de cinco versos, los tres quebrados y los dos enteros. Cántase a la vihuela, de la cual tomó el nombre. Algunos quieren decir que la inventó el ilustre poeta Garcilaso de la Vega, y que no haya sido el inventor, fue a lo menos uno de los poetas que primero la usaron (1592: 90).

En la *Philosophia Antigua Poética* de López Pinciano (1596) se equiparará directamente la lira con la canción:

La que dicen lira, en la verdad, es una especie de canción<sup>9</sup>; mas ya algunos la ponen como cosa apartada y como diferente especie de las regulares, la cual consta de número cierto de pies, que son cinco: el primero es quebrado, el segundo entero, el tercero quebrado y responde al primero, el cuarto quebrado y responde al segundo, el quinto entero y responde al cuarto y al segundo; de ejemplos están llenos los poetas (1998: 316).

De igual modo, el autor oscila entre las nomenclaturas lira y oda indistintamente: en una de las disertaciones de Fradique leemos «adonde a veces habla el poeta y a veces otra persona introducida; cuales son las de Horacio (lyra tercera del libro tercero, y cuarta de el cuarto y quinta de el *Epodo*)» (140-141) y, poco más adelante, «Ejemplos del enarrativo no son menester, que está lleno Horacio y Píndaro. Del común, Horacio en la Ode tercera del tercero, cuarta del cuarto, quinta del *Epodo*» (157-158), curiosamente para referirse a los mismos textos<sup>10</sup>. Además de lo anterior, Pinciano da cabida en su obra a los himnos, empero no los relaciona con la oda, pese a ser géneros vinculados en la poesía clásica: «Los [poemas] que [se aplican] a dioses, fueron dichos himnos, de los cuales, unos contenían las alabanzas dellos; otros, con la alabanza, los invocaban y por esto fueron dichos invocatorios; y aun estos eran divididos en otras especies» (161); «Sigue el himno que, como antes fue dicho, era canto en alabanzas de los dioses, en estilo no tan alto y en metro diferente» (435).

De los himnos trata también Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602) aunque, en el capítulo que les dedica, tampoco evoca a la oda. La correlación entre ambos géneros la veremos en la impresión de 1621 de la *Eloquencia española en arte*, de Jiménez Patón:

Oda, y Himno son una misma cosa, y se usa en versos líricos, para sucesos amorosos, y en alabanza de Dios y de sus santos [...]. Y porque como entre los Latinos los cantaban al son de instrumentos músicos como liras, vihuelas, harpas; así se cantan entre los Españoles» (ff. 134v-135r).

<sup>9</sup> Cf. Covarrubias: «De aquí se llaman liras, o versos líricos, a cierto tipo de canción, que se tañía y cantava a la lira, y los que las compusieron y cantaron se llamaron Poetas Líricos, como Píndaro y Horacio» (*Tesoro de la lengua castellana, o española*, 1611).

<sup>10</sup> Más adelante, en la epístola décima, volverá al primer término: «lo que dice Horacio (en el libro tercero *Carminum*, lira sexta)» (433).

Tal vínculo aparece reflejado, de manera más sucinta, en la edición revisada por Vicens del *Arte* de Rengifo, datada de 1759: «Son las Odes semejantes a los himnos; porque valen tanto como cantos»; el editor, en este caso, señala una diferencia esencial, «ya en la composición, ya en el objeto, que de el hymno, es solo Dios, y de las odes universalmente cualquier cosa» (150).

Volviendo a Carvallo, no obstante omitir cualquier referencia genérica de la oda, apunta las características estróficas de las liras, las cuales

constan de cinco versos cada una y todos quebrados, sino el segundo y quinto, que son enteros. La consonancia va terciada, hasta el cuarto, porque este y el quinto, son consonantes [...]. También hay liras que no tienen entero más del postrero verso, mas son poco usadas (1958: 213-214).

En 1616 ve la luz el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva. En la epístola 3 el autor formula, para la canción, tanto el asunto —amoroso— (vv. 186-189)

canción, de afeto y ánimo encendido.  
Canta la causa en ella, y causadora  
De la ardiente pasión del ciego amante  
Que el desdén ama, y la crueza adora

como el estilo elevado que la caracteriza (vv. 190-195)

En estilo sublime y elegante,  
en oración pulida y castigada  
numerosa, y de espíritu constante;  
limpia, eficaz, y en voces regalada  
cual de Píndaro fue y del Lesbio Alceo,  
esta poesía mélica cantada.

y la forma métrica que le es más favorable (vv. 244-249),

Obligán al que hubiere de hacella  
Iue veinte versos tenga cada estanza  
no más, y nueve los menores della.  
En esta ley ha habido tal mudanza  
Iue de cinco hasta veinte las tenemos,  
y una del Conde a veinte y tres alcanza.

no sin alabar lo moldeable del género (vv. 238-243):

Acomódase siempre esta poesía  
a variedad de números, y extiende  
a todos argumentos su armonía.  
Divídese en estancias, y el que entiende  
la gravedad de su cultura bella  
con lasamiento ni durez la ofende.

En cuanto a la oda —se refiere a la lira— se muestra, entre otros metros, como apta para el género bucólico (vv. 478-486):

Si de ti la bucólica se ama,  
y quieres hacer églogas, conviene  
otra nueva advertencia que te llama.  
Gran parte de ella de su ser contiene  
del común uso y trato desvías,  
y el origen te enseña de do viene.  
Compónense de odas y elegías;  
de coros de tragedias, y de algunas  
partes líricas, y otras poesías.

En el diálogo que mantienen Pierio y Castalio en las *Tablas poéticas* de Cascales (1617) se refleja la convergencia o analogía entre oda y canción. No solo la primera entra dentro de la categoría de la segunda, sino también formas como la balada y el madrigal (1617: 414-415):

Pierio: ¿Y qué es canción?

Castalio: Una composición magnífica, y espléndida, dividida en partes a solo un pensamiento endereçadas. Por lo dicho os consta, que la composición Lyrica es florida, y amena; y que los conceptos en el Lyrico son como la Fábula en los otros Poetas: la qual es una, entera, y de justa grandeza. Assí pues también la Canción no [h]a de abraçar más que un pensamiento, y esse le [h]a de vestir gallardamente el Lyrico.

Pierio: [...] ¿Por qué llamáis la canción dividida en partes?

Castalio: En eso aludo a la textura de la canción, la cual consta de partes que llamamos estancias.

Pierio: Y si la canción no tiene más que una estancia (como Horacio, que compuso oda de sola una estancia y como las baladas y madrigales, que por la mayor parte no tienen más que una estancia), ¿cómo se llamará?

Castalio: ¿Cómo se ha de llamar sino canción? Pues, de su naturaleza, puede recibir otras estancias semejantes a la primera [...].

No obstante, por la parte que toca a la lira, Cascales se muestra totalmente reacio a incluirla entre las canciones o equipararla a ellas debido, principalmente, a la extensión de sus estancias (210-211):

Pierio: Según esto las que llaman Lyras, que constan de cinco, o de seis versos no más, ¿cómo se llamarán?

Castalio: Así como se comete barbarismo en llamarlas Lyras, se comete también una grande impropiedad en ponerlas en el número de las Canciones. ¿No es barbarismo llamar Lyras a las Canciones? *Lyra* es instrumento músico, con que se cantan las Canciones, y de ahí se dicen *Lyrical Canciones*. Pero que no sean Canciones es claro, pues no tienen sus Estancias, Fronte y Sirima, como es fuerza que las tengan. Sin duda es media Estancia, y no más.

Como vemos tras este repaso, están presentes dos tendencias principales. Por un lado, oda y canción tienden a confundirse o, si se quiere, fundirse en una única forma y, por otro, el empleo de la lira da lugar a formas poéticas diversas o, de igual modo que la oda, se clasifican los textos vertidos en ese molde como canciones. Es decir, las preceptivas del Siglo de Oro español no confieren a la oda su merecido espacio como cauce genérico, sino que se mueven entre la conceptualización de esta como canción y su identificación como simple paradigma estrófico, esto es, la lira garcilasiana.

El ambiente de *contaminatio* es el contexto en que nace y se desarrolla el concepto de oda renacentista: a medida que la lira garcilasiana, en convivencia con otras variantes, va operando en nuestras letras y tomando forma como canal para dar lugar a las realizaciones del género, la canción de sesgo petrarquista comenzará a experimentar, hacia finales de siglo, una rápida indefinición con respecto a otros géneros neoclásicos e irá perdiendo su preeminencia en favor de la nueva poesía barroca. Ello justifica «el trasvase del impulso de experimentación y novedad [...] hacia un cauce nuevo, el de la silva» (Montero, 1993: 247).

Por último, cabe señalar que todas las obras analizadas convergen en adscribir la oda al espectro de lo lírico:

en la progresiva definición del género lírico en los siglos XVI y XVII, la oda asumirá, tras la decadencia de la canción petrarquista, las características que convienen a lo lírico en el sistema tripartito de los géneros clásicos, que habrá de imponerse en la poética romance con el nuevo gusto dieciochesco (Rico y Gómez Camacho, 1993: 412).

## II. HACIA UNA DELIMITACIÓN DE LOS GÉNEROS LÍRICOS: LOS EXCURSOS A LA ODA, POR FARIA E SOUSA

Publicaba en 1646 Faria e Sousa la tercera parte de su *Fuente de Aganipe*, la cual, al igual que las *Rimas* tratadas en este trabajo, venía organizada por géneros. Las canciones y las odas, tanto del cantor lusitano como del comentarista forman parte del tomo tercero de sendas obras, y el hecho de que aparezcan juntas no parece casual. La obra poética de Sousa, como decimos, está ordenada por géneros: pues bien, entre ellos el peso recae sin duda alguna en las odas, debido en parte a su copiosa labor como cultivador. Al igual que sucede con ellas, Sousa introduce, como en las *Rimas várias*, todos los géneros con un discurso en el que pasa revista a su historia, brevemente, y enfatiza en las mejores realizaciones. Sobre la oda apunta que

Es composición que quiere singulares elevaciones, i pensamientos i gravedad. El primero que las escribió tales en Grecia fue Píndaro, i en el Lacio Oracio; cada uno en su esfera es admirable. En toscano también es primero i último Bernardo Tasso, i ellas son lo mejor de sus Rimas. De Garcilaso permanece una que absolutamente es la mejor de Castilla. Fray Luis de León escribió muchas con juicio, Lope de Vega no pocas i excelentes. Pero como Luís de Camões nació para hacerse el primer lugar en todo, asseguro que por la mayor parte sobrepujan las suyas doze a todas (III, § 10)<sup>11</sup>.

En sus comentarios de 1688, vemos unos pequeños cambios: así, apostilla en fray Luis «con alguna sequedad» y añade a Francisco de la Torre, el cual las tiene «graves, y con más gala». Las de Lope de Vega pasan de ser «excelentes» a «suaves» y, con respecto a Camões, afirma que son lo mejor de su producción poética.

Sobre las estancias que conforman las odas, advierte que no deben

exceder de ocho versos, aunque Bernardo Tasso (que es justo se tenga por el Maestro dellas en vulgar) diesse este nombre a algunas de más versos, que son realmente canciones, porque assí ha parecido a muchos doctos; i Luís de Camões no hizo alguna que excediesse de siete i, aunque también no la hizo que baxasse de cinco, bien se puede hacer de quatro, como la hizieron algunos no incapazes de imitación (III, § 12).

<sup>11</sup> Califica la oda 6 camonianiana («Pode um desejo imenso»), de temática amorosa, como «el más hermoso Poema que hasta oy he hallado escrito deste género, ni creo que jamás podrá ser vencido» (III, 150).

Aconseja que el número de versos sea inversamente proporcional al de estrofas, con un tope de nueve: «si fueren de pocos versos las estancias, pueden ellas ser más; si más ellos, ellas menos» (§ 14).

La canción, al igual que en la *Fuente de Aganipe*, viene definida en el discurso que las abre en las *Rimas várias* como «propia de asuntos graves, y aún más que conceptos quiere elevaciones en los modos del decir, y afectos e imágenes, y singularísima claridad» (§ 1), para después listar las mejores hasta la fecha: las de Petrarca en Italia y en Castilla las de Garcilaso (haciendo hincapié en la cuarta). De Boscán opina que «tiene algunas que en afectos no ceden a las mejores, pero su estilo es tosco y duro»<sup>12</sup>. En la introducción a las canciones de la *Fuente de Aganipe*, a estos nombres incorpora los de Lope de Vega y los Argensola —quienes «las lograron bien»—, pero en las *Rimas* ve oportuno hacer alusión solamente a los antecedentes en los que su poeta pudo haberse inspirado. Sitúa las de este último a la altura de las de Petrarca aseverando que son las mejores de España hasta la fecha y, entre ellas, califica la décima como la mejor de Europa<sup>13</sup>. Sucede a Camões Estêvão Rodrigues de Castro, quien «tiene una a la inmortalidad del alma que no debe nada a las mejores»<sup>14</sup>.

En cuanto a la disposición de la canción, critica el hecho de que los sucesores de Petrarca se hayan basado en él a la hora de seguir la cantidad de versos y el orden de los consonantes que había usado; el exégeta considera que el poeta podrá disponer la primera estrofa a su arbitrio, siempre y cuando las otras la sigan puntualmente. Señala, además, que cada una no debe exceder de veinte versos<sup>15</sup> ni tener menos de nueve y, dependiendo de estos, el número de estancias debería situarse en un rango de cinco a doce.

Con relación a la métrica, no es recomendable que todos los versos sean endecasílabos, pero tampoco que su número sea menor al de heptasílabos, pues, en ese caso, la canción sería más propia de asuntos suaves y de amores que de temas elevados.

---

<sup>12</sup> En la *Fuente de Aganipe*, simplemente «tosco».

<sup>13</sup> «Vinde cá meu tão certo secretário» trata sobre sucesos de la vida del poeta, así como la cuarta de Petrarca y Garcilaso respectivamente. La de este último será aludida en la del poeta portugués hasta en cuatro ocasiones, amén de las referencias a los sonetos 6 («Por ásperos caminos he llegado») y 8 («De aquella vista pura y excelente»), y a la égloga 3 («Aquella voluntad honesta y pura»).

<sup>14</sup> Se refiere a una de sus composiciones más exitosas, escrita en español e inserta en la *Fábula de Arión*.

<sup>15</sup> Aunque teóricamente no hay un límite, superarlos es considerado un uso excepcional (Baehr, 1981: 344).

Deja aparte el remate o *commiato*, obligado en toda canción y proporcional al número de versos de cada estrofa que la conforma. No tiene por bueno el envío con verso corto porque, si bien en un madrigal o en la estrofa sáfica es aceptable, en una canción podría correr el riesgo de hacerse «lánguido».

Por lo que respecta a la rima, aclara que una consonancia no puede estar muy separada de la siguiente, señalando que la más lograda es la que acaba con dos consonantes juntos, tal como sucede en las octavas. En el lado opuesto sitúa las estrofas con hasta cuatro consonantes y califica de uso «pésimo» el hecho que aparezcan tres seguidos. Asimismo, censura el encabalgamiento entre estancias, pese a haber hecho uso de él sus tres mayores referentes genéricos. A su juicio, si la composición consta de estrofas largas, sugiere pausas cada tres o cuatro versos, de suerte que el resultado será similar a la conseguida disposición de un soneto.

Analizando tales presupuestos en las dos obras de Sousa, se observa que la diferencia principal entre ambas se halla en las características métricas, ya que las estancias de la oda deben tener, preferiblemente, entre cuatro y ocho versos. Señala que de cuatro —las sáficas— hay muchas en Horacio, quien también las compuso de tres<sup>16</sup> y de dos, que en vulgar «no serán gustosas». Indica en las *Rimas várias*, que, igual que ocurría con las canciones, el número de estrofas vendrá determinado por el de versos del que constan. Así, ocho versos exigirían unas nueve estancias y de cinco a siete sería conveniente un número no inferior a doce<sup>17</sup>. Sobre la rima, más de lo expuesto: «de las consonancias digo lo propio que dije de las canciones»; y, ya que Camões no hizo oda alguna de cuatro versos por estrofa, especifica en este discurso cómo se pueden conformar (aprovechando la situación para promocionar ejemplos de cosecha propia):

Pueden ser de cuatro modos: uno, ser los tres versos primeros cortos y el último largo, como en aquella oda mía que he traído sobre la e. 9 de la canción 13; otro, ser cortos el primer verso y el tercero y largos el segundo y el cuarto, como la otra oda mía que traje sobre; otro, ser largos el primero y el cuarto, y cortos el segundo y tercero; otro, ser largos el primero y segundo y cuarto, y corto el tercero (III, 118).

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que Sousa vincula la oda con los salmos, algo que los preceptistas previos no habían advertido: «a este modo parece fueron los Salmos

<sup>16</sup> El exégeta presume de que él mismo hizo algunas «y parecen bien, mas son difíciles de obrar» (III, 117).

<sup>17</sup> Como dechado cita la de Garcilaso, de cinco versos y veintidós estancias.

de David, a algunos de los cuales en la Translación nueva se llama odas, que vale por cantos», para concluir a renglón seguido que cantos y canciones son lo mismo, y que «pudiéndose llamar canción a la oda, y oda a la canción, ya la canción de más versos se levantó con este nombre, y la oda, que es de menos, con este» (III, 117), dejando así patente que la única diferenciación entre ambos géneros no va más allá de la longitud estrófica.

Pese a ello, no duda en atacar, como de costumbre, a Herrera por haber unificado ambos términos y llamar canción a la *Ode ad florem Gnidi*:

bien pudo Herrera escusar la mudança que hizo del título de la de Garcilasso, que era *Oda*: y él se lo dio de *Canción*: aviéndoselo dado de Oda Garcilaso [...]. Y si Herrera quiso escusar la voz Oda, poque dicen algunos suena indecencia (observación muy de la vanidad moderna) tendrele por muy ridículo, aviéndole teniendo antes solo por impertinente (III, 117).

En una línea más serena, reprende al primer editor de la lírica camoniana, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, quien, en su edición de las *Rhytmas* de 1595, había declarado que Camões se aventajaba en las canciones; refiriéndose a ello, Sousa manifiesta en el «Juicio» que «No es dudable el ser excelentíssimo en ellas: pero es temeridad el quererle meter en balança, para que por el fiel della se vea quál género de Poema suyo se alça, o se abate más; porque es tan igual en todos, que admira. Yo si hallo alguna ventaja es en las Odas» (§ 10). Bien es verdad que las diferencias que Sousa establece entre odas y canciones se enraízan únicamente en la cuestión métrica, pero es significativo —y no podemos pasar por alto— el hecho de su predilección por las primeras en contraposición al parecer de Soropita. Repite la idea en la introducción a estas últimas, diferenciando de nuevo claramente la categoría de oda de la de canción, que el primer comentarista del poeta luso opta por neutralizar<sup>18</sup>:

Bien dixo Fernão Rodrigues Lobo Soropita en el Prólogo, o Elogio, a la primera Edición destas Rimas que Luís de Camões avía sido singular en las Canciones, y en ellas se incluyen las Odas, que son las que tenemos delante; y si se pudiesse dezir dixera yo que aún era mayor en estas que en essotras (III, 117).

Insistirá hacia el final del «Juicio» en lo mismo: «En particular que allá en el Cielo cantará Hymnos y Odas más suaves viene a ser juizio destas Rimas, y en particular de

<sup>18</sup> En el prólogo «Ele próprio justifica a sua decisão e, invocando a opinião de Herrera, explica sucintamente que umas e outras “respondem aos versos lyricos”» (Fraga, 2003: 129).

las Odas, con que parece las tuvo por superiores a todos los otros Poemas suyos» (§ 19). Se retoma en la obra de nuestro autor, pues, el vínculo entre oda e himno que ya habíamos visto previamente en la de Jiménez Patón y en la refundición del *Arte de Rengifo* por parte de Vicens. Por otro lado, y volviendo un poco más arriba, es justo poner de relieve la apreciación que hace Sousa de la relación entre oda y salmo, pues representa uno de los rasgos propios de la oda española del Siglo de Oro. Y es que el cultivo de salmos es paralelo al de las odas en nuestras letras, diferenciándose únicamente en lo sacro, o no, de su temática:

Con la obra de Marco Antonio Flaminio *In librum psalmorum brevis explanatio* (París, 1516) habrá de iniciarse en el marco de la poesía neolatina del Quinientos un progresivo camino de experimentación métrica en la versión poética de los Salmos, que conducirá a la sistemática aplicación de los esquemas métricos horacianos como cauce preferente del versículo bíblico [...]. La novedad de Flaminio marcará los designios posteriores en el desarrollo de las versiones poéticas del Salterio y al mismo tiempo de la oda de corte horaciano, que a partir de entonces permanecerán indisolublemente unidas. La paráfrasis del libro de David en metro horaciano va a suponer la equiparación de ambos *corpus* poéticos, que mantienen entre sí evidentes y estrechas concomitancias (Núñez Rivera, 1993: 335-336).

Dado que el destino musical y las prerrogativas líricas corresponden, por la denominación, a la oda y a la canción, es esperable que la coexistencia de la que hemos hablado determine contaminación, inevitable en cualquier sistema genérico, pero no por ello disolución, ya que un género no puede concebirse como un concepto estático. Ni siquiera en la misma época hay un único modelo en todos los autores: Garcilaso cultiva la oda de exhortación amorosa; La Torre de tipo moral; fray Luis la moral estoica; Medrano trata la condena de la avaricia; Herrera, por su lado, el tema metapoético, patriótico y encomiástico —en la línea más elevada— sin rechazar el moral. Asimismo, las formas serán diferentes en cada uno de ellos.

Como se ha visto, frente a un confusionismo que llega hasta la actualidad, Sousa decide corregir a Herrera (que aúna los términos de manera deliberada, para dar una prole clásica a la canción vulgar), y explicitar las diferencias de ambos géneros con uno de sus clarividentes comentarios.



## CONCLUSIÓN

En la *Fuente de Aganipe* se hace referencia a un *Arte poética y versificatoria*<sup>1</sup>, manuscrito que, desafortunadamente, no ha sobrevivido al paso de los años, como sucede con el final de los comentarios que han sido objeto de estudio en este trabajo, frustrados estos por la muerte del exégeta. Aunque no podamos acceder a dicha obra y revelar los preceptos que en ella se teorizaban, los comentarios a la producción lírica de Sousa, sumados a las *Rimas várias* y a sus notas a *Os Lusíadas*, dan buena cuenta del ideario poético que el autor promulgaba. Su comentario viene determinado por el uso de la paráfrasis, el análisis estilístico y el diálogo constante con las fuentes: la *imitatio* será el hilo conductor de toda la obra. Pero, a diferencia de otros comentaristas, lo sustancial de sus glosas se basa en su afán por desentrañar la originalidad expresiva que despierta cada uno de los versos de Camões, tratando de dar luz a aquello que se aloja implícitamente en el texto, a aquello que hace, precisamente, que el poema sea digno de ser anotado; busca, como fin, tratar de rescatar la intención comunicativa y el sentido más íntimo del poeta, escondidos ambos tras el misterio alegórico que solo puede ser descifrado por nuestro autor.

---

<sup>1</sup> Reseñado por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1783: 347).

Sobre su edición del poema épico, afirma: «Yo le he comentado, y por lo geográfico, histórico y fabuloso que toca pasé volando; detúveme en explicar lo poético porque, si bien no soy Poeta por los escritos, presumo estar informado de cómo uno lo puede ser, y cómo lo es, y cómo lo fue Luís de Camões» («Vida del poeta», § 40), palabras que parecen tener como destinatario a Fernando de Herrera. La plática constante con el sevillano y sus *Anotaciones* como fuente directa de las *Rimas várias* son evidentes, aunque Sousa recurra al «divino poeta» para —principalmente— oponerse a él. Dicha rivalidad no le exime de establecer con él una relación de continuidad: ambos coinciden en el dominio de sus comentados y proclaman como «príncipe de los Poetas de España» a Camões y Garcilaso respectivamente. La destreza y la prolijidad de Herrera quedan más que probadas en su monumental obra, en la que representa los principios humanistas y un rigor incontestable, al tiempo que defiende la supremacía del español como lengua poética. Por la parte que toca a Sousa, como hemos podido ver, su prurito filológico y el enaltecimiento sin medida de su maestro hará que degrade el comentario, en ocasiones, hasta puntos novelescos —la erudición pasará a un segundo plano—. En su caso, el orgullo patriótico viene reflejado en los discursos que realiza acerca de la invención del verso endecasílabo, situándola en Portugal, en la apología de algunas de sus obras: *Epítome de las historias portuguesas* (1628), *Asia portuguesa* (1666-1675), *Europa portuguesa* (1678-1680) y *África portuguesa* (1681), y en su vertiente exegética, en la que Camões se nos presenta como símbolo nacional. Su elección de la lengua castellana viene justificada en favor de la difusión y recepción de la obra lírica del autor.

La relación dialógica que Sousa establece en sus notas no solo se da con su este, sino con las numerosas fuentes que trae al texto y, por otro lado, con el lector. Las *Rimas várias* siguen la *dispositio* genérica clásica que el crítico había reflejado ya en la *Fuente de Aganipe*; recordemos que la obra viene ordenada por géneros, con sus respectivas introducciones, en las que da cuenta al que lee del origen y la evolución de cada uno de ellos. Así pues, el patrón que sigue en las *Rimas* viene fijado desde los preliminares que había realizado a su obra poética, cuyo fin, además de inmortalizar su figura, era involucrar al lector en aquella. Ello explica que el método del luso devenga impresionista: se extiende en analizar pasajes o textos cuyo significado oculto, a su parecer, merece ser descubierto —incluso de cosecha propia—.

## CONCLUSIÓN

Eso le lleva, como editor de Camões, a tomar por buenas *lectiones* que no son correctas amparándose, frecuentemente, en testimonios de los que no da cuenta o en correcciones *ope ingenii* que, esporádicamente, le delatan. Su falta de precisión filológica se refleja, asimismo, al asignar al maestro poemas de otros autores que evalúa ingeniosos. Las injerencias del erudito y su ansia por asombrar al lector le llevarán no solo a replantear la autoría de algunos textos, sino a alterar los poemas en un proceso de *camonización* que, aunque nunca reconocido, vendrá siempre justificado. Los motivos que le mueven no son otros que ensalzar a su poeta y la autolatría: si interpreta a Camões, él está presente, si comenta su propia obra, Camões subyace al fondo por medio de la *imitatio*.

Con sus anotaciones, Sousa no solo se convierte en referente entre el comentario humanista a los clásicos y el ensayo, sino que actúa como puente entre España y Portugal. Las relaciones entre ambas poesías en el siglo XVI se establecen en términos de influencias: resulta lógico pensar que los autores de dicha época, independientemente de su origen geográfico, acuden a las mismas fuentes, por lo tanto, es esperable que haya un conjunto muy amplio de convenciones y que entre ellos compartan criterios, igual que sucede entre los propios españoles, adscritos a las llamadas escuelas salmantina y sevillana<sup>2</sup>. El gran problema que presenta el estudio de la poesía del siglo XVI es la falta de información acerca de los textos que se difundían entonces por la península. Cabe, pues, considerar amplias fuentes documentales, numerosos impresos y manuscritos que existen y que no han dejado de circular, para constatar las relaciones que se dieron entre numerosos autores, tanto españoles como del país vecino. La recepción en Portugal de la poesía de Boscán y Garcilaso será esencial para el desarrollo de la poesía renacentista peninsular, así como las imitaciones a este último y a Camões, a lo que se agrega la senda italianista de Sá de Miranda. El ambiente intercultural, más en el periodo de la Monarquía Dual (1580-1640), resulta obvio, si bien la crítica posterior determinó pasarlo por alto, acaso por razones nacionalistas. Es en este punto en el que Sousa adquiere gran importancia: con sus comentarios, las convergencias de

---

<sup>2</sup> Algunos de los rasgos que, en principio, definen a los miembros de una escuela, son compartidos por otros más allá de las barreras geográficas. Pertenecer a un determinado círculo poético no debería venir predeterminado por el ambiente regional, sino por la actitud que los autores muestran a la hora de hacer arte.

esa comunidad interliteraria quedan evidenciadas más allá de la lengua poética, así como las polémicas —principalmente autoriales— que a aquella se adscriben<sup>3</sup>.

Hasta sus glosas, poetas clásicos, Petrarca o Garcilaso, habían sido objeto de tratamiento y análisis, pero no otros nombres de rango inferior en la consideración de los contemporáneos. Aunque de manera tangencial, hemos podido comprobar que el comentarista se ocupa de una ingente cantidad de autores con intención de ilustrar algún tema, servir de contraste o por la mera complacencia de mostrar erudición. El hecho de que los recoja, citando y comentando algunos de sus textos, en cierta medida los consagra y canoniza, sin restar protagonismo a su poeta y sin reprimir su tendencia censoria y crítica.

Esta última sale a relucir a lo largo de todos los apuntes. Curiosamente, sus compatriotas saldrán peor parados que los castellanos, y no solamente en cuanto a la paternidad poética. Recordemos que Sá de Miranda es vapuleado constantemente: «insufrible» versificador «desnudo de poesía», cuyos endecasílabos son «incapaces de ser leídos». Ni siquiera le otorga el haber introducido las formas de impronta italianista en Portugal, desplazando la fecha más de dos siglos atrás —la crítica ha confirmado que tanto Garcilaso como Miranda han abierto esa senda en sus respectivas literaturas—. A pesar de que este último ha seguido al toledano en su vertiente bucólica, el exégeta dice no salvar ninguna de sus églogas a excepción de «Basto», en la que dos pastores debaten acerca de las ventajas de la vida en sociedad frente a la *aurea mediocritas* y viceversa. Solamente le concede el haber resuelto mejor que Montemayor el final del soneto dedicado a la muerte de Leandro («Entre Sesto y Abido, el mar estrecho») y le premia el haber sabido identificar el seudónimo Nemoroso con Garcilaso y no con Boscán, como mantenían erróneamente algunos de los comentaristas del de Toledo.

Siguiendo con los portugueses, la presencia de Bernardes en los apuntes es de especial importancia, si bien Sousa recurre a este para renegar de él y de su hacer poético. Las citas a su obra vienen protagonizadas, principalmente, por los sonetos que Sousa toma de ella y otorga a Camões a sabiendas o por textos cuya autoría era problemática. Aunque tilda al cantor del Lima abiertamente de «usurpador» y «ratero»,

---

<sup>3</sup> «Quaisquer que sejam as ideias políticas e históricas que secularmente nos separam de Espanha esse antagonismo não poderá evitar que no campo da ciência fraternizem as duas nações, ajustando serenamente as contas do que se devem mutuamente nesta herança e conquista do saber, nesta luta gloriosa do progresso. A questão da língua é uma questão secundária quando atentemos unicamente na originalidade e na pujança do pensamento criador» (Viterbo, 2010: 160).

## CONCLUSIÓN

el hecho de juzgar por obras de Camões composiciones actualmente atribuidas a Bernardes, no hace sino revalorizar a este último. Por otro lado, la arrogancia del exégeta le lleva a censurar a su maestro en algunos poemas, lo que no ocurre con los supuestamente usurpados por Bernardes, a excepción de «Ar que dos meus sospiros vejo cheo», del que dice no ser inferior a los que le preceden, «antes igual a los mejores». Independientemente de que en su fuero interno pensase que pertenecían al poeta adulado, tales juicios demuestran su gusto personal y aprecio por dichos textos.

No correrá la misma suerte Castillejo, cuyo sello satírico será bien valorado por el comentador. De él aprecia especialmente los escritos «Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores», en el que el autor, mediante la reivindicación de la dignidad de la lengua castellana, se muestra crítico con los autores y la lírica amorosa de su época y el *Diálogo entre el autor y su pluma*, alegato contra las vanidades de la corte y obra más difundida de Castillejo durante el siglo XVI.

En lo tocante a Hurtado de Mendoza, el erudito menciona un manuscrito hoy desconocido (*Varias poesías de poetas portugueses*) en el que aparece el nombre del poeta junto al soneto «En una selva al dispuntar del día» (II 65), y otro códice que no nombra en donde encabeza el texto «A la margen del Tajo en claro día» (II 61). Además, señala que, tras Boscán, fue el segundo en escribir fábula vulgar (*Adonis*) en España, aunque estuvo «poco feliz en ella». Tampoco le reconoce mérito alguno en los sonetos, declarando que «están llenos de una aspereza y número totalmente intratables», al menos de lo que ha podido consultar hasta el momento. Las citas en las que más se extiende son extraídas de su epístola a Boscán («El no maravillarse hombre de nada»), fuente a la que recurrirá Camões en más de una ocasión, debido quizás a la amplia difusión que experimentó en la época por aparecer entre las obras impresas de Garcilaso y el barcelonés. En cuanto a la recepción de Aldana, el portugués concuerda con las ideas de sus contemporáneos juzgándolo por «buen natural» en el uso de la lengua castellana y de quien elogia, particularmente, la epístola a Galanio. No obstante, el grueso de las referencias al poeta se lo lleva el *Faetonte*, mientras que omite cualquier mención a sus coplas octosilábicas y a sus numerosos sonetos en beneficio de su faceta más doctrinal y narrativa.

En relación con La Torre, la sección más encomiada de su obra será la pastoril. Sousa, aunque no se deshace en halagos, pues solo comenta en lo referente a las églogas

que el autor «las tiene bien líquidas en su Bucólica», lo incluye entre los mayores representantes del género junto con Teócrito, Virgilio, Sannazaro, Rota, Garcilaso, Rodrigues Lobo y Camões. Por otro lado, queda dicho que, atendiendo a los «estilos de las edades», el glosador fue el primero en situar bien cronológicamente al poeta datando su poesía «en los últimos decenios del siglo XVI». Además, las citas incluidas en las *Rimas várias* son los primeros vestigios de la recepción de La Torre en la época: se arguye que el portugués tuvo acceso a la obra editada por Quevedo en 1631, constituyendo así el testimonio más temprano que existe, ya que ningún otro comentarista o poeta lo había citado con anterioridad.

Hemos visto que el autor más comentado es, sin duda alguna, Garcilaso, «Honra del Tajo en Castilla» y «Maestro de los de toda España que le sucedieron», designado por Sousa como guía y modelo en la mayoría de los géneros que cultivó. La actitud del luso no solo se hace patente en lo encomiástico de sus notas, sino en el esfuerzo que a su análisis dedica, ya que dialoga de forma constante con el Brocense, Herrera y Tamayo de Vargas y complementa lo expuesto por ellos. Amén de la interpretación que vislumbra sobre el desdoblamiento de Garcilaso en dos pastores (el que se queja de la traición de Isabel Freire y el que llora su muerte), su aporte a la exégesis del toledano no se queda ahí. Fue también el primero en proponer la identificación de Albanio con el duque de Alba, algo demasiado evidente que, sin embargo, ni el Brocense ni Herrera osaron postular<sup>4</sup>. Hoy en día comparten su argumento algunos eruditos como Menéndez Pelayo, Keniston, Navarro Tomás, Gallego Morell o Bienvenido Morros. Tales coincidencias, por otra parte, no se dan en autores como Roig, que identificó a Salicio con Miranda en su conocido artículo «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?»<sup>5</sup>, o Iglesias Feijoo, quien, en su «Lectura de la égloga I» (1986), entendía que el texto garcilasiano debe ser leído prescindiendo de los supuestos *autobiographici modi*.

A estas muestras de pericia debe añadirse la distinción que se observa entre las canciones y las odas en la obra que nos ocupa. Sousa deshace la fusión oda/canción por la que Herrera había abogado y establece las diferencias entre ambos géneros. Se repite la misma situación: un comentario clarividente del erudito pasará desapercibido durante

<sup>4</sup> «Mucho hay que decir sobre Garcilaso, que, en lo que toca a sus muchos lances de poeta y erudito, se está virgen porque sus enamorados eran impotentes» (I, 55).

<sup>5</sup> «El estudio de la égloga *Nemoroso* confirma que Salicio representa a Sá de Miranda. Entre los pastores que participan a esta égloga figura uno llamado Salicio. Garcilaso ha muerto hace un año. Sería ilógico que Sá de Miranda lo hiciese hablar y, más aún, para hacer el elogio de sí mismo» (1978: 18).

siglos. Hasta el siglo XVIII, los críticos defendían que cada uno acarrea consigo sus propias leyes a las que los autores debían someterse; así, la aparición de un nuevo género a menudo generaba su asimilación a los ya existentes, lejos de darle entidad propia.

No podemos hablar de las formas métricas italianas importadas en el Renacimiento sin antes comprender que lo natural es que cambien y, paulatinamente, evolucionen a lo que conocemos como géneros secundarios, circunscritos estos al espectro lírico. Aunque algunos como la épica pueden conservar su forma externa, heredada de Italia, ello no implica que no se produzcan cambios en su temática y al revés, como sucede con las églogas de Juan del Encina que, aun teniendo espíritu renacentista, su forma externa es medieval. En cuanto a la oda, un modelo unitario, el horaciano, que no excluye la vertiente pindárica y celebrativa —adaptada por Horacio de Píndaro— puede recibir varias soluciones. Asimismo, también hay poemas petrarquistas en liras que no toman del género más que la forma.

Las conjeturas del autor —aunque muchas veces erradas— convierten al exégeta en un pionero de la reciente crítica revalorizada. Cabría desentrañar, en medida de lo posible, hasta qué punto algunos de sus atinados comentarios han sido constituyentes de la poética más solvente en su tiempo y válida en la actualidad. Confesamos que se ganó a pulso las críticas casi generalizadas o la falta de interés ha suscitado en los estudiosos de la literatura, principalmente por su autopromoción, su actitud desafiante, o por atribuir a Camões numerosos sonetos expoliados a otros autores<sup>6</sup>. En el lado opuesto a dicho robo se encuentran Wilhelm Storck y Carolina Michaëlis, los encargados de aquilatar, desde finales del XIX, el corpus camoniano. Ambos se suman a los juicios que Menéndez Pelayo había dedicado al portugués: la autora lo incluye entre los «ladrões do trabalho alheio» (1882: 105) y lo califica como «o mais cégo» (106) de todos los admiradores del poeta, en tanto que Storck lo tacha de «rouba-honras» y hace referencia a las mentiras que ha perpetrado —«contam-se ás duzias!»— y a su «falta de consciencia» (1897: 128). Esta, apreciada fácilmente en las notas del fanático servidor, no hizo sino ser la culpable de calumniar injustamente a numerosos autores, especialmente a Diogo Bernardes, lo que le llevó, por parte de Delfim Guimarães, a ganarse el título de «insigne fabulista» (1924: 105).

<sup>6</sup> Declara que no desea quitarle su fama a nadie, «antes aumentársela si pudiere» (II, 268), mas solo lo aplica a su poeta.

Pese a todo ello, no puede obviarse su estirpe humanística, la cual aflora a lo largo de los cinco tomos en los que —dirigido por la intertextualidad—, además de reproducir paráfrasis o traducciones de determinados *loci*, explica motivos, comenta el estilo, identifica personajes, cuestiona determinados versos, advierte de hechos históricos o facilita la lectura diacrónica de algunos textos de su maestro. Ningún camonista ha estado al nivel de su opulencia y deben reconocérsele su prolijidad y su empeño, este último, difícilmente parangonable, lo que lo sitúa como referencia obligada e imprescindible para el acercamiento a la obra camoniana. De igual forma, dentro del repertorio hispano-luso sus apuntes son merecedores de ser revaluados, pues contribuyen a enriquecer el panorama poético peninsular, dando cuenta de la convivencia de ambas realidades culturales por medio de variantes, atribuciones, citas y testimonios.

Sostenía Moreno Porcel que es muy cierto «que se alababa mucho, y creemos que fuera mejor haberse alabado menos» (s.f.: 55); bien es verdad, también, que esa actitud le valió de acicate para distanciarse de los preceptistas previos y la exégesis humanista, y será, en última instancia, la encargada de consolidarlo como lo que desde las mantillas estaba destinado a ser: un comentador barroco.

## CONCLUSIONE

Nella *Fuente de Aganipe* si fa riferimento a un' *Arte poética y versificatoria*<sup>1</sup>, manoscritto che, purtroppo, non è sopravvissuto al passare del tempo, così come la fine dei commenti che sono stati oggetto di studio in questo lavoro, vanificati dalla morte dell'esegeta. Pur non potendo accedere a quest'opera e svelare i precetti in essa teorizzati, i commenti alla produzione lirica di Sousa, insieme alle *Rimas várias* e alle sue note a *Os Lusíadas*, lasciano intuire l'idea dell'ideologia poetica promulgata dall'autore. Il suo commento è determinato dall'uso della parafrasi, dell'analisi stilistica e del dialogo costante con le fonti: l'*imitatio* sarà il filo rosso di tutta l'opera. Ma, a differenza di altri commentatori, la sostanza delle sue glosse si basa sull'ansia di svelare l'originalità espressiva che ogni verso di Camões risveglia, cercando di far luce su ciò che è implicitamente depositato nel testo, su ciò che appunto rende la poesia degna di essere annotata; egli cerca, come fine, di tentare di salvare l'intenzione comunicativa e il significato più intimo del poeta, entrambi nascosti dietro il mistero allegorico che può essere decifrato soltanto dal nostro autore.

A proposito della sua edizione de *Os Lusíadas*, afferma: «Yo le he comentado, y por lo geográfico, histórico y fabuloso que toca pasé volando; detúveme en explicar lo poético

---

<sup>1</sup> Recensita da Nicolás Antonio nella sua *Bibliotheca Hispana Nova* (1783: 347).

porque, si bien no soy Poeta por los escritos, presumo estar informado de cómo uno lo puede ser, y cómo lo es, y cómo lo fue Luís de Camões» («Vida del poeta», § 40), parole che sembrano avere come destinatario Fernando de Herrera. Il costante dialogo con il sivigliano e le sue *Anotaciones* come fonte diretta delle *Rimas várias* sono evidenti, anche se Sousa ricorre al «divino poeta» per —principalmente— contrastarlo. Questa rivalità non lo esime dallo stabilire con lui un rapporto di continuità: entrambi concordano sulla maestria dei loro autori e proclamano Camões e Garcilaso rispettivamente «príncipe de los Poetas de España». L'abilità e la prolissità di Herrera sono più che comprovate nella sua monumentale opera, in cui rappresenta i principi umanistici e l'indiscutibile rigore, difendendo al contempo la supremazia dello spagnolo come lingua poetica. Per quanto riguarda Sousa, come abbiamo visto, la sua prurigine filologica e l'esaltazione smisurata del suo maestro lo porteranno a degradare il suo commento, a volte, fino al romanzesco —l'erudizione sarà relegata in secondo piano—. Nel suo caso, l'orgoglio patriottico si riflette nei discorsi che fa sull'invenzione del verso endecasillabo, situandolo in Portogallo, nell'apologia di alcune di sue opere: *Epítome de las historias portuguesas* (1628), *Asia portuguesa* (1666-1675), *Europa portuguesa* (1678-1680) e *África portuguesa* (1681), e nella sua parte esegetica, in cui Camões ci viene presentato come un simbolo nazionale. La scelta della lingua spagnola si giustifica a favore della diffusione e della ricezione dell'opera lirica dell'autore.

Il rapporto dialogico che Sousa instaura nelle sue note non è solo con l'autore, ma anche con le numerose fonti che apporta al testo e, d'altra parte, con il lettore. Le *Rimas várias* seguono la classica *dispositio* generica che il critico aveva già riflettuto nella *Fuente de Aganipe*; l'opera è organizzata per generi, con le rispettive introduzioni, in cui dà conto al lettore dell'origine e dell'evoluzione di ciascuno di essi. Così, lo schema che segue nelle *Rime* è stabilito fin dai preliminari della sua opera poetica, il cui scopo, oltre a quello di rendere immortale la sua figura, era coinvolgere il lettore nell'opera stessa. Questo spiega perché il metodo dello scrittore portoghese diventa impressionistico: egli si spinge ad analizzare brani o testi il cui significato nascosto, a suo avviso, merita di essere scoperto —anche il proprio—.

Questo lo porta, come editore di Camões, a prendere per buone *lectiones* che non sono corrette, affidandosi spesso a testimonianze di cui non dà conto o a correzioni *ope ingenii* che, saltuariamente, lo tradiscono. La sua mancanza di precisione filologica si riflette anche nel fatto che assegna al maestro poesie di altri autori che considera encomiabili. Le

ingerenze dell'erudito e la sua smania di stupire il lettore lo porteranno non solo a riconsiderare la paternità di alcuni testi, ma anche a modificare le poesie in un processo di *canonizzazione* che, pur non essendo mai riconosciuto, sarà sempre giustificato. I suoi motivi non sono altri che l'elogio del poeta e l'autolatria: se interpreta Camões, egli è presente, se commenta la propria opera, Camões soggiace sullo sfondo attraverso l'*imitatio*.

Con le sue annotazioni, Sousa non solo diventa un punto di riferimento tra il commento umanistico ai classici e il saggio, ma funge anche da ponte tra Spagna e Portogallo. Il rapporto tra le due poetiche nel XVI secolo si stabilisce in termini di influenze: è logico pensare che gli autori di quel periodo, indipendentemente dalla loro provenienza geografica, attingessero alle stesse fonti, per cui è prevedibile che vi sia un insieme molto ampio di convenzioni e che condividano gli stessi criteri, come del resto accadeva tra gli spagnoli, che appartenevano alle cosiddette scuole salmantina e siviliana<sup>2</sup>. Il grande problema nello studio della poesia cinquecentesca è la mancanza di informazioni sui testi allora diffusi nella penisola. È quindi necessario prendere in considerazione ampie fonti documentarie, numerose opere a stampa e manoscritti esistenti e che non hanno cessato di circolare, per accertare le relazioni che esistevano tra un gran numero di autori, sia spagnoli che del paese vicino. La ricezione in Portogallo della poesia di Boscán e Garcilaso sarà fondamentale per lo sviluppo della lirica rinascimentale nella penisola iberica, così come le imitazioni di quest'ultimo e di Camões, a cui si aggiunge il percorso italianista di Sá de Miranda. L'ambiente interculturale, soprattutto nel periodo della Duplice Monarchia (1580-1640), è ovvio, anche se la critica successiva ha voluto trascurarlo, forse per motivi nazionalistici. È a questo punto che Sousa acquista grande importanza: con i suoi commenti, le convergenze di questa comunità interletteraria diventano evidenti al di là del linguaggio poetico, così come le polemiche —soprattutto autoriali— che le vengono attribuite<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Alcuni dei tratti che, in linea di principio, definiscono i membri di una scuola, sono condivisi da altri al di là delle barriere geografiche. L'appartenenza a un certo circolo poetico non dovrebbe essere predeterminata dall'ambiente regionale, ma dall'atteggiamento che gli autori mostrano nel fare arte.

<sup>3</sup> «Quaisquer que sejam as ideias políticas e históricas que secularmente nos separam de Espanha esse antagonismo não poderá evitar que no campo da ciência fraternizem as duas nações, ajustando serenamente as contas do que se devem mutuamente nesta herança e conquista do saber, nesta luta gloriosa do progresso. A questão da língua é uma questão secundária quando atentemos unicamente na originalidade e na pujança do pensamento criador» (Viterbo, 2010: 160).

Fino alle sue glosse, i poeti classici, Petrarca o Garcilaso, erano stati oggetto di trattazione e analisi, ma non altri nomi di rango inferiore nella considerazione dei contemporanei. Anche se in modo tangenziale, abbiamo visto che il commentatore tratta un numero enorme di autori con l'intento di illustrare un tema, per creare un contrasto o per il semplice piacere di mostrare erudizione. Il fatto che li includa, citando e commentando alcuni dei loro testi, in un certo senso li consacra e li canonizza, senza nulla togliere al poeta e senza sopprimere la sua tendenza critica e censoria.

Quest'ultimo aspetto emerge in modo evidente in tutte le note. Curiosamente, i suoi compatrioti ne escono peggio dei castigliani, e non solo in termini di paternità poetica. Ricordiamo che Sá de Miranda viene costantemente tacciato come «insoportable» versificatore «desnudo de poesía», i cui endecasillabi sono «incapaces de ser leídos». Non gli riconosce nemmeno il merito di aver introdotto le forme italianiste in Portogallo, spostando la data indietro di oltre due secoli —i critici hanno confermato che sia Garcilaso che Miranda hanno aperto questa strada nelle rispettive letterature—. Sebbene quest'ultimo abbia seguito il toledano nel suo lato bucolico, l'esegeta afferma di non salvare nessuna delle sue ecloghe, tranne «Basto», in cui due pastori discutono dei vantaggi della vita in società rispetto all'*aurea mediocritas* e viceversa. Ammette solo di aver risolto meglio di Montemayor la fine del sonetto dedicato alla morte di Leandro («Entre Sesto y Abido, el mar estrecho») e lo premia per aver identificato lo pseudonimo Nemoroso con Garcilaso e non con Boscán, come erroneamente sostenevano alcuni commentatori del toledano.

Continuando con i portoghesi, la presenza di Bernardes nelle note è particolarmente importante, anche se Sousa vi ricorre per sconfessare lui e la sua poetica. Le citazioni della sua opera sono costituite principalmente dai sonetti che Sousa ne trae e che attribuisce consapevolmente a Camões o da testi la cui paternità era problematica. Sebbene definisca apertamente il cantore del Lima un «usurpador» e un «ratero», il fatto di giudicare composizioni attualmente attribuite a Bernardes come opere di Camões non fa che accrescere il valore di quest'ultimo. D'altra parte, l'arroganza dell'esegeta lo porta a censurare il suo maestro in alcune poesie, cosa che non accade con quelle che si suppone siano state usurpate da Bernardes, con l'eccezione di «Ar que dos meus sospiros vejo cheo», che secondo lui non è inferiore a quelli che lo hanno preceduto, «antes igual a los mejores». Indipendentemente dal fatto che in cuor suo pensasse che appartenessero al

poeta lusingato, tali giudizi dimostrano il suo gusto personale e il suo apprezzamento di questi testi.

Castillejo non ebbe la stessa fortuna: il suo stile satirico fu ben valutato dal commentatore. Egli apprezza in particolare i suoi scritti «Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores», in cui l'autore, rivendicando la dignità della lingua castigliana, critica gli autori e le liriche d'amore del suo tempo e il *Diálogo entre el autor y su pluma*, un'arringa contro le vanità della corte e l'opera più pubblicata da Castillejo durante il XVI secolo.

Per quanto riguarda Hurtado de Mendoza, lo studioso cita un manoscritto oggi sconosciuto (*Varias poesías de poetas portugueses*) in cui il nome del poeta compare accanto al sonetto «En una selva al dispuntar del día» (II 65), e un altro codice che non nomina in cui intesta il testo «A la margen del Tajo en claro día» (II 61). Sottolinea, inoltre che, dopo Boscán, fu il secondo in Spagna a scrivere una favola volgare (*Adonis*), anche se ne fu «poco feliz». Inoltre, non riconosce alcun merito ai suoi sonetti, dichiarando che «están llenos de una aspereza y número totalmente intratables», almeno da quanto ha potuto consultare finora. Le citazioni su cui si sofferma maggiormente sono tratte dalla sua epistola a Boscán («El no maravillarse hombre de nada»), una fonte a cui Camões ricorrerà in più di un'occasione, forse a causa dell'ampia diffusione che ebbe all'epoca per essere apparsa tra le opere a stampa di Garcilaso e del barcellonese. Per quanto riguarda la ricezione di Aldana, il portoghese concorda con le idee dei suoi contemporanei, giudicandolo un «buen natural» nell'uso della lingua castigliana e lodandolo, in particolare, per l'epistola a Galanio. Tuttavia, la maggior parte dei riferimenti al poeta si trova nel *Faetonte*, mentre tralascia qualsiasi accenno alle sue ottave e ai suoi numerosi sonetti, con l'obiettivo di favorire l'aspetto più dottrinale e narrativo del suo lavoro.

In relazione a La Torre, la sezione più lodata della sua opera sarà la pastorale. Sousa, pur non prodigandosi in elogi, in quanto si limita a commentare le ecloghe che l'autore «las tiene bien líquidas en su Bucólica», lo annovera tra i maggiori rappresentanti del genere insieme a Teocrito, Virgilio, Sannazaro, Rota, Garcilaso, Rodrigues Lobo e Camões. D'altra parte, si dice che, tenendo conto degli «estilos de las edades», il glossatore è stato il primo a collocare cronologicamente il poeta, datando la sua poesia «en los últimos decenios del siglo XVI». Inoltre, le citazioni incluse nelle *Rimas várias*

sono le prime tracce della ricezione di La Torre dell'epoca: si sostiene che Sousa ebbe accesso all'opera edita da Quevedo nel 1631, configurandosi così come la prima testimonianza esistente, dal momento che nessun altro commentatore o poeta lo aveva citato prima.

Abbiamo visto che l'autore più commentato è senza dubbio Garcilaso, «Honra del Tajo en Castilla» e «Maestro de los de toda España que le sucedieron», indicato da Sousa come guida e modello nella maggior parte dei generi da lui coltivati. L'atteggiamento di Sousa è evidente non solo nel carattere encomiastico delle sue note, ma anche nello sforzo che dedica alla loro analisi, essendo in costante dialogo con il Brocense, Herrera e Tamayo e completando quanto da loro affermato. A parte l'interpretazione che scorge nella scissione di Garcilaso in due pastori (quello che si lamenta del tradimento di Isabel Freire e quello che ne piange la morte), il suo contributo all'esegesi del toledano non si ferma qui. Fu anche il primo a proporre l'identificazione di Albanio con il duca d'Alba, talmente ovvia che, tuttavia, né Brocense né Herrera osarono postulare<sup>4</sup>. Oggi alcuni studiosi come Menéndez Pelayo, Keniston, Navarro Tomás, Gallego Morell e Bienvenido Morros condividono la sua tesi. Tali coincidenze, invece, non si riscontrano in autori come Roig, che identifica Salicio con Miranda nel suo articolo «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?»<sup>5</sup>, o Iglesias Feijoo, che, nella sua «Lectura de la égloga I» (1986), ha capito che il testo di Garcilaso va letto senza i presunti *modi autobiografici*.

A queste dimostrazioni di competenza va aggiunta la distinzione tra canzoni e odi nell'opera in questione. Sousa annulla la fusione ode/canzone di cui Herrera si era fatto portavoce e stabilisce le differenze tra i due generi. Si ripete la stessa situazione: un commento chiaro dello studioso passerà inosservato per secoli. Fino al XVIII secolo, i critici sostenevano che ogni genere portava con sé le proprie leggi a cui gli autori dovevano sottostare; così, la comparsa di un nuovo genere portava spesso alla sua assimilazione a quelli esistenti, lungi dal conferirgli un'entità propria.

Non possiamo parlare delle forme metriche italiane importate durante il Rinascimento senza prima comprendere che è naturale che esse cambino e che si evolvano gradualmente

<sup>4</sup> «Mucho hay que decir sobre Garcilaso, que, en lo que toca a sus muchos lances de poeta y erudito, se está virgen porque sus enamorados eran impotentes» (I, 55).

<sup>5</sup> «El estudio de la égloga *Nemoroso* confirma que Salicio representa a Sá de Miranda. Entre los pastores que participan a esta égloga figura uno llamado Salicio. Garcilaso ha muerto hace un año. Sería ilógico que Sá de Miranda lo hiciese hablar y, más aún, para hacer el elogio de sí mismo» (1978: 18).

in quelli che conosciamo come generi secondari, circoscritti allo spettro lirico. Anche se alcuni come l'epica possono mantenere la loro forma esteriore, ereditata dall'Italia, ciò non implica che non vi siano cambiamenti nella loro materia e viceversa, come nel caso delle ecloghe di Juan del Encina che, pur avendo uno spirito rinascimentale, hanno una forma medievale. Per quanto riguarda l'ode, un modello unitario, quello oraziano, che non esclude l'aspetto pindarico e celebrativo —adattato da Pindaro a Orazio— può ricevere varie soluzioni. Allo stesso modo, esistono anche poesie petrarchesche in forma di lire che del genere riprendono solo la forma.

Le congetture dell'autore —anche se spesso errate— fanno dell'esegeta un pioniere della recente critica rivalutata. Sarebbe interessante svelare, per quanto possibile, in che misura alcune sue sagge osservazioni siano state costitutive della poetica più solvibile del suo tempo e valida oggi. Confessiamo che si è guadagnato le critiche quasi generalizzate o il disinteresse che ha suscitato negli studiosi di letteratura, soprattutto per la sua autopromozione, il suo atteggiamento di sfida, o per l'attribuzione a Camões di numerosi sonetti saccheggianti da altri autori<sup>6</sup>. Sul fronte opposto a questo furto si collocano Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis, che dalle fine del XIX secolo si occuparono di valutare il corpus di Camões. Entrambi si aggiungono ai giudizi che Menéndez Pelayo aveva dedicato al portoghese: la studiosa lo include tra i «ladrões do trabalho alheio» (1882: 105) e lo qualifica come «o mais cégo» (106) di tutti gli ammiratori del poeta, mentre Storck lo chiama «rouba-honras» e fa riferimento alle menzogne che ha perpetrato —«contam-se ás duzias!»— e alla sua «falta de consciencia» (1897: 128). Quest'ultima, facilmente rintracciabile nelle note del fanatico servitore, è colpevole di aver calunniato ingiustamente numerosi autori, soprattutto Diogo Bernardes, cosa che lo portò, da parte di Delfim Guimarães, a guadagnarsi il titolo di «insigne fabulista» (1924: 105).

Nonostante tutto ciò, non si può trascurare la sua linea umanistica, che emerge in tutti e cinque i volumi in cui —guidato dall'intertestualità—, oltre a riprodurre parafrasi o traduzioni di alcuni *loci*, spiega motivi, commenta lo stile, identifica personaggi, mette in discussione alcuni versi, avverte di fatti storici o facilita la lettura diacronica di alcuni testi del suo maestro. Nessun altro scrittore camoniano è stato al livello della sua opulenza e bisogna riconoscere la sua prolissità e il suo impegno. Quest'ultimo, difficilmente

<sup>6</sup> Dichiarò di non voler togliere a nessuno la sua fama, «antes aumentársela si pudiere» (II, 268), ma lo applica solo al suo poeta.

eguagliabile, lo rendono un riferimento obbligatorio e imprescindibile per un approccio all'opera di Camões. Allo stesso modo, nell'ambito del repertorio ispano-portoghese, le sue note meritano di essere rivalutate, poiché contribuiscono ad arricchire il panorama poetico peninsulare, rendendo conto della coesistenza di entrambe le realtà culturali attraverso varianti, attribuzioni, citazioni e testimonianze.

Moreno Porcel sostiene che è verissimo «que se alababa mucho, y creemos que fuera mejor haberse alabado menos» (s.f.: 55); è anche vero che questo atteggiamento gli servì da stimolo per prendere le distanze dai precetori precedenti e dall'esegesi umanista, e sarà in definitiva responsabile del consolidamento di ciò che era destinato a essere fin dalle *mantillas*: un commentatore barocco.

## **BIBLIOGRAFÍA**



- ALDANA, Francisco de (1591): *Segunda parte de las obras que hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana Alcayde de san Sebastián, que fue Maestro del Campo General del Rey de Portugal en la jornada de Africa, à do murio peleando. Agora nuevamente puestas en luz por Cosme de Aldana su hermano, Gentilhombre entretenido del Rey nuestro Señor, y dedicadas a la misma Magestad Catolica*, Madrid: P. Madrigal.
- (1593): *Todas las obras que hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana Alcayde de san Sebastián, que fue Maestro del Campo General del Rey de Portugal en la jornada de Africa, à do murio peleando. Agora nuevamente puestas en luz por Cosme de Aldana su hermano, gentilhombre entretenido del Rey nuestro Señor. Dirigidas por el a la misma Magestad Catolica*, Madrid: Luys Sánchez.
- [entre 1593 y 1595]: *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar hasta agora del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastian, aquel embiado por su Magestad Catholica al Rey de Portugal despues de la persona Real governò todo el Exercito Christiano contra el de los Moros en la Iornada de Africa según muchas Historias lo cuentan, y habiendo protestado al Rey que no diesse la batalla en que se perdió, murió en ella peleando. Sacada en luz nuevamente por Cosme de Aldana, Gentilhombre entretenido de su Magestad Catholica, Hermano del Author, con algunos sus Sonetos a la fin del libro quitados muchos mas que antes hauia en lamentaçion de la muerte del dicho su Hermano* [Bruselas].
- (1985): *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra.
- ALMEIDA, Isabel (2006): «Para uma Arte da Memória: Baltasar Gracián e Manuel de Faria e Sousa, Leitores de Camões», *Santa Barbara Portuguese Studies*, 7, pp. 163-189.
- (2022): «Jorge de Sena, leitor de Faria e Sousa», en Joana Matos Frias y Joana Meirim (orgs.), *A Crítica de Jorge de Sena*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 337-348.
- ALONSO, Dámaso (1971): «Sobre los orígenes de la lira», en *ID.*, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, pp. 611-618.
- ALONSO, Dámaso y Carlos BUSOÑO (1951): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid: Gredos.
- ALVES, Hélio J. S. (2009): «Sem exclusões: leituras de poetas portugueses no Siglo de Oro», *Limite*, 3, pp. 93-111.
- ANDRADA, Miguel Leitão de (1629): *Miscelânea do Sítio de Nossa Senhora da Luz do Pedrógão Grande*, Lisboa: Matheus Pinheiro.
- ANTONIO, Nicolás (1783): *Bibliotheca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXIV florere notitia*, I, Madrid: Joachimum de Ibarra Typographum regium.
- ARCE BLANCO, Margot (1960): «Cerca el Danubio una isla...», en *Studia Philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid: Gredos, pp. 91-100.

- ASENSIO, Eugenio (1978): «La autobiografía de Manuel de Faria y Sousa», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, pp. 629-637.
- ASKINS, Arthur L.-F. (1968): *Cancionero de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (1978): «Diogo Bernardes and the Ms. 2209 of the Torre do Tombo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, pp. 127-165.
- (1979): *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Paris: Jean Touzot Libraire-Editeur.
- AZAR, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Égloga segunda» de Garcilaso*, Amsterdam: John Benjamins B. V.
- AZARA, Nicolás de (1765): *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1985): *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- BAEHR, Rudolf (1981): *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
- BELTRAMI, Pietro G. (1994): *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino.
- BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta (1980): *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*, Lisbonne/Paris/Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais/Fundação Casa de Rui Barbosa.
- BERNARDES, Diogo (1594): *Várias Rimas ao Bom Jesus, e à Virgem Gloriosa sua Mãe, e a Sanctos particulares*, Lisboa: Simão Lopez.
- (1945): *Obras completas. Volume I. Rimass várias. Flores do Lima*, ed. de Marques Braga, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- (1985): *Rimass várias. Flores do Lima*, intr. de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [repr. facs. 1597].
- BEUTER, Pere Antoni (1546): *Primera parte de la Cronocia general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia*, Valencia: En casa de Ioan de Mey Flandro.
- BIANCHINI, Andreina (1967): «Fernando de Herrera's Anotaciones: A New Look at his Sources and the Significance of his Poetics», *Romanische Forschungen*, 88-1, pp. 27-42.
- BISMUT, Roger (1970): *La lyrique de Camões*, Paris: Presses Universitaires de France.
- BLANCO GONZÁLEZ, Martha (2021a): «Manuel de Faria e Sousa: entre la exégesis humanista y el ensayo», en Jesús Paniagua Pérez y Ángel Ruiz Pérez (eds.), *Visiones histórico-literarias de España y el Nuevo Mundo en la tradición clásica (siglos XVI-XIX)*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, pp. 87-112 (<https://peterlang.com/document/1111569>).

- (2021b): «Paternidad poética controvertida o España y Portugal en el marco de las *Rimas várias* de Faria e Sousa», en Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto, David González Ramírez y Martha Blanco González (coords.), *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria. Entre Itália, Portugal e Espanha: ensaios de recepção literária*, Santiago de Compostela: USC Editora, pp. 307-336.
- BOSCÁN, Juan y GARCILASO DE LA VEGA (1543): *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona: Carles Amorós [1544 (Amberes: Martín Nucio); 1553 (Valladolid: Juan María de Terranova; Venecia: Gabriel Gilito de Ferrariis y Sus Hermanos); 1554 (Stella: Adrián de Anverez); 1556, 1597 (Amberes: Martín Nucio); ca. 1558 (Toledo: Juan Ferrer); 1569 (Amberes: Philippo Nucio)].
- BOUZA, Fernando (2001): *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.
- BRAGA, Teófilo (1873): *História de Camões*, I, Porto: Imprensa Portuguesa.
- (1874): *História de Camões*, II, Porto: Imprensa Portuguesa.
- (1880): *Parnaso de Luís de Camões*, 3 vols., Porto: Imprensa Internacional.
- (1911): *Camões. A obra lyrica e épica*, Porto: Livraria Chardon, de Lello & Irmão.
- BROCENSE [Francisco Sánchez de las Brozas] (1577): *Obras del excelente Poeta Garcilasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sánchez Cathedrático de Rhetórica en Salamanca*, Salamanca: Pedro Lasso.
- CABELLO PORRAS, Gregorio (2011): «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado», en Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (eds.), *Huir procurso el encarecimiento*, Santiago de Compostela: USC Editora Académica, pp. 43-187.
- CAMINHA, António Lourenço, ed. (1791): *Obras inéditas dos nossos insignes poetas. Pedro da Costa Perestrello, Coévo do Grande Luís de Camões, e Francisco Galvão*, Lisboa: Oficina de António Gomes.
- CAMÕES, Luís de (1595): *Rhytmas de Luis de Camoes, Divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho*, Lisboa: Manuel de Lyra [ed. princeps].
- (1598): *Rimas de Luis de Camões Accrescentadas nesta segunda impressão. Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho*, Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- (1616): *Rimas de Luís de Camões. Segunda parte*, a custa de Domingos Fernández, Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- (1668): *Terceira Parte Das Rimas do Principe dos Poetas Portugueses Luis de Camoens, Tiradas de varios manuscritos muitos da letra do mesmo autor*, ed. de Álvares da Cunha, Lisboa: Officina de Antonio Crasbeeck.
- (1860-1869): *Obras de Luís de Camões*, ed. del Visconde de Juromenha, 6 vols., Lisboa: Imprensa Nacional.

- (1932): *Lírica de Camões*, ed. de José M. Rodrigues y Afonso L. Vieira, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (1945): *Poesía castellana y fragmentos de «Los Lusíadas» según la versión de Enrique Garcés (1591)*, Barcelona: Montaner y Simón.
- (1946): *Luís de Camões. Obras completas*, ed. de Hernâni Cidade, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- (1963): *Obra completa*, ed. de A. Salgado Júnior, Rio de Janeiro: Aguilar Editora.
- (1973): *Rimas*, ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra: Atlântida Editora.
- CAPPELLO, Bernardo (1560): *Rime*, Venetia: Domenico et Gio. Battista Guerra.
- CARDUCCI, Giosuè (1921): «Dello svolgimento dell'ode in Italia», en *Opere*, I, Bologna: Zanichelli, pp. 363- 442.
- CARREIRA, Antonio (1990): «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y letra*, 1, 2, pp. 15-142.
- CARVALHO, José Gonçalo Chorão de (1948): «Sobre o texto da lírica camoniana (I)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 14, pp. 224-238.
- (1949): «Sobre o texto da lírica camoniana (II)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 15, pp. 53-91.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1958): *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.
- CASCALES, Francisco (1617): *Tablas poéticas*, Murcia: Luis Beros.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1573): *Las obras de Cristoual de Castillejo corregidas, y emendadas, por mādado del Consejo de la Santa, y General Inquisición con descuydo impressas con licencia y privilegio de su Magestad para los reynos de Castilla, y Aragón*, Madrid: Pierres Cosin [reimpr. 1598 (Amberes: Martín Nutio; Amberes: Pedro Bellerio); 1600 (Madrid: Andrés Sánchez)].
- (2004): *Antología poética*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid: Cátedra.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007): «O índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática», en *ID.*, *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra: Centro Universitário de Estudos Camonianos, pp. 49-84.
- CHAMARD, Henri (1961): *Histoire de la Pléiade*, I [1939], Paris: Didier.
- CISNEROS, Luis Jaime (1987): «La polémica Faria-Espinoza Medrano. Planteamiento crítico», *Lexis*, 11, 1, pp. 1-62.
- COSSÍO, José M.<sup>a</sup> de (1998): *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Madrid: Istmo.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez.
- CRISTÓBAL, Vicente (1994): «Horacio y fray Luis», en Dulce Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid: Ediciones Clásicas/Universidad de Santiago de Compostela, pp. 163-189.

- CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da (1971): *Novos subsidios para uma edição crítica da lírica de Camões. Os cancioneros inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto: Centro de Estudos Humanísticos.
- CUEVA, Juan de la (1965): *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Madrid: Espasa-Calpe.
- CURTO, Diogo Ramada (2007): «Uma autobiografia de Seiscentos: a Fortuna de Faria e Sousa», en *ID.*, *Cultura escrita. Séculos XV a XVIII*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 145-188.
- DADSON, Trevor J. (2010): «Silva y Mendoza, Diego de», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, II, Madrid: Castalia, pp. 388-408.
- DASILVA, Xosé Manuel (2011): «O soneto camoniano *Sete anos de pastor Jacob servia* à luz do cânone editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho», *O Marrare*, 15, pp. 42-50.
- (2015): «Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões», *Límite*, 9, pp. 15-54.
- DAVIES, Gareth A. (1964): «Notes on Some Classical Sources for Garcilaso and Luis de León», *Hispanic Review*, 32, pp. 202-216.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1592): *Arte poética española*, Salamanca: Miguel Serrano de Vargas.
- (1759), *Arte poética española*, ed. de Joseph Vicens, Barcelona: Martí.
- (2012): *Arte poética española*, ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel: Edition Reichenberger.
- DIONISOTTI, Carlo (1980): «Tradizione classica e volgarizzamenti», en *ID.*, *Geografía e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi.
- ERCILLA, Alonso de (1597): *Primera, segunda y tercera partes de La Araucana*, Amberes: Pedro Bellerio.
- FARDILHA, Luís Fernando de Sá (1991): *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana*, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa.
- (2011): «D. João de Lencastre (Duque de Aveiro)», en Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide: Caminho, pp. 459-461.
- [FERNÁNDEZ DE VELASCO, Juan] (s. f.): *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín vecino de Burgos. En defensa del príncipe de los poetas castellanos Garci-Lasso de la Vega, natural de Toledo, contra las anotaciones que hizo de sus obras Fernando de Herrera poeta sevillano* [Ms. 6454 de la BNE], s. l., s. e.
- FERREIRA, Ana Filipa Gomes (2011): «Bernardes, Diogo», en Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide: Caminho, pp. 67-71.
- FERRER-CHIVITE, Manuel (1999): «Cristóbal de Castillejo y los avatares de su Celestina», *Celestinesca*, 23, 1-2, pp. 21-34.

- FLASCHE, Hans (1973): *O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa (contributo para a interpretação d'Os Lusíadas)*, Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas».
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1899): «136 sonnets anonymes», *Revue Hispanique*, 6, pp. 328-407.
- (1914): «Les oeuvres attribuées à Mendoza», *Revue Hispanique*, 32, pp. 1-86.
- FRAENKEL, Eduard (1959): *Horace*, Oxford: Claredon Press.
- FRAGA, Maria do Céu (2003): *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- FUCILLA, Joseph. G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: CSIC.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986): «La *officina* poética de Garcilaso», en *ID.* (coord.), *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 83-108.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1925): «Una antología hispanolusitana del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 12, pp. 360-375.
- GARCILASO DE LA VEGA (1569): *Las obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega. Agora nuevamente corregidas de muchos errores que en todas las impresiones passadas auia*, Salamanca: Mathias Gast. [1570: *Enesta postrera impresión corregidas de muchos errores que en todas las passadas avia*, Madrid: Alonso Gómez].
- (1995): *Obra poética y textos en prosa*, edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica.
- (2003): *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia.
- GENTILI, Bruno (1965): «Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca», *Studi Urbinati*, 39, pp. 70-88.
- (1981): «Poeta-comitente-público», en Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.), *Historia y civilización de los griegos. Grecia en la época de Pericles*, Barcelona: Bosch, pp. 213-251.
- GHERTMAN, Sharon (1975): *Petrarch and Garcilaso. A linguistic Approach to Style*, London: Tamesis Books.
- GLASER, Edward (1975): *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa. An Autobiography*, Münster: Aschendorff.
- GRACIÁN, Baltasar (1642): *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid: Juan Sánchez.
- GROSSI, Verónica (2010): «Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas», *Calíope*, 16, 1, pp. 95-118.

- GUIMARÃES, Delfim (1924): «As patranhas de Faria e Sousa. Em prol de Diogo Bernardes», *Arquivo Literário*, 2, 6, pp. 105-114.
- HART, Thomas R. (1974): «The Literary Criticism of Manuel de Faria e Sousa», *Kentucky Romance Quartely*, 21, pp. 31-41.
- HEATH-STUBBS, John (1969): *The Ode*, London: Oxford University.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1948): «Nuevas poesías atribuidas a Terrazas», *Revista de Filología Española*, 5, pp. 49-56.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José M.<sup>a</sup> Reyes Cano, Madrid: Cátedra.
- HORACIO (1996): *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid: Cátedra.
- (1997): *Odas y epodos*, ed. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1610): *Obras del insigne cavallero don Diego Hurtado de Mendoza, embaxador del Emperador Carlos Quinto en Roma. Recopiladas por Frei Ivan Diaz Hidalgo, del Habito de San Iuan, Capellan, y Musico de Camara de su Magestad dirigidas a don Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Mondejar, Conde de Tendilla, Señor de la Poruincia de Almoquera*. Madrid: Juan Cuesta.
- (2007): *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1986): «Lectura de la égloga I», en Víctor García de la Concha (coord.), *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 61-82.
- INFANTES, Víctor (2003): «“Como merece a gente lusitana”. La poesía sin fronteras del *Livro de sonetos y octauas de diuersos auctores (1598)*», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, pp. 185-200.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1621): *Mercurius Trimegistus sive de Triplici Elocuentia Sacra, Española, Romana*, Bitiae: Pedro de la Cuesta Gallo.
- JUMP, John D. (1974): *The Ode*, London: Methuen.
- LA TORRE, Francisco de (1631): *Obras del Bachiller Francisco de la Torre. Dalas a la impresión D. Francisco de Quevedo Villegas Cavallero de la Orden de Santiago. Ilustralas con el noble, y la proteccio del excelentissimo señor Ramiro Felipe de Guzman, Duque de Medina de las Torres, Marques del Toral, etc.*, Madrid: Imprenta del Reyno.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DI FRANCO (1993): *Tabla de los principios de la Poesía Española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland: Cleveland State University.
- (2011): «Hernando de Acuña: Transmisión manuscrita e impresa», en Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (eds.), *Huir procurso el encarecimiento*, Santiago de Compostela: USC Editora Académica, pp. 21-41.

- LAPESA, Rafael (1985): *Garcilaso: estudios completos*, Madrid: Istmo (*La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Revista de Occidente, 1948).
- LARA GARRIDO, José (2023): *La poesía de la contemplación. Relectura de la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana*, Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso.
- LARA RALLO, Carmen (2007): *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga: Universidad de Málaga.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986): «La *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega», en Víctor García de la Concha (coord.), *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 109-126.
- LEMONS, Esther de (1966): «Faria e Sousa, comentador das *Rimas* de Camões», *Boletim da Academia portuguesa de Ex-Libros*, 11, pp. 1-17.
- LEÓN, fray Luis de (1955): *Poesías de Fray Luis de León*, ed. del P. Ángel C. Vega, Madrid: S.A.E.T.A.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé (1951): *Rimas*, 2, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza: Instituto Miguel de Cervantes.
- LEYVA, Aurelia (1989): «La preceptiva de un comentador barroco. A propósito de Manuel de Faria y Sousa», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada: Universidad de Granada, pp. 201-212.
- LIMA, Miguel Sánchez de (1944): *El arte poética en romance castellano*, ed. de Rafael Balbín de Lucas, Madrid: CSIC.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, dir. (1993): *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla.
- dir. (2000): *La epístola*, V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): *Obras Completas*, I, *Philosophía Antigua Poética*, Madrid: Biblioteca Castro.
- LUCIANO (1687): *Opere*, II, ex versione Ioannis Benedicti, Amstelodami: P. & I. Blaeu.
- (2000): *Obras*, III, trad. de Montserrat Jufresa, Francesca Mestre y Pilar Gómez, Madrid: CSIC.
- MACLEAN, Norman (1952): «From action to image: theories of the lyric in the Eighteenth century», en Ronald S. Crane (ed.), *Critics and Criticism*, Chicago: University of Chicago, pp. 408-460.
- MADDISON, Carol (1960): *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore: Johns Hopkins University.

- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MARMIER, Jean (1972): *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris: Presses Universitaires de France.
- MARNOTO, Rita (2022): *Luís de Camões. «Os Lusíadas». Edição crítica da «princeps»*, 2 vols., Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, ed. (2017): *Miscelânea Pereira de Foios*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTOS PÉREZ, María D. y Rafael MALPARTIDA TIRADO (2010): «Frías y Balboa, Damasio de», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, pp. 407-414.
- MAURER, Christopher (1988): *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid: Istmo.
- (2010): «Figueroa, Francisco de», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, pp. 388-406.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1908): *Antología de poetas líricos castellanos*, XIII, Madrid: Sucesores de Hernando.
- (1911): *Historia de la poesía hispano-americana*, I, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- (1916): *Antología de poetas líricos castellanos*, XIV, Madrid: Sucesores de Hernando.
- (1951): *Horacio en España (1885)*, en ID., *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI (*Edición Nacional de las Obras Completas*), Madrid: CSIC.
- (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid: CSIC.
- MIRANDA, Francisco Sá de (1614): *As obras do Doctor Francisco Saa de Miranda. Agora de novo impressas com a relação de sua qualidade, e vida, a custa de Domingos Fernández*, Lisboa: Vicente Álvarez.
- (1994): *As obras do Celebrado Lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda collegidas por Manoel de Lyra. Dirigidas ão muito illustre Senhor dom Ieronymo de Castro*, Braga: Universidade do Minho [repr. facs. 1595].
- (2010): *Poesía castellana completa*, ed. de José Jiménez Ruiz, Málaga: Universidad de Málaga.
- MOLINA HUETE, Belén (2003): *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro de Espinosa*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MONTAIGNE, Michel de (2007): *Les essais*, ed. de Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin y Alain Legros, Paris: Gallimard.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1572): *Cancionero del excellentissimo Poeta George de Monte Mayor de nuevo emendado y corregido*, Alcalá de Henares: Juan Gracián.

- MONTERO DELGADO, Juan (1993): «La oda en la poesía española del siglo XVI (Ensayo de una trayectoria)», en Begoña López Bueno (dir.), *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 215-247.
- MORENO PORCEL, Francisco (s. f.): *Retrato de Manuel de Faria y Sousa, Cavallero del Orden Militar de Christo y de la Casa Real. Contiene una Relación de su Vida, un Catálogo de sus Escritos, y un Sumario de sus Elogios, recogidos de varios Autores*, s. l. [Madrid], s.e.
- MORROS, Bienvenido (1990): «Problemas de Garcilaso: la epístola a Boscán (versos 5 y 6)», en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London: Tamesis Books, pp. 353-360.
- (1997): «Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*», en Begoña López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 37-90.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1986): «Los comentarios de J. de Fonseca a Garcilaso», en Víctor García de la Concha (coord.), *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 201-234.
- NISBET, Robin G. M. y Margaret HUBBARD (1978): *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford: Clarendon Press.
- NISBET, Robin G. M. y Niall RUDD (2004): *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford: Oxford University Press.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (1993): «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en Begoña López Bueno (dir.), *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 335-382.
- (2011): «Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (De la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)», *Edad de Oro*, 30, pp. 179-206.
- (2018): «Un último testimonio del desengaño *de senectute*: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)», *Criticón*, 134, pp. 141-157.
- (2020): *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria y Sousa*, Huelva: Universidad de Huelva.
- PACHECO, Francisco, ed. (1619): *Versos de Fernando de Herrera*, Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (1995a): «La oda en la teoría poética», en *id.*, *La oda en la poesía española del Siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 49-64.

- (1995b): *La oda en la poesía española del Siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2003): «Al margen de las *Obras* de Francisco de la Torre», *Revista de literatura*, 65, 130, pp. 375-390.
- (2009): «La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto», *Criticón*, 105, pp. 85-116.
- (2013): «Francisco de la Torre por Quevedo: interferencias de su recepción en el siglo del Buen Gusto», en José Lara Garrido y Belén Molina Huete (eds.), *La poesía del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces. Estudios sobre recepción y canon de la literatura española*, II, Madrid: Visor, pp. 213-266.
- (2015): «*Que grande variedade vão fazendo*. La égloga I de Camões en el canon bucólico peninsular», *Límite*, 9, pp. 101-196.
- (2016): «*A la margen del Tajo, en claro día*: procesos de reescritura en un soneto luso-castellano», en Maurizio Perugi (ed.), *Actas do CEL (Centre d'Études Lusophones de Genève), Filologia e Literatura, 2014-2016*, IV, Lisboa: Edições Colibri, pp. 99-130.
- (2017): «Quevedo en el repertorio luso-castellano: los sonetos», *Criticón*, 131, pp. 109-131.
- (2018): «La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculas en “Eis nos torna a nascer”», *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 8, pp. 931-955.
- (2021): «*Mucho a la Majestad sagrada agrada*: un soneto en eco en los cancioneros hispano-portugueses», *Neophilologus*, 105, 1, pp. 39-56.
- PERUGI, Maurizio (2016): «Pode um desejo imenso», en Rita Marnoto (coord.), *Comentário a Camões*, III, Coimbra/Genève: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Centre d'Études Lusophones, pp. 87-104.
- (2020): *La lirica di Camões. 1. Sonetti*, Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève.
- (2021): *La lirica di Camões. 3. Canzoni*, Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève.
- PINTOR, Fortunato (1900): *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa: Tipografia Successori Fratelli Nistri.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1996): «Manuel de Faria e Sousa: autobiografias e retratos», en *ID.*, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa: Cosmos, pp. 159-172.
- PLAGNARD, Aude (2017): «A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano», *e-Spania*, 27 (<http://e-spania.revues.org/26742>).
- ed. (2019): *Noches claras (fragmentos)*, Paris: Sorbonne Université/Labex OBVIL ([https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624\\_nochesclaras](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_nochesclaras)).

- PRIETO, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid: Cátedra.
- PRING-MILL, R. D. F. (1967): «Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*», en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas: Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 489-498.
- QUEVEDO CASTELO BRANCO, Vasco Mousinho de (1596): *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, e outras várias rimas*, Lisboa: Manoel de Lyra.
- RACE, William H. (1986): *Pindar*, Boston: Twayne.
- REYES CANO, Rogelio (2000): *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (Tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RICO, José Manuel y Alejandro GÓMEZ CAMACHO (1993): «La oda en preceptivas y tratados españoles», en Begoña López Bueno (dir.), *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 399-418.
- RIVERS, Elías L. (1954): «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22, 3, pp. 175-194.
- (1955): *Francisco de Aldana. El divino capitán*, Badajoz: Institución de Servicios Culturales.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1980): «La relación Camoens, Lope de Vega y Faria y Sousa», *Quaderni Portoghesi*, 7-8, pp. 207-222.
- ROIG, Adrien (1978): «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», *Criticón*, 4, pp. 1-36.
- ROSALES, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Cultura Hispánica.
- SENA, Jorge de (1981): *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa: Edições 70.
- SHAFER, Robert (1918): *The English Ode to 1660: An Essay in Literary History*, Princeton: Princeton University.
- SHUSTER, George N. (1940): *The English Ode from Milton to Keats*, New York: Columbia University.
- SILVA, Vítor Aguiar e (2012): «Para a revisão do conceito de Maneirismo», en Maria do Céu Fraga et al. (orgs.), *Camões e os contemporâneos*, Braga: Centro Interuniversitário/Universidade dos Açores/Universidade Católica Portuguesa, pp. 19-34.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1639): *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, I-II, Madrid: Juan Sánchez.

- (1644): *Fuente de Aganipe o Rimas varias de Manuel de Faria e Sousa, cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, II y IV, Madrid: Juan Sánchez.
- (1646): *Fuente de Aganipe o Rimas varias de Manuel de Faria e Sousa, cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, I y III, Madrid: Carlos Sánchez Bravo.
- (1685): *Rimas várias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos, y lyricos de España [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, cavallero de la Orden de Christo*, I-II, Lisboa: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impresor de la Casa Real.
- (1688): *Rimas várias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos, y lyricos de España [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, cavallero de la Orden de Christo*, III-V, Lisboa: Imprenta Craesbeeckiana.
- SPAGGIARI, Barbara (2018): *Cancioneiro Juromenha*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2021): *La lirica di Camões. 2. Redondilhas*, Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève.
- STORCK, Wilhelm (1897): *Vida e obra de Luís de Camões. Primeira parte*, Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás (1622): *Garcilasso de la Vega. Natural de Toledo. Príncipe de los Poetas Castellanos. De Don Tamayo de Vargas*, Madrid: Luis Sánchez.
- TASSO, Bernardo (1534): *Libro primo e secondo de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia: Ioan Ant. da Sabio.
- (1995): *Rime*, ed. de Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone, 2 vols., Torino: Res.
- TERRAZAS, Francisco de (1941): *Poesías*, ed. de Antonio Castro Leal, México: Librería de Porrúa Hnos. y Cía.
- TIMONEDA, Juan de (1561): *Cancionero llamado Sarao de Amor*, Valencia: Juan Navarro.
- VAQUERO SERRANO, M.<sup>a</sup> del Carmen (2002): *Garcilaso. Poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid: Espasa-Calpe.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1882): «O texto das Rimas de Camões e os apocryphos», *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, 2, pp. 105-125.
- (1910): «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, 22, 62, pp. 509-614.
- (1924): *Estudos camonianos. II. O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ed. (1989): *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [repr. facs. 1885].

- VEGA, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga: Oficina de Francisco Martínez Aguilar.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa (2010): «A Litteratura Hespanhola em Portugal (1915)», en Xosé Manuel Dasilva (ed.), *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*, III, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 149-161.
- VV. AA. (1548): *Delle Rime di Diversi Nobili Huomini et Eccellenti Poeti nella Lingua Thoscana*, Vinegia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- (1550): *Primera parte de la Silva de varios Romances*, Zaragoza: Esteban G. de Nájera.
- (1918): *Rime inedite del Cinquecento*, Bologna: G. Romagnoli dell'Acqua.
- WILLIAMSON, Edward (1951): *Bernardo Tasso*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1933): «Un Cancionero bilingüe manuscrito de la biblioteca de El Escorial», *Religión y cultura*, 24, pp. 406-448.
- ZIMIC, Stanislav (1988): «Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, pp. 5-107.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**



ABREVIATURAS

AC	<i>Terceira parte das Rimas [...]</i> , ed. de Álvares da Cunha, 1668
AM	Ambrosio de Morales
AP	Aires Pinhel
BG <sub>1</sub>	<i>Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega [...]</i> , Barcelona: Carles Amorós, 1543
BG <sub>2</sub>	<i>Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega [...]</i> , Amberes: Martín Nucio, 1544
BG <sub>3</sub>	<i>Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega [...]</i> , Venecia: Gabriel Gilito, 1553
BG <sub>4</sub>	<i>Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega [...]</i> , Stella: Adrián de Anverez, 1554
BN <sub>1</sub>	Manuscrito 3915 de la Biblioteca Nacional de España, <i>Parnaso español</i> , vol. 4 [1620]
BN <sub>2</sub>	Manuscrito 3968 de la Biblioteca Nacional de España, <i>Poesías</i> [principios del siglo XVII]
Br	<i>Obras del excelente Poeta Garcilasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sánchez [...]</i> , Madrid: Pedro Lasso, 1577
BS	Benito Suárez
BT	Manuscrito 506 de la Biblioteca Pública de Toledo [siglo XVI]
CCB	<i>Cancioneiro de Cristóvão Borges</i> , ed. de Arthur L.-F. Askins, 1979
CCM	Manuscrito CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, <i>Cancioneiro de Corte e de Magnates</i> (1608-1610), ed. de Arthur L.-F. Askins, 1968
CDCP	Manuscrito 1835 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo, <i>Cancioneiro de D. Cecília de Portugal</i>

<i>CFT</i>	<i>Cancioneiro Fernandes Tomás</i> , ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1922
<i>CHSA</i>	Manuscrito B 2558 de la Hispanic Society of America, <i>Hispano-portuguese cancionero of the Hispanic Society</i> [principios del siglo XVII]
<i>CJ</i>	Manuscrito P-128 de la Portuguese Collection de la Congress Library de Washington D. C., <i>Cancioneiro Juromenha</i> , ed. de Barbara Spaggiari, 2018
<i>CLF</i>	Manuscrito 4413 de la Biblioteca Nacional de Portugal, <i>Cancioneiro de Luís Franco Correa</i> [1557-1589]
<i>CP</i>	<i>Luís de Camões. Rimas</i> , ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, 1973
<i>CV</i>	<i>Cancioneiro Verdelho</i> (1590-1595)
<i>DB</i>	Diogo Bernardes
<i>DDS</i>	Duque de Sesa
<i>DF</i>	Duque de Francavilla
<i>DF<sub>2</sub></i>	<i>Rimas de Luís de Camões. Segunda parte</i> , ed. de Domingos Fernandez, 1616
<i>DMP</i>	Don Manuel de Portugal
<i>DO</i>	D. Osorio
<i>DS</i>	Diego de Soria
<i>FBP</i>	Manuscrito 7982 de la Biblioteca Nacional de España, <i>Flores de baria poesia</i> , 1577
<i>FF</i>	Francisco de Figueroa
<i>FL</i>	<i>Rimas várias. Flores do Lima</i> , intr. de Aníbal Pinto de Castro, 1985 [repr. facs. 1597]
	Francisco Rolim de Moura

ABREVIATURAS

<i>FS</i>	<i>Rimas várias de Luis de Camoens [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...], I-II, 1685</i>
FSM	Francisco Sá de Miranda
G	Garcilaso
GS	Gregorio Silvestre
HA	Hernando de Acuña
<i>HC</i>	<i>Luís de Camões. Obras completas</i> , ed. de Hernâni Cidade, 1946
JC	Jerónimo Sánchez de Carranza
JDM	Juan de Mendoza
JM	Jorge de Montemayor
<i>Jur</i>	<i>Obras de Luís de Camões</i> , ed. del Visconde de Juromenha, 1860-1869
JS	Juan de Soto
JV	Juan de Valenzuela
LG	Luis de Góngora
LM	Lucas de Montoya
LS	Loyo de Sá
LV	Luis de Victoria
LVC	Lope de Vega
M.º R	Maestro Rampez
MDV	Marqués de Valle
<i>MPF</i>	Manuscrito 8920 de la Biblioteca Nacional de Portugal, <i>Miscelânea Pereira de Foios</i> , ed. de J. M. Martínez Torrejón, 2017
	Manuscrito apenso a un ejemplar de las <i>Rhytmas</i> (1595) de la Biblioteca Nacional de Portugal.

OSM	<i>As Obras do Celebrado Lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda [...], 1595</i>
PG	Pablo Gumel
PLR	Pedro Liñán de Riaza
PMH	Pedro Muñoz de Hinestrosa
PP	Pedro Padilla
PPR	Índice del <i>Cancioneiro manuscrito junto pelo Padre Pedro Ribeiro, 1577</i>
PR <sub>1</sub>	Manuscrito 531 de la Biblioteca del Palacio Real, <i>Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella</i> [ca. 1585]
PR <sub>2</sub>	Manuscrito 617 de la Biblioteca del Palacio Real, <i>Poesías varias</i> [ca. 1570]
PT	Pedro Tablares
RA	Andrés Rey de Artieda
RAH	Manuscrito 12-26-8/D 199 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, <i>Poemas Líricas</i> [1580-1595]
RBE	Manuscrito Ç.III.22 de la Real Biblioteca de El Escorial, <i>Livro de sonetos &amp; octavas, de diversos auctores, 1598</i>
Rh	<i>Rhytmas de Luis de Camoes [...], 1595</i> [ed. princeps]
Ri	<i>Rimas de Luis de Camões [...], 1598</i>
RICC	Manuscrito 3358 de la Biblioteca Riccardiana, <i>Rime Spagnole</i> [siglo XVII]
RV	<i>Lírica de Camões</i> , ed. de J. M. Rodrigues y A. L. Vieira, 1932
	<i>Obra completa</i> , ed. de A. Salgado Júnior, 1963

ABREVIATURAS

SSV	Simão da Silveira o Velho
<i>T</i>	<i>Garcilasso de la Vega. Natural de Toledo. Príncipe de los Poetas Castellanos. De Don Tamayo de Vargas, Madrid: Luis Sánchez, 1622</i>
<i>TB<sub>1</sub></i>	<i>História de Camões, Teófilo Braga, vol. 1, 1873</i>
<i>TB<sub>2</sub></i>	<i>História de Camões, Teófilo Braga, vol. 2, 1874</i>
<i>TT</i>	Manuscrito 2209 del Archivo Nacional da Torre do Tombo [cancionero de finales del siglo XVI]
VE	Vicente Espinel
<i>VRBJ</i>	<i>Várias Rimas ao Bom Jesus [...], 1594</i>
Z	Ziranco



**RELACIÓN DE SONETOS CASTELLANOS CONTENIDOS EN  
CANCIONEROS HISPANO-LUSOS**



En este punto es obligada la remisión a los proyectos *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P) y *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular* (PID2020-118819GB-I00), ambos de la USC, a su página web (<https://usc.es/gl/proyectos/lhisport>), que proporciona información general y bibliográfica sobre la poesía hispano-portuguesa, con edición de textos (sonetos luso-castellanos) —en proceso de ser ampliada—, y al Centre International d'Études Portugaises de Genève, cuyo papel es clave para la elaboración de índices y la edición, tanto de cancioneros bilingües como de la obra de Camões<sup>1</sup>.

A do me llevas pensamiento loco	<i>FL</i> 71
A do se bolverá, que no se espante	<i>OSM</i> 15v
A la entrada de un valle en un desierto	<i>CCB</i> 8v [MDV]
A la margen del Tajo en claro día	<i>FS</i> II 61
A solas en un monte transportado	<i>CCB</i> 81v
A un tiempo temo, oso, dudo, y creo	<i>RICC</i> 158r
Adán pecó, y pecó de codicioso	<i>RICC</i> 111r
Afuera amor, que me quitáis el sueño	<i>RICC</i> 168r
Ah qué diré qu'es esto? qu'ansí engaña	<i>OSM</i> 13v
Al pie de un arraihán que lo cubría	<i>CCB</i> 89r
Alma mía que estás desemejada	<i>CCB</i> 82v
Amado engaño de la fantasía	<i>RICC</i> 189r [DF]
Amargas horas de los dulces días	<i>CCB</i> 81r [PT] <i>RICC</i> 170r [PT]
Amor cruel con mi dura suerte	<i>CCM</i> 142v
Amor, laço encadenado solapado	<i>RICC</i> 103r [FF]
Amor tirando va por cielo y tierra	<i>OSM</i> 15r
Angélica queste título divino	<i>CDCP</i> 20r
Angélico sujeto que bajaste	<i>RICC</i> 101r
Apresura por verte el tardo buelo	<i>CCM</i> 123r <sup>2</sup> [DMP] <i>MPF</i> 107r [DMP]
Aquel camino larguo de mis daños	<i>RAH</i> 6v
Aquella apresurada y rueda biva	<i>OSM</i> 11r
Aquí señor a do mostrar desseo	<i>FL</i> 108
Argos quisiera ser p'miraros	<i>CHSA</i> 43v
Ay de cuán ricas esperanças vengo	<i>CCM</i> 155r <i>MPF</i> 324r
Ay Dios si yo cegara antes que os vi viera	<i>CHSA</i> 60r
* Ay Dios si yo cegara antes que os viera	<i>RICC</i> 116v, 177v
Ay dulce sueño, y dulce sentimiento	<i>CCB</i> 83v
Ay quién dará a mis ojos una fuente	<i>FS</i> III 22
* Quién dará a los mis ojos una fuente	<i>RAH</i> 11v <i>OSM</i> 8r
* Quién dará a mis ojos una fuente	<i>CJ</i> 44v [FSM]
Ay tanto que temer do no hay ventura	<i>RICC</i> 111v
Ayúdame señora a azer vengança	<i>CCM</i> 123v [DMP]
* Ayúdame señora a hazer vengança	<i>MPF</i> 107v [DMP]
* Ayúdame señora a ser vengança	<i>FS</i> III 15

<sup>1</sup> Véanse Perugi (2020, 2021), Spaggiari (2021) y Mamoto (2022).

<sup>2</sup> Falta verso 7.

Banquete rico espléndida comida	<i>CCB</i> 86r
Belerma entre sus manos delicadas	<i>RICC</i> 101v
Bellísima Doña Ana puerto y carrera	<i>CCM</i> 180r
Bendita sea la hora, y el momento	<i>RICC</i> 116r
Benigno el cielo a la nación hispana	<i>RICC</i> 113v
Bien puede amor hacer lo que quisiere	<i>CV</i> 183v
Bien puede revolver seguro el cielo	<i>RICC</i> 95v [FF]
Biendo su bien tan lexos mi desseo	<i>RICC</i> 104r [FF]
Biví libre de amor, y de cuidado	<i>RICC</i> 112r
Bolvelde la blancura a la azuzena	<i>RICC</i> 96r
* Tornai essa brancura à alva açuçena	<i>FS</i> II 20
Burlaron en el corro esotro día	<i>PPR</i> 189v [DB, 107]
Cabe una fuente a boz alta sin tino	<i>OSM</i> 11v
Cabellos que en color vencéis al oro	<i>RICC</i> 180v
Caribde airada, y desdeñosa Scyla	<i>RICC</i> 160r [PG]
Cásate o no te cases, vergón sucia	<i>RICC</i> 169v
Cese, señora, ya tu dura mano	<i>PPR</i> 192v [SSV, 1]
* Oh cese ya, señor, tu dura mano	<i>FS</i> III 24
Comer salchichas, y hallar sin gota	<i>RICC</i> 167r [JDM]
Como el celeste sol su rayo extiende	<i>RICC</i> 160v [PG]
Con el arado y bueyes a porfía	<i>CCB</i> 87v
Con la punta del hierro que pendía	<i>FL</i> 83
Con razón os vais, aguas, fatigando	<i>FS</i> III 23
Con tanta crueldad tanta hermosura	<i>RICC</i> 104r
Con tanta unistidad tanta belleza	<i>CCM</i> 184r
Con tiempo passa el anno, el mes, la hora	<i>CV</i> 74r
Contento, amor, y paz, gloria y consuelo	<i>RICC</i> 115v [GS]
Cruel inimiga, a dó te fuiste	<i>PPR</i> 189r [DB, 81]
Cruel señor a mi cuydado, dado	<i>FL</i> 81
Cuitado, que en un punto lloro y río	<i>RBE</i> 7v <i>RICC</i> 172r
Dardanio, con el cuento del callado	<i>RICC</i> 97r
De donde agora tan osados bríos	<i>CCM</i> 179v
De esperança, de Amor, de fee, movida	<i>CV</i> 80r
De mirto y de laurel y de mil flores	<i>CCB</i> 87v
De qué sirve capón enamorado	<i>RICC</i> 115r
De relucientes armas la hermosura	<i>CHSA</i> 49r
De tal beldad, Sylvera, sois dotada	<i>RICC</i> 114v
De tu belleza el sol maravillado	<i>FL</i> 64
De tus cabellos de oro que al ligero	<i>RICC</i> 108v
De un ébano sutil dos bellas piernas	<i>RICC</i> 180r [PP]
De una alta torre al mar Hero miraba	<i>CCM</i> 133r [HA]
De una escura nube ecipsado	<i>CCM</i> 123r [DMP]
* De una escura nube el eclipsado	<i>RAH</i> 13v
* De una escura nuvem eclipsado	<i>MPF</i> 106v [DMP]
Del hondo valle del tormento mío	<i>CHSA</i> 42r
Del sol que en el espejo reverbera	<i>RBE</i> 82r
Del Tybre embuelto, al nuestro Tajo ufano	<i>OSM</i> 8v
Dentro de una capilla un hombre honrado	<i>RICC</i> 167v
Depresa a la comida, hay aquí truchas	<i>RICC</i> 169v

Desengaño aunque tarde habéis venido	<i>RBE</i> 31v
Desenlasando el yelmo Durandarte	<i>RICC</i> 97v
Desnudas las rodillas por el suelo	<i>CJ</i> 31r
Despierta peccador, mira mi pecho	<i>CV</i> 75v
Después de haber vencido a Héctor troyano	<i>CCB</i> 80v
Después que puse en vos el pensamiento	<i>RICC</i> 163r [PG]
Después señora que el pinzel famoso	<i>RICC</i> 159v
Destroia rompe raja parte asuela	<i>CCM</i> 180v
Dezid oçiosos pensamientos vanos	<i>CCB</i> 85r
Dezid señor, se no teníades ánimo	<i>RAH</i> 19r
Dígame por mi fe señor Alaino	<i>RICC</i> 186r
Dime muerte cruel si estás ufana	<i>PPR</i> 189r [DB, 79]
Dolor, temor, pobreza, ansia, engaño	<i>RICC</i> 89r
Dónde huyes cruel, ay que huyendo	<i>RICC</i> 160r [PG]
Dueñas, vengado estáis a costa nuestra	<i>RICC</i> 85v
Dulçe henares de dos mil colores	<i>CCB</i> 92v
Dulces engaños de mis ojos tristes	<i>MPF</i> 43v [DMP] <i>PPR</i> 192r [DMP, 1] <i>FS</i> III 25
Dulses engaños de mis esperansas	<i>CCM</i> 230r [FRM]
Echando estaba plumas a un virote	<i>RICC</i> 166v
El águila imperial, el dechado	<i>CCM</i> 155r [AP] <i>MPF</i> 324r [AP]
El amor al que más le quiere, hiere	<i>FL</i> 80
El Bilforato gárgaro entonando	<i>RICC</i> 92r
El capitán don Marte, y crespa aurora	<i>RICC</i> 168v [PLR]
El cielo con la tierra ha contratado	<i>CDCP</i> 17v
El curvo pico de vejes rompía	<i>CCM</i> 182r
El encogido invierno y congelado	<i>RICC</i> 107r
El fresco aire del favor humano	<i>CCM</i> 143v <i>MPF</i> 62v
El fuego de un amor bien ençendido	<i>CCB</i> 86v
El hábito perverso de ofenderte	<i>RICC</i> 114r
El hoy me mata, y el mañana espero	<i>RICC</i> 155r [DS]
El mundo está en el punto más subido	<i>RICC</i> 96v
El pecho en vivas llamas encendido	<i>PPR</i> 189r [DB, 77]
El que en un profundo sueño está soñando	<i>CCB</i> 85v
El que fuere dichoso será amado	<i>CCM</i> 212v
El sano que de amor cayó doliente	<i>CDCP</i> 18r
El tiempo en toda cosa puede tanto	<i>RAH</i> 9v
El tiempo está vengado a costa mía	<i>RICC</i> 108v, 156v [DS]
* El tiempo está vengado a cuita mía	<i>CCM</i> 212v
El tiempo passa como passar suele	<i>FL</i> 62
En aquel tiempo en que yo pensé hallar	<i>RBE</i> 32r
En áspera prisióñ esquivá y dura	<i>CCM</i> 204v
En ásperas montanhas encerrado	<i>CV</i> 14r
En extremo suspensa, helada e fría	<i>CJ</i> 55v
En fin, el fin del fin es ya llegado	<i>RICC</i> 161v [PG]
En la corteza de una haya umbrosa	<i>PPR</i> 189r [DB, 75]
En los sombríos valles temerosos	<i>CCB</i> 88v
En qué podré esperar contentamiento	<i>CCM</i> 131v [HA]
En selva umbrosa entre montañas puesta	<i>FL</i> 86
En tal perserverar de pensamiento	<i>CCM</i> 229v

En un profundo sueño suspirando	<i>RICC</i> 96v
En un valle en el cual de pie humano	<i>RICC</i> 182r
En una selva al dispartar del día	<i>FS</i> II 65
* En una selva al parecer del día	<i>CHSA</i> 47v
* Junto a una selva al parecer del día	<i>CCM</i> 132r [HA]
Enquanto yo en las aguas voy pasando	<i>CCB</i> 73v
Entr'ondas de Neptuno que bramía	<i>FL</i> 136
Entre ásperas montañas encerrado	<i>CCB</i> 82r
Entre muy frescas y olorosas flores	<i>RICC</i> 182v
Entre sesto y Abido el mar estrecho	<i>CCB</i> 8v
* Entre Sesto y Abydo al mar estrecho	<i>OSM</i> 13r
Era la tempestad tan sin concierto	<i>CJ</i> 54v <i>PPR</i> 192v [LV, 2]
Ero de una alta torre do mirava	<i>CJ</i> 54v <i>CHSA</i> 49r
* Hero del alta torre do mirava	<i>CCM</i> 156v
Es en todo tan corta esta jornada	<i>RAH</i> 5v
Es lo blanco castidad pureza	<i>RICC</i> 113r
* Es lo blanco castíssima pureza	<i>CHSA</i> 43r
Es tan alta la gloria de mi pena	<i>RICC</i> 105v, 176v
Escrito está en my alma vuestro gesto	<i>CCM</i> 205r
Esos rubios cabellos donde veo	<i>RICC</i> 112v
Espada virgen vírgenes conceptos	<i>RICC</i> 174r [Z]
Espíritu infernal soy propriamente	<i>RAH</i> 12v
Estaba ansí suspensa y toda fría	<i>PPR</i> 192v [LV, 4]
Estando para darse el fiero asalto	<i>RICC</i> 175r
Estas lágrimas vivas que corriendo	<i>CCM</i> 204r
Estoi antre la gente i ando muerto	<i>RAH</i> 7v
Excelso monte, que con fuego y hielo	<i>RICC</i> 162r [PG]
Extremo en que quiso la natura	<i>CDCP</i> 17r
Favor, privança, imperio y gran asiento	<i>CCM</i> 143v <i>MPF</i> 62v
* Favor, privança, y gran asiento	<i>CCB</i> 83r [PT]
Fiero planeta, y duro nacimiento	<i>CV</i> 75r
Flor, que flor de las damas escogida	<i>RICC</i> 109r
Florido spino q'a laurel más verde	<i>RICC</i> 179v [LVC]
Frío, calor, sol, hielo, nieve, y fuego	<i>RICC</i> 157v [PG]
Fuese a la viña Zebriana un día	<i>RICC</i> 186r
Gasta y consume el tiempo toda cosa	<i>RICC</i> 103v [FF]
Gesto que sancto Antón vido en el hiermo	<i>RICC</i> 168r [RA]
Grandes más que elefantes y abadas	<i>CCM</i> 181r <i>RICC</i> 185v
Haçe movido dama una questão	<i>CCM</i> 216r
* Hase movido, Dama, una quistión	<i>RICC</i> 100r
* Hasse movido Dama una questão	<i>CCB</i> 89v <i>RICC</i> 175v
Hágame el tiempo quanto más quiziere	<i>CCM</i> 183v
Herido estoy de tan mortal herida	<i>RICC</i> 158v [PG]
Herrera çelestial sin fragua ardiente	<i>CCB</i> 92r
Honra de Lusitania, sprito lleno	<i>FL</i> 102
Hordene lo que quiziere la ventura	<i>CCM</i> 144v <i>MPF</i> 63r
Huésped (sacro señor) no peregrino	<i>RICC</i> 189v [LG]
Huyó el sueño de los ojos míos	<i>FL</i> 55

Ilustre Gracia, nombre de una moça	<i>FS</i> III 56
Imposible será a tu partida	<i>FL</i> 63
Infierno en vida a mi cuidado —dado	<i>CHSA</i> 43v [LS]
Ingenio levantado alto profundo	<i>CCB</i> 90v [M.º R]
Ir y quedar y con quedar partirse	<i>CHSA</i> 42v
Já que se sufre amor andar qual ando	<i>RBE</i> 6r
La finísima ioia que tenía	<i>RICC</i> 106r
La fuerte nave en el mar tempestuoso	<i>CCB</i> 51r
La vida se nos pasa, el tiempo vuela	<i>RICC</i> 115r [GS], 171v [JS]
La vida vide como es corta carta	<i>RICC</i> 115v [GS]
Las alas mui ligeras recogiendo	<i>RAH</i> 15v
Las manos indomáveis que ponían	<i>MPF</i> 240v
Las manos que la muerte a tantos dieron	<i>CV</i> 81r
* Mis manos, que la muerte a tantos dieron	<i>MPF</i> 321r
Las no piadosas martas ya te pones	<i>RICC</i> 181v [LVC]
Las peñas retumbaran al gemido	<i>FL</i> 68
* Las peñas retumbavan al gemido	<i>FS</i> II 64
Las piedras por el aire darán buelo	<i>PPR</i> 189r [DB, 76]
* Las piedras por el ayre darán buelo	<i>FL</i> 56
Leandro qu'Ero hermosa dama adama	<i>RICC</i> 109v
Llaman por mí las fuentes, y los ríos	<i>FL</i> 69
Llegando amor ado Sirena estaba	<i>RICC</i> 95r [PP]
Lo que padece el cuerpo cuando el alma	<i>RICC</i> 106v
Los ojos que con blando movimiento	<i>CCM</i> 122v [DMP], 178v [DMP] <i>MPF</i> 43v, 105v [DMP] <i>FS</i> III 13
* Los ojos que em blando movimiento	<i>PPR</i> 192r [DMP, 2]
María Magdalena que en pie estaba	<i>CCB</i> 81v
Melancólica estás putidoncella	<i>RICC</i> 181r [VE]
Mi alma eternalmente condenada	<i>RICC</i> 97v
Mi alma y tu beldad se desposaron	<i>CHSA</i> 36r
* Mi gusto y tu beldad se desposaron	<i>FS</i> III 18
Mi vida paso en lugar ameno	<i>CCB</i> 88r
Mil veces entre sueños tu figura	<i>CJ</i> 43v <i>RBE</i> 4v [FSM] <i>FS</i> III 17
Mira a todas las partes con gran pena	<i>PPR</i> 192v [LV, 3]
* Miraba a todas partes con gran pena	<i>CJ</i> 55r
Mostró en esto camino tanta gana	<i>CJ</i> 53r
* Mostró en triste camino tanta gana	<i>PPR</i> 192v [LV, 5]
Mucho a la magestad sagrada, agrada	<i>CDCP</i> 18v <i>RAH</i> 168v <i>CHSA</i> 43r <i>RICC</i> 165r
* [Mucho a la] magestade sagrada agrada	<i>CV</i> 185r
* Mucho a la maiestad sagrada agrada	<i>CCM</i> 173v
Muerte cruel levanta tu estandarte	<i>CCB</i> 91v
Nació en el mundo un casi desconcierto	<i>CCB</i> 90v
Navego en hondo mar embravesçido	<i>CV</i> 184v
Nel punto que confío desconfío	<i>CCM</i> 207r
Ni el aire ni el frescor de la mañana	<i>RBE</i> 83r
Ni prados llenos de hermosas flores	<i>PPR</i> 189r [DB, 78]
Ninfa más alba que la Lecotea	<i>RICC</i> 187v

No bastaba que amor puro ardiente	<i>CCM</i> 122v [DMP] <i>MPF</i> 106r [DMP]
* No bastaba que amor puro y ardiente	<i>FS</i> III 14
No contra el hijo sabio de Laerte	<i>RICC</i> 190r [LVC]
No eres nieve, que fueras derretida	<i>RBE</i> 41v <i>RICC</i> 163r [PG]
No fue la linda Elena çelebrada	<i>RBE</i> 83v
No hable de la ausencia el que ha sido	<i>RBE</i> 82v
No hay mal que fin no tenga ni contento	<i>PPR</i> 192r [JM, 1]
No lleves Juana al río tu ganado	<i>CDCP</i> 16v
No sé por dó huir a mi ventura	<i>CCM</i> 144r <i>MPF</i> 62v
No sé yo Bartolilla qué te tienes	<i>RICC</i> 171v [JS]
No seas Dama, pues eres vieja y fea	<i>RICC</i> 87r
No son mis ojos de llorar cansados	<i>FL</i> 54
No tiene tanta miel Ática hermosa	<i>RICC</i> 183v
Nunca esperei de amor contentamiento	<i>RAH</i> 4v
O árbol felicíssima y preciosa	<i>CCB</i> 80v
O bienaventurança deseada	<i>RICC</i> 99r [DO]
O claras aguas deste blando río	<i>FS</i> III 16
O cristalina mano delicada	<i>RICC</i> 112v
O dulce Jesu Christo, alma mía	<i>RICC</i> 105r [DO]
O Héctor venturoso que la vida	<i>CCB</i> 85r
O mísero mortal lleno de engaño	<i>CCB</i> 84r
H. — O muerte vida mía? M. — quién me llama?	<i>CV</i> 13v
O passos míos para mi mal dados	<i>CCB</i> 83v
O pensamiento con qué ligereza	<i>CCM</i> 144r <i>RICC</i> 173r [PT] <i>MPF</i> 62v
O ya porque tus hebras y cabellos	<i>RICC</i> 185r
Octava maravilla, antes primera	<i>FL</i> 116
Olvídese de mí quien m'ha robado	<i>PPR</i> 192r [JM, 2]
Orfeo enamorado que tañía	<i>FS</i> II 66
Pasando ayer por una calle acaso	<i>RICC</i> 179r
Passa el tiempo como passar suele	<i>CV</i> 179v
Paz, no más paz, pues guerra es tu contento	<i>RICC</i> 157r [DS]
Pedís reina un soneto, ya lo hago	<i>RICC</i> 164v
Perdido ando, señora, entre la gente	<i>RICC</i> 108r [GS]
Piedra con mil quilates más preciosa	<i>RICC</i> 186v
Plyguiera a Dios que nunca yo naçiera	<i>RBE</i> 1v
Poetas libres que vivís tejiendo	<i>RICC</i> 99v
Por Céspedes el bueno y Pero tales	<i>RICC</i> 184r
Por gloria tuve un tiempo el ser perdido	<i>FS</i> II 62
Por ninear un picarillo tierno	<i>RICC</i> 188v [LG]
Provando en tu valor mi mano mano	<i>RICC</i> 178v
* Provar entre loor mi mano magno	<i>RAH</i> 20r
Pues siempre sin cesar, mis ojos tristes	<i>FS</i> III 60
Pues tu entendimiento, si es divino	<i>MPF</i> 241r
Puntoso y alto pino, verde prado	<i>RICC</i> 98v
U Qu'es esto Philis, qu'estás tan turbada	<i>OSM</i> 12v
Qualquiera pecador se mire, y vea	<i>CCB</i> 84v [PMH]
Quán presto se pasaron muchos años	<i>CCB</i> 73r
Quando el gusano con labrar su seda	<i>RICC</i> 100v [PP]

Quando en prosperidad gozoso estaba	<i>RICC</i> 161r [PG]
Quando en solitaria selva unbrosa	<i>RAH</i> 185r [G]
Quando más desnudos son de verdura	<i>RBE</i> 32v
Quando me paro a contemplar lo andado	<i>RICC</i> 105v [DDS]
Quánto tiempo ha que lloro un día triste	<i>FS</i> III 26
Qué ansias son las mías tan mortales	<i>CCB</i> 82v
Qué ciego que anda un pobre enamorado	<i>RICC</i> 156r [DS]
Qué cosa son los çelos? — Mal rabioso	<i>CV</i> 80v
Qué cuerpo yaçe en esta sepultura	<i>CCB</i> 9v
Que del mundo la machina se rompa	<i>RICC</i> 179r [VE]
Qué es esto Dios de amor, que ya no vales	<i>CHSA</i> 36v
Qué es esto que se siente, y se padece	<i>RICC</i> 112r
Qué haces hombre di? — Estoi descansando	<i>CV</i> 14v
Qué haces, hombre? estoime calentando	<i>RICC</i> 177r
* Qué hazes, hombre? estoime calentando	<i>CHSA</i> 44r
* Qué hazéys, hombre? estoime calentando	<i>RICC</i> 116v
Qué haséis, señora? mírome al espeio	<i>RICC</i> 100v
Qué me quieres amor, di qué me quieres	<i>CCM</i> 229r
Que mi pluma en tus loores screbiese	<i>MPF</i> 171r
Que vuelva amor y me revuelva al cielo	<i>RICC</i> 98r
Quereros para my no es desamarme	<i>CCM</i> 213r
Queriendo un escritor mostrar su arte	<i>RICC</i> 158v [PG]
Quien dice que pobreza no es vileza	<i>RICC</i> 110r
P. — Quién dize que ha hi amor? A. — Yo que lo siento	<i>CV</i> 80r
D. — Quién eres hombre? H. — tu hechura	<i>CV</i> 13v
Quién eres que así espantas solo en verte?	<i>RICC</i> 178r
* Quién eres que assí espantas solo en verte	<i>RICC</i> 117r
* Quién heres tú que ansí espantas sin verte	<i>CCM</i> 138v <sup>3</sup>
Quién es este? Hum ángel demudado	<i>CV</i> 14v
Quién hay que no haya visto en el estío	<i>RICC</i> 155v [DS]
Quién mira que no çiega, y se amorteçe	<i>CCB</i> 89v
Quien supiese los males que he pasado	<i>CCM</i> 143r
Quien vale más que yo me ha dado nueva	<i>RICC</i> 102r [JC]
Quién yase aquí, quién fue rey de Castilla	<i>CHSA</i> 44r
Refrenar el poder del africano	<i>RICC</i> 111r
Reina de España? — Quién me llama? — Alerta	<i>RICC</i> 167r
Revuelvo en la incesable fantasía	<i>FS</i> II 63
Riberas de Danubio al mediodía	<i>CCM</i> 131v [HA]
Rompiendo el aire iunto al alto cielo	<i>RICC</i> 187r
Rosas, jazmines, alalés y flores	<i>RICC</i> 164r
Sale el dorado sol por el oriente	<i>RICC</i> 107v
Sángrese de las venas de Cupido	<i>RICC</i> 182v
Se amor es puro amor, por qué me ofende	<i>PPR</i> 192r [JM, 3]
* Sy amor es puro amor, por qué me ofende?	<i>RBE</i> 6v
Segundo Apolo si fue digno el mundo	<i>CCB</i> 90r [FSM]
Señor no se despacha pertendiente	<i>CHSA</i> 35v
Señora, el tiempo bobo es ya pasado	<i>RICC</i> 114v, 172v

<sup>3</sup> Faltan versos 8 y 11.

Señoras monjas, pues sin culpas nuestras	<i>RICC</i> 166r
Si algún bufón, se algún guarlante herático	<i>RICC</i> 169r [JV]
Si antes de morir Héctor supiera	<i>CCB</i> 85r
Si de clemencia asomas un día	<i>RAH</i> 193v
* Si de clemencia asomase un día	<i>MPF</i> 116r
Si el diluvio de Júpiter hubiera	<i>RICC</i> 159r [PG]
Si el espantoso mar en medio puesto	<i>CCM</i> 124r [DMP]
Si el fuego que me enciende, consumido	<i>FS</i> III 19
Si el pie moví jamás, o el pensamiento	<i>RICC</i> 95r [FF]
Si estoy sin corazón, cómo estoy vivo?	<i>RICC</i> 163v [PG]
Si estoy tanta agua derramando amando	<i>RICC</i> 154v [DS]
Si mil vidas tuviera que entergaros	<i>CHSA</i> 36r
Si rota el asta del cruel tirano	<i>RICC</i> 107r
Si una veldad rarísima me ofende	<i>RICC</i> 173v
Si yo pensase acá en mi pensamiento	<i>RICC</i> 102v [GS], 176r
Siendo yo un tan entero enamorado	<i>CCB</i> 89r [AM]
Sobervios edeficios de la gloria	<i>RICC</i> 102v [FF], 176r
Sobre una roca que la mar batía	<i>RICC</i> 165v
Sospechas que en mi triste fantesía	<i>CCM</i> 122v [DMP] <i>MPF</i> 106r
Su antigua rueca Lachesis ceñida	<i>RICC</i> 110v
Su mujer de Séneca mantenía	<i>CCB</i> 87r
Suba a lo más alto cielo la vox mía	<i>RBE</i> 39r
Subiome amor ado ningún nascido	<i>CCB</i> 92v
Tan alto ha puesto amor mi pensamiento	<i>RICC</i> 104v
Tan altos alcé mis ojos por miraros	<i>CCB</i> 31v
Tan presto al cielo inaccesible llego	<i>RICC</i> 156r [DS]
Tan sin concierto así se embravecía	<i>PPR</i> 192v [LV, 1]
Tela de araña triste estoy tramando	<i>RICC</i> 113v
Téngoos, señora Tela, gran manzilla	<i>RICC</i> 171r
Terrible ejecutor que al más valiente	<i>CCB</i> 91v
Tiénenme los trabajos tan cansado	<i>RICC</i> 174v
Tormento alegre, gloriosa pena	<i>CCB</i> 84r
Trayda en sacrificio Policena	<i>OSM</i> 13v
Tú que con paso peresoso, y lento	<i>RICC</i> 162v [PG]
Tú que siendo ciego tanto ves	<i>RICC</i> 161v [PG]
Tus palabras, Silicio, amor dezía	<i>CCM</i> 123r [DMP] <i>MPF</i> 106r [DMP]
Tuve una vez el dios Vulcano celos	<i>RICC</i> 188r
Un fuego helado, un ardiente hielo	<i>RBE</i> 7r
Un galán andaba enamorado	<i>RICC</i> 183r
Una rabiosa tigre con gran saña	<i>CCB</i> 87r
Vide el mayor que hay en el mundo	<i>RICC</i> 92v
Virgíneo seno, limpio sin peccado	<i>CV</i> 15r
Voto o Dios que me admira esta grandeça	<i>CHSA</i> 35v
U Ya la noche su velo tenebroso	<i>FL</i> 67
Ya se metía en el mar de ozidente	<i>RICC</i> 110r
Ya son mis pensamientos acabados	<i>RICC</i> 170v [BS]
Yo bien pensava quando al mar injusto	<i>CCM</i> 181v

Yo Juan Baptista de Vivar poeta  
Yo no entiendo bien, mas esta fuente  
Yo see que aunque estéis emduressida  
Yo vi sobre dos piedras plateadas

*RICC* 184v  
*OSM* 5v  
*RBE* 33r  
*CCM* 215v *RICC* 165v [LM]



## ÍNDICE DE AUTORES



## ÍNDICE DE AUTORES

Acuña, Hernando de	38, 38 (n. 59), 39
Alamanni, Luigi	161, 173, 177
Alcázar, Baltasar de	44
Aldana, Francisco de	8, 150 (n. 180), 156, 160 (n. 222), 165, 177-182, 203, 211
Alighieri, Dante	60, 169, 176
Almeida, Isabel	130 (n. 139), 133 (n. 148)
Alonso, Dámaso	124 (n. 121), 185 (n. 5)
Alves, Hélio J. S.	133
Amalteo, Giovanni Battista	86
Amomo	101
Anacreonte	161
Andrada, Miguel Leitão de	30-32
Antonio, Nicolás	199 (n. 1)
Apuleyo	89
Aquiles Tacio	172
Arbolanche, Jerónimo de	56, 155, 158-160, 162
Arce Blanco, Margot	89 (n. 68)
Argensola, Bartolomé Leonardo de	30 (n. 34), 194
Argensola, Lupercio Leonardo de	20 (n. 20), 194
Arias Montano, Benito	177, 179 (n. 290), 180, 182
Ariosto, Ludovico	92, 99, 106 (n. 97), 153, 155
Asensio, Eugenio	12 (n. 4)
Askins, Arthur L.-F.	29, 33, 39 (n. 62), 126 (n. 129)
Ausonio	85
Ávila, Velázquez de	66 (n. 18)
Azar, Inés	94, 108, 109 (n. 103)
Azara, Nicolás de	94 (n. 75), 101 (n. 84)
Azevedo Filho, Leodegário A. de	136 (n. 154)
Baehr, Rudolf	66 (n. 20), 194 (n. 15)
Balbuena, Bernardo de	14 (n. 7)
Baroncini da Lucca, Giuseppe	107 (n. 98)
Beltrami, Pietro G.	93 (n. 73)
Bembo, Pietro	73, 78-79, 86, 101-102, 110 (n. 104), 160, 172, 184 (n. 2)
Benivieni, Girolamo	169
Berardinelli, Cleonice Serôa da Motta	32-33, 38, 87, 121 (n. 118), 126, 129, 139 (n. 162)
Bernardes, Diogo	8, 15, 19, 27 (n. 31), 35-36, 40, 40 (n. 67), 59 (n. 9), 110-111, 117-163, 202, 203, 206
Beuter, Pere Antoni	22, 60
Bianchini, Andreina	22 (n. 24)
Binaschi, Giovanni Filippo	173
Bismut, Roger	37 (n. 56), 87, 133, 136-137, 140, 144, 152
Blanco González, Martha	11 (n. 1), 27 (n. 32)
Blecua, Alberto	30 (n. 33)
Boccaccio, Giovanni	21 (n. 22)
Boecio	21 (n. 22), 73, 86, 156
Bonilla y San Martín, Adolfo	36 (n. 51)

Boscán, Juan	35 (n. 50), 56, 59-61, 63, 67, 67 (n. 26), 69-73, 75, 77, 86, 94-95, 98-99, 102-103, 156, 160, 160 (n. 220), 162, 165-166, 168, 170, 174-176, 182, 194, 201-203, 209-211
Bouza, Fernando	16 (n. 13)
Braga, Manuel Marques	120 (n. 118)
Braga, Teófilo	32 (n. 40), 34 (n. 46), 39 (n. 61), 118, 124 (n. 121), 136, 138 (n. 159), 141, 144-145, 151 (n. 182)
Brito, Bernardo de	32, 32 (n. 40), 59-60
Busoño, Carlos	124 (n. 121)
Bustamante, Jorge de	75
Cabello Porras, Gregorio	39 (n. 62)
Cáceres y Espinosa, Pedro de	75, 124 (n. 124)
Calderón de la Barca, Pedro	182
Caminha, Pedro de Andrade	33 (n. 42), 59 (n. 9), 144, 155
Camões, Luís Vaz de	<i>passim</i>
Cappello, Bernardo	79, 102
Carducci, Giosuè	184-185
Carreira, Antonio	43-44
Carvalho, José Gonçalo Chorão de	32, 37 (n. 53), 38, 119, 139
Carvalho, Luis Alfonso de	18 (n. 18), 189-190
Cascales, Francisco	191
Castelvetto, Lodovico	92 (n. 70)
Castillejo, Cristóbal de	63-75, 82 (n. 49), 124, 128 (n. 134), 131 (n. 143), 140, 140 (n. 165), 156, 162, 203, 211
Castro, Adolfo de	68 (n. 31)
Castro, Aníbal Pinto de	129
Castro, Estêvão Rodrigues de	151-152, 194
Castro Leal, Antonio	46
Catulo	89, 172, 184 (n. 2)
Cetina, Gutierre de	44, 60 (n. 10), 166-167
Chamard, Henri	184 (n. 1)
Cicerón	79, 114 (n. 111)
Cidade, Hernâni António	87, 119
Cisneros, Luis Jaime	25 (n. 29)
Claudiano	173
Corfino, Lodovico	102
Corte-Real, Jerónimo	59 (n. 9), 154, 154 (n. 200)
Cossío, José María de	75 (n. 38)
Costanzo, Angelo di	102
Cristóbal, Vicente	184 (n. 1), 187 (n. 8)
Cruz, Maria Isabel S. Ferreira da	121 (n. 118)
Cueva, Juan de la	48 (n. 76), 190
Cunha, António Álvares da	36 (n. 53), 40, 40 (n. 67), 118-119, 124 (n. 121), 126, 128, 131, 134, 138 (n. 159), 141, 145, 148-149
Curto, Diogo Ramada	12 (n. 4)
Dadson, Trevor J.	31 (n. 36)
Dasilva, Xosé Manuel	83 (n. 51), 124 (n. 126)
Davies, Gareth A.	108 (n. 101)

## ÍNDICE DE AUTORES

Dell'Aquila, Serafino [Serafino dei Ciminelli]	55, 86
Di Franco, Ralph A.	28, 39 (n. 62), 41 (n. 72), 43
Díaz Rengifo, Juan	32-33, 58, 66 (n. 20), 188-189, 197
Díez Fernández, José Ignacio	165-166
Diógenes	89
Dionisotti, Carlo	184 (n. 2)
Ercilla, Alonso de	56, 68 (n. 32), 95, 171, 176-177
Escalígero, Julio César	8, 188
Espinel, Vicente	156
Espinosa, Pedro	20 (n. 20), 129-130
Estacio	169-170, 173, 176
Eurípides	86
Fardilha, Luís Fernando de Sá	33 (n. 42)
Febrer, Andreu	59-60
Fernández-Galiano, Manuel	184 (n. 1)
Fernández de Velasco, Juan [Prete Jacopín]	16, 93-94, 110-111
Ferreira, Ana Filipa Gomes	37 (n. 53)
Ferreira, António	59 (n. 9), 100, 154-156, 159
Ferrer-Chivite, Manuel	68 (n. 31)
Figueroa, Francisco de	39, 43-44, 48 (n. 76), 74, 89 (n. 67), 92 (n. 71)
Fileremo Fragoso, Antonio	107 (n. 98)
Flaminio, Marco Antonio	197
Flasche, Hans	16 (n. 15)
Fonseca, Cristóbal de	161
Fonseca y Figueroa, Juan de	78, 80 (n. 45), 85, 89
Foulché-Delbosc, Raymond	37-38
Fraenkel, Eduard	184 (n. 1)
Fraga, Maria do Céu	196 (n. 18)
Frías, Damasio de	43-44
Fucilla, Joseph G.	46
Gallego Morell, Antonio	16 (n. 14), 91, 103, 204, 212
García de la Concha, Víctor	91
García Soriano, Justo	36 (n. 53)
Genette, Gérard	17 (n. 16)
Gentili, Bruno	184 (n. 1)
Ghertman, Sharon	93 (n. 73)
Gil, Lamberto	124 (n. 126)
Gil Polo, Gaspar	86, 182
Giraldi, Lilio Gregorio	22
Glaser, Edward	12 (n. 4), 16, 28
Gómez Camacho, Alejandro	188, 192
Góngora, Luis de	20 (n. 20), 25, 182
Gonzaga, San Luis	173
González Palencia, Ángel	124 (n. 126)
Gracián, Baltasar	36 (n. 51), 130, 130 (139)
Granada, fray Luis de	68 (n. 32)
Grossi, Verónica	46 (n. 75)
Groto, Luigi	124
Guevara, Antonio de	161
Guidiccioni, Giovanni	102
Guillén, Claudio	185

Guimarães, Delfim	206
Hart, Thomas R.	24
Hazañas y La Rúa, Joaquín	44
Heath-Stubbs, John	184 (n. 1)
Heliodoro	21 (n. 22), 80 (n. 45), 89
Henríquez Ureña, Pedro	46
Hernández de Velasco, Gregorio	156
Herrera, Fernando de	8-9, 12 (n. 2), 16, 16 (n. 14), 20 (n. 21), 22-23, 47-48, 57, 74, 78-114, 170 (n. 250), 174-175, 187-188, 196-197, 200, 204-205, 208, 212
Homero	14, 85 (n. 56), 157, 157 (n. 210), 180
Horacio	14, 18 (n. 18), 79, 86, 89, 93-94, 96, 99, 108 (n. 101), 157 (n. 210), 168, 172-173, 184, 184 (n. 2), 186-189, 191, 195, 205, 213
Hubbard, Margaret	184 (n. 1)
Hurtado de Mendoza, Diego	37-39, 60 (n. 10), 72, 75, 95, 110, 165- 168, 182, 203, 211
Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan	124 (n. 126)
Iglesias Feijoo, Luis	204, 212
Infantes, Víctor	36 (n. 51)
Jáuregui y Aguilar, Juan de	97
Jiménez Patón, Bartolomé	189, 197
Jiménez Ruiz, José	54 (n. 3), 58 (n. 8), 61 (n. 11)
Julio César	111
Jump, John D.	184 (n. 1)
Juvenal	14 (n. 7)
Keniston, Hayward	204, 212
Kristeva, Julia	17 (n. 16)
La Torre, Francisco de	8, 86, 92 (n. 71), 100, 118 (n. 113), 152, 169-176, 193, 197, 204, 211-212
Labrador Herraiz, José J.	28, 39 (n. 62), 41 (n. 72), 43
Lacerda, João António de Lemos Pereira de [Visconde de Juromenha]	34 (n. 46), 118, 124 (n. 121), 138 (n. 159), 141, 145, 151 (n. 182)
Laínez, Pedro	43
Lapesa, Rafael	92 (n. 69), 103, 115
Lara Garrido, José	180 (ns. 293, 295)
Lara Rallo, Carmen	17 (n. 16)
Lázaro Carreter, Fernando	185 (n. 5)
Leitão, Diego Taborda	59 (n. 9)
Lemos, Esther de	18 (n. 17)
León, fray Luis de	58, 159 (n. 216), 175-176, 186-187, 193, 197
Leyva, Aurelia	22
Lezama	43
Lima, Miguel Sánchez de	187-188
Lobo, Francisco Rodrigues	59, 59 (n. 9)
Lomas Cantoral, Jerónimo de	156

## ÍNDICE DE AUTORES

López Bueno, Begoña	165 (n. 226), 184 (n. 1)
López Dávalos, Rodrigo	128
López de Sedano, Juan José	165 (n. 225), 169 (n. 247)
López de Velasco, Juan	63 (n. 12), 68 (n. 31)
López de Zárate, Francisco	100
López Pinciano, Alonso	188-189
López Suárez, Mercedes	44
Lucano	99
Luciano de Samósata	168
Lucrecio	86, 99
Macleán, Normal	184 (n. 1)
Maddison, Carol	184 (n. 1)
Malpartida Tirado, Rafael	44 (n. 73)
Manero Sorolla, María Pilar	48 (n. 76), 92 (n. 71)
March, Ausiàs	54, 86
Marcial	88, 94, 111, 160, 165
Marmier, Jean	184 (n. 1)
Marnoto, Rita	14 (n. 8)
Marquina, Francisco de	66 (n. 18)
Martínez Torrejón, José Miguel	28, 33 (n. 43)
Martos Pérez, María D.	44 (n. 73)
Matraini, Chiara	56, 155, 172
Maurer, Christopher	44, 44 (n. 74)
Medina, Francisco de	86, 175
Mele, Eugenio	36 (n. 51)
Menandro	75
Menéndez Pelayo, Marcelino	30, 46, 71, 114, 175 (n. 275), 184-185, 204-205, 212
Meneses, Francisco de Sá de [Conde de Matosinhos]	31 (n. 38), 36, 59 (n. 9)
Minturno, Antonio Sebastiani	8, 86-87, 160, 183
Miranda, Francisco Sá de	8, 19, 31, 31 (n. 38), 33, 33 (n. 42), 35-36, 48 (n. 76), 53-61, 100, 103 (n. 90), 117, 130, 130 (n. 138), 154-157, 160 (n. 222), 162, 177-178, 201-202, 204, 204 (n. 5), 209-210, 212, 212 (n. 5)
Molina Huete, Belén	20 (n. 20)
Molza, Francesco Maria	46-47, 173
Montaigne, Michel de	12 (n. 3)
Montemayor, Jorge de	37, 59 (n. 9), 61, 67, 75, 99, 128, 132, 156, 160, 162, 169, 171, 182, 202
Montero Delgado, Juan	185-186, 192
Moreno Porcel, Francisco	12, 206, 214
Morros, Bienvenido	22 (n. 24), 80-81, 165 (n. 225), 204, 212
Moya del Baño, Francisca	78 (n. 42), 85
Muzio, Gennaro	183
Nani Mirabelli, Domenico	22
Navarro Tomás, Tomás	204
Nisbet, Robin G. M.	184 (n. 1)
Núñez Rivera, Valentín	14 (ns, 7, 8), 22 (n. 25), 197

Oriente, Fernão Álvares do	59 (n. 9), 154
Ovidio	14, 14 (n. 7), 68, 75, 86, 88 (n. 66), 98, 110, 156, 160, 172-174
Pacheco, Francisco	47, 74
Padilla, Juan de [Cartujano]	156, 159, 169 (n. 244)
Paterno, Lodovico	56, 86, 102-103, 155-156, 159, 161
Pellicer, José	22
Perestrello, Pedro da Costa	31
Pérez-Abadín Barro, Soledad	40 (n. 70), 58 (n. 7), 98 (n. 80), 105 (n. 94), 132 (n. 145), 156 (n. 207), 169-170, 175, 183-184, 187 (n. 7)
Pérez Pascual, Ángel	33 (n. 41)
Persio	174
Perugi, Maurizio	13 (n. 6), 36 (n. 53), 40 (n. 67), 136 (n. 134), 140, 160 (n. 219)
Petrarca, Francesco	18, 48 (n. 76), 55, 60, 78, 86, 89, 91-95, 99, 101-103, 107 (n. 98), 153, 156, 156 (n. 207), 160, 167, 172, 174, 177, 183, 194, 194 (n. 13), 202, 210
Pimpão, Álvaro J. da Costa	40 (n. 71), 119, 145
Píndaro	79, 184, 189-190, 193, 205, 213
Pinhel, Aires	37
Pintor, Fortunato	184 (n. 1)
Pires, Maria Lucília Gonçalves	12 (n. 4)
Plagnard, Aude	25 (n. 29)
Platón	85
Plaza, Luis Martín de la	20 (n. 20)
Plinio	84 (n. 53), 86
Plutarco	89
Poliziano, Angelo	86, 156, 161
Pomponio Mela	111
Pontano, Giovanni	99
Porrino, Gandolfo	102
Portugal, Dinis de [Dionisio I]	59
Portugal, Francisco II de [Conde de Vimioso]	30-31, 133
Portugal, Manuel de	8, 33-35, 55, 59 (n. 9), 154 (n. 200)
Portugal, Pedro de	48 (n. 76)
Pring-Mill, R. D. F.	22 (n. 24)
Propercio	86, 184 (n. 2)
Quevedo, Francisco de	20 (n. 20), 132 (n. 145), 169-170, 174, 176, 182, 204, 212
Quevedo Castelo Branco, Vasco Mousinho de	32 (n. 40)
Race, William H.	184 (n. 1)
Ramírez Pagán, Diego	74, 148 (n. 177), 156, 160
Ravisi, Jean Tixier de [Ravisio Textor]	22
Reyes Cano, Rogelio	66 (n. 18), 71, 75
Ribeiro, Bernardim	53 (n. 2), 60, 140, 160
Rico, José Manuel	188, 192
Rio, Martin de Castro do	59 (n. 9)
Riquer, Martín de	87
Rivers, Elías L.	81, 84 (n. 52), 89, 92 (n. 72), 165 (n. 226), 177 (n. 281)

## ÍNDICE DE AUTORES

Rodrigues, José Maria	36 (n. 53), 87, 119, 145
Rodríguez Cepeda, Enrique	14 (n. 8)
Roig, Adrien	204, 212
Rojas Villandrando, Agustín de	66 (n. 18)
Rosales, Luis	46
Rota, Bernardino	86, 176, 204, 211
Rudd, Niall	184 (n. 1)
Ruestes, María Teresa	30 (n. 33)
Ruiz Casanova, José Francisco	30 (n. 33)
Ruscelli, Girolamo	22
Sáez de Zumeta, Juan	101, 174-175
Safo	89
Salazar, Eugenio de	48 (n. 76)
Salgado Júnior, António	36 (n. 53), 119, 145
Salinas, Conde de [Marqués de Alenquer]	31, 31 (n. 36)
San Buenaventura	180 (n. 295)
San Pedro, Diego de	130
Sánchez de Badajoz, Garci	85
Sánchez de las Brozas, Francisco [Brocense]	22 (n. 24), 24, 78, 80-81, 83, 86, 93-94, 98, 101, 101 (n. 84), 103, 111 (n. 105), 204, 212
Sannazaro, Jacopo	20-21, 56, 95, 97-99, 101-102, 107-108, 111, 155-157, 167, 172, 176, 181, 204, 211
Sant Jordi, Jordi de [Mosén Jordi]	59-60
Saraiva, Maria de Lurdes	124 (n. 126)
Sasso, Panfilo	92, 148 (n. 177), 159
Segni, Agnolo	183
Seleuco	89
Sena, Jorge de	133, 133 (n. 148), 140, 140 (n. 163)
Séneca	86, 107
Shafer, Robert	184 (n. 1)
Shuster, George N.	184 (n. 1)
Silva, Vítor Aguiar e	25 (n. 30), 55 (n. 5), 60
Silveira o Velho, Simão da	37
Silvestre, Gregorio	66-67, 75, 124
Simónides de Ceos	98, 157
Soropita, Fernão Rodrigues Lobo	130, 138-140, 196
Soto de Rojas, Pedro	182
Sousa, Manuel de Faria e	<i>passim</i>
Spaggiari, Barbara	36
Storck, Wilhelm	7, 205
Tamayo de Vargas, Tomás	16 (n. 14), 24, 24 (n. 26), 77-78, 80, 83, 86, 89, 91, 93, 97, 97 (n. 78), 99, 101 (n. 84), 111, 204, 212
Tansillo, Luigi	87, 99
Tassis y Peralta, Juan de [Conde de Villamediana]	28, 30, 182
Tasso, Bernardo	26, 85, 87, 98, 102, 160, 172-173, 184- 187, 193
Tasso, Torquato	48 (n. 76), 56, 173, 177
Tempo, Antonio da	33 (n. 41)
Teócrito	75, 86, 100, 176, 204, 211
Terencio	79

Terrazas, Francisco de	46
Tibaldeo, Antonio	56, 86
Tibulo	165, 184 (n. 2)
Timoneda, Juan de	40
Titelman, Francisco	22
Tomitano, Bernardino	47-48
Vadillo, Juan de	44
Valerio Edituo	89
Valerio Flaco	86, 89
Valle de Velasco, Juan	180
Vaquero Serrano, M. <sup>a</sup> del Carmen	104 (n. 92)
Varchi, Benedetto	56, 86, 102, 107 (n. 98), 155, 158, 177
Vasconcelos, Carolina Michaëlis de	7, 31, 36-37, 39, 45, 49 (n. 78), 53-54, 125, 129-130, 138-140, 205, 213
Vega, Félix Lope de	14, 21 (n. 22), 30 (n. 34), 88 (n. 65), 100, 154, 156, 176, 178, 182, 193-194
Vega, Garcilaso de	8, 10, 12 (n. 2), 16 (n. 14), 20 (n. 21), 23-24, 31, 35 (n. 50), 40 (n. 65), 48 (n. 76), 56-57, 59-61, 68, 77-115, 118 (n. 113), 120 (n. 117), 141 (n. 168), 143 (n. 170), 147 (n. 176), 152, 155, 161-162, 165-169, 171-176, 182, 185-188, 193-197, 200-204, 208-212
Velázquez, Diego	158
Velázquez de Velasco, Luis José	169 (n. 247)
Veronese, Guarino	56, 58, 86
Vesalio, Andrés	86
Vicens, Joseph	189, 197
Vieira, Afonso Lopes	36 (n. 53), 87, 119, 145
Villaviciosa, José de	180
Virgilio	14, 16 (n. 15), 20 (n. 21), 73, 85 (n. 56), 98-101, 108 (n. 101), 110, 110 (n. 104), 118 (n. 113), 157 (n. 210), 159, 165, 169-170, 172, 176, 204, 211
Virués, Cristóbal de	48 (n. 76), 156
Viterbo, Francisco Marques de Sousa	202 (n. 3)
Williamson, Edward	184 (n. 1)
Zarco Cuevas, Julián	36 (n. 51)
Zimic, Stanislav	110 (n. 103)
Zorita, C. Ángel	28, 43
Zúñiga, Diego de	40 (n. 69)

## ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS



ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

À borda de um ribeiro, que corria	40, 148
A Dafne ya los brazos le crecían	83
A instabilidade da Fortuna	72
A la margen del Tajo en claro día	38-39, 51, 203, 211
A las iervas tornava sus colores	58
A quem dão de Pindo as moradoras	93
A quem darei queixumes namorados	55, 99, 112, 159, 170
A rústica contenda desusada	55, 74, 112, 171-172
A terra o Céu, e o vento assocegado	152
* O céu, a terra, o vento sossegado	153
A vida me aborrece, a morte quero	66
Ágoas do claro Lima, que corria	40 (n. 66), 119
Al tiempo que la dulce Primavera	172
Alegres campos, verdes arvoredos	102, 169
Alma, che qui dormendo un sonno breve	101
Alma cortese che del mondo errante	172
Alma gentil, che dal più puro cielo	102
Alma gentil, che sei da noi partita	102
Alma minha gentil, que te partiste	100, 156 (n. 207)
Amor, laço encadenado solapado	92 (n. 71)
Amor me dijo en mi primera edad	38 (n. 59)
* Amor me dijo en la mi edad primera	38 (n. 59)
Amor que o gesto humano na alma escreve	78
Anima eletta, che co'l tuo fattore	101
Ao longo de uma ribeira	160
Ao longo do sereno	56, 94 (n. 75), 98, 103, 167, 170, 179
Ao som das brandas águas que decião	40 (n. 66), 119
Aquella fuerza grande que recibe	34
* Aquella grande furia que recibe	35
Aquella que de amor descomedido	111
Aquella voluntad honesta y pura	111, 194 (n. 13)
Aquella moço fero	181
Aquí, Boscán, donde del buen troyano	98
Aqui de largos males breve história	141-142
* Aqui de longos danos breve história	142
* Aqui de novos males breve história	142
Ar, que dos meus suspiros vejo cheo	123, 162
As doces cantinelas, que cantavam	15, 51 (n. 87), 73, 110
Ausente yo de vos, los elementos	124
¡Ay! Quién dará a mis ojos una fuente	36
* Quién dará a mis ojos una fuente	36
¡Ay, triste de mí! ¿Qué he visto?	128
Ayúdame, señora, a ser vengança	34-35
Baccio, che sazio homai d'anni e d'honore	102
Bem sei, Amor, que hé certo o que receo	153
* Bem sei amor, que hé certo que o arreceo	152
Bolved la blancura a la azuçena	42
* Bovelde la blancura a la azuzena	41
* Bovelde la blancura al açuçena	41, 43
* Bovelde la blancura al açucena	43
* La blancura bolved a la azuzena	45
* Tornai essa brancura à alva açuçena	40, 45
* Volved la blancura a la azucena	42
* Vovelde la blancura a la açuçena	42

* Volvelde la blancura a la azucena	44
Brandas ágoas do Tejo, que pasando	27 (n. 31), 119-120
Busque amor novas artes, novo engenho	160, 177
Cabe una fuente, a voz alta y sin tino	57-58
Canse a dureza já de vossa mão	38
Cantando por un valle docemente	104, 180-181
Cantei um tempo, agora choro a guerra	143
Chiare, fresche et dolci acque	102
Chorei e cantei já a cruel guerra	144
Claro y sagrado río, y tu ribera	174
Claros y frescos ríos	102, 160
Coitado, que em algum tempo choro e rio	35 (n. 51)
* Coitado, que em hum tempo choro, e rio	35 (n. 51)
* Cuitado, que en un punto lloro y río	35 (n. 51)
Com força desusada	66, 90
Com grandes esperanças já cantei	152-153
Come nocchier, che sè perduto e vinto	79
Como la dulce calandra volando	159
Como nos vossos ombros tão constantes	158
Como quando do mar tempestuoso	79
Con ansia estrema de mirar qué tiene	57
Con razón os vais, aguas, fatigando	37
Con un manso ruido	89-90
Contente me vi já vendome isento	152
* Contente vivi já, vendome isento	153
Contra mí los elementos	124
Correm turvas as ágoas deste rio	152-153
Crecei desejo meu, pois que a ventura	32
Cuando los ojos vuelvo a lo pasado	30
* Quando os olhos emprego no passado	30, 78
Cuando me paro a contemplar mi estado	31, 78, 143 (n. 170)
Cuanto tiempo ha que lloro un día triste	34
De amor escrevo, de amor trato, e vivo	178
De aquella vista pura y excelente	80, 80 (n. 46), 194 (n. 13)
De quantas graças tinha a natureza	32
Dejad las hebras de oro ensortijado	46
Depois de tantos dias mal gastados	133
* Depois de tantos dias malgastados	132, 132 (n. 145)
Depois que o fero amor quis que passasse	152
* Depois que quis amor que eu so passasse	153
¡Dexen, dexen seguirme mi tormento!	172
Doces ágoas do Tejo, que buscando	119
Donde de espuma el Duero hace molduras	154 (n. 199)
Donna, che qui lassando il tuo bel velo	102
Donna, de' cui begli occhi alto diletto	101
Dulce reposo de mi entendimiento	160
Dulces engaños de mis ojos tristes	34-35
É o gozado bem em ágoa escrito	31
* En mármol es el bien gozado escrito	31 (n. 37)
* Es el gozado bien en alma escrito	31 (n. 37)
* No está el gozado bien en el alma escrito	31 (n. 37)
* Si en mármol es el bien gozado escrito	31 (n. 37)

## ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

Echado está por tierra el fundamento	87
El aspereza de mis males quiero	91
El blando aliento de Favonio tierno	169
El culto celestial se celebraba	154 (n. 199)
El dulce lamentar de dos pastores	100
El no maravillarse hombre de nada	165, 203, 211
El que sin ti vivir ya no querría	160
Em flor vos arrancou de então crecida	171-172
Em prisoens baxas fui um tempo atado	174 (n. 270)
En la ribera del sagrado río	171
En medio del invierno está templada	96
En qué podré esperar contentamiento	38 (n. 58)
En tanto que de rosa y d'azucena	85
En una selva al dispartar del día	30, 203, 211
* En una selva al parecer del día	38 (n. 59)
Entre doradas flores	39
Entre rústicas serras, e fragosas	173
Entre Sesto y Abido, el mar estrecho	61, 202, 210
Es tan alto el favor y bien que siento	38 (n. 58)
Es tan verdad, Galanio, lo que agora	178
Escrito está en mi alma vuestro gesto	78
Esforço grande igual ao pensamento	24, 54
Estás contenta di señora mía	160
Era il giorno ch'al sol si scoloraro	153
Era la alegre víspera del día	154
Era o dia em que fui d'amor vencido	153
Este terrestre caos com seus vapores	32
Eu fiz (como já disse o Mantuano)	154
Eu me aparto de vós, ninfas do Tejo	120 (n. 118)
* Eu me parto de vós campos do Tejo	120, 141
Felize aquel que pudo ver con ojos	157
Ferido sem ter culpa parecia	180
Fermosa, e gentil dama, quando vejo	70
Fermosa fera humana	93
Fermosos olhos em que quis a ventura	152
Gentil señora mía	160
Gran tiempo ha que amor me dice escribe	160
Guardando em mi a sorte o seu direito	87
Hablo como apasionado	128 (n. 131)
Hermosa ninfa, siempre primavera	58
Hermosas ninfas, que en el río metidas	81-82
Horas breves de meu contentamento	69, 128-129, 140 (n. 166)
Ilustre honor del nombre de Cardona	87
Ilustre Gracia, nombre de una moça	87
Já a roxa manhã clara	161
Já cantei, já chorei a dura guerra	142-143, 145
Já do Mondego as ágoas aparecem	122
Júlgame a gente toda por perdido	152-153
Junto de um seco, duro, esteril monte	78, 91, 106

L'alto chiaro immortal vivo splendore	47
La rete fu di questa fila d'oro	92
La terra in torre mi serrò, e mi tenne	124 (n. 122)
La viva llama dais i luz ardiente	47
Las hebras de oro puro que la frente	92 (n. 71)
Leandro en amoroso fuego ardía	61
Lieti, verdi, fiorite e fresche valli	102
Los ojos no pecaron en miraros	67
Los ojos que con blando movimiento	33
Marte, dios del furor, de quien la fama	181
Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno	85 (n. 57)
Mi gusto y tu beldad se desposaron	37
Mil veces entre sueños tu figura	35
Mira, Filis, furiosa	175
Montano, cuyo nombre es la primera	180
Moradoras gentis, e delicadas	82
Mostrai ninfas do Tejo sentimento	121
Mucho a la majestad sagrada agrada	58
Muda, mueve, abre el cuerpo, el pie, la pluma	181
Na margem de um ribeiro, que fendia	39-40, 148
Na metade do céu subido ardia	57, 181
Náyades, vós que os rios habitais	105
Nel dolce tempo de la prima etade	92
Nem roxa flor de abril	173
Nil admirari prope, res est una, Numici	168
No bastaba que amor puro y ardiente	33
No las francesas armas odiosas	84
No mundo poucos annos, e cansados	84-85
No pierda más quien ha tanto perdido	79
No tempo que de amor viver soia	132 (n. 145), 152-153
Non so s'io potrò ben chiudere in rima	153
Novos casos de amor, novos enganos	68, 130-131
Num jardim adornado de verdura	135-136
Nunca em amor danou o atrevimento	30
Nunca manhã suave	161
O cisne quando sente ser chegada	57, 156, 178
O culto divinal se celebrava	153
O filho de Latona esclarecido	83
O poeta Simónides falando	98, 157
O sulmonense Ovídio desterrado	174
Oh claras aguas deste blando río	34
Oh dulces prendas por mi mal halladas	81
Olhos, a donde o céu com luz maes pura	153
Onde porei meus olhos que não veja	125-127
Ornou sublime esforço o grande Atlante	124 (n. 121), 180
Os meus alegres, venturosos dias	140-141
Os olhos onde o casto amor ardía	151, 173
Os olhos por quem em fogo ardía	151
* Os olhos por quem eu em fogo ardía	151
Passado já algum tempo, que os amores	111, 167
Pastora mía, gloria de mi vida	32 (n. 40)

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

Pelos extremos raros que mostrou	19 (n. 19)
* Por os raros extremos que mostrou	19 (n. 19)
Pode um desejo imenso	160 (n. 219), 193
Pois meus olhos não cansão de chorar	153
* Pois não canção os meus olhos de chorar	152
Pois torna por seu rey, e juntamente	137-138
Por el alto camino de zafiros	154 (n. 199)
Por gloria tuve un tiempo el ser perdido	32
Por um florido valle entrando um dia	135
Pues aquel grande amor que me tuviste	34
Quando de minhas mágoas a comprida	152-153
Quando o sol encuberto vai mostrando	129
Quando se vir com ágoa o fogo arder	152-153
Que doudo pensamento é o que sigo?	123 (n. 120), 133
¿Qué es esto, Filis, que estás tan turbada?	58
Que é isto? Sonho? Ou vejo a ninfa pura	109 (n. 102)
Que fiz, amor, que tanto me maltratas?	55
Que grande variedade vão fazendo	56, 83, 94, 155, 172
Que tristes novas, ou que novo dano?	96
Quem fosse acompanhando juntamente	153
* Quem foste acompanhando juntamente	152
Quem pode ser no mundo tão quieto?	165
Quem ve, senhora, claro e manifesto	78
Quiero hablar un poco	160
Rapido fiume, chete e lucide onde	102
Rendete al ciel le sue bellezze sole	46-47
Riberas del Danubio, a medio día	39, 40
* Riberas del Danubio al mediodía	38 (n. 58), 40
S'io potessi parlarvi col pensiero	181
Salió Faetón y amaneció el Oriente	178 (n. 284)
Scorto dal mio pensier fra i sassi, e l'onde	97
Se algum'hora essa vista maes suave	32
* Quando uma hora a vista bella suave	32
Se as penas com que amor tão mal me trata	85, 175, 175 (n. 273)
Se como em tudo o demais fostes perfeita	36 (n. 53)
* Se como em tudo o maes fostes perfeita	145-147
Se de meu pensamento	93, 156, 171
Se grande glória me vem só de olharte	32
* Se me vem tanta glória só de olharte	32
* Si gran gloria me vino de mirarte	31
Se lágrimas choradas de verdade	144-145
* Se lágrimas d'amor, e saudade	145
Se pena por amavos se merece	71
Se quando vos perdi, minha esperança	74, 134, 138-139
Se, senhora Lorina, algum começo	144
Se tomo a minha pena em penitência	88
Seguia aquella fogo que o guiava	88, 182
Senhora minha, se eu de vos ausente	81
* Señora mía, si yo de vos ausente	80
Sete annos de pastor Jacob servia	83
Si a la región desierta, inhabitable	88
Si al mármol de la ínsula de Paro	160

Si de mi baja lira	93
Si el fuego que me enciende, consumido	34
Si suspiros bastasen a moveros	67
Solea lontana in sonno consolarme	95
Sus, sus, péñola tardía	64
Sus visuales llamas, peregrino	154 (n. 199)
Tanto de meu estado me acho incerto	54
Tanto forão, senhora acostumando	152
* Tanto se forão, ninfa, acostumando	153
Tiempo fue y horas ufanas	66 (n. 17)
Tomava Daliana por vingança	177
Tomei a triste pena	63, 83 (n. 50)
Tomoume vossa vista soberana	177
Tu, che con gli occhi ive i più ricchi e veri	102
Um firme coração posto em ventura	117-118, 123 (n. 120)
Una mañana de florido mayo	154 (n. 199)
Va el corazón camino d'aquel centro	160
Venuta era Madonna al mio languire	95
Vinde cá meu tão certo secretário	13, 56, 64, 79, 194 (n. 13)
Vuelve, Filis, hermosa a este llano	36, 58
Ya quebradas prisiones, ya cadenas	174
Yo ya viví y anduve ya entre vivos	160

# **AUTENTICIDAD DE LOS SONETOS CAMONIANOS**



Nos basamos en la edición de *La lirica. I. Sonetti*, de Maurizio Perugi (2020).

### Autenticidade garantizada

Ah minha Dinamene, asy deixaste (II 70)  
 Alegres campos, verdes arvoredos (I 40)  
 Alma minha gentil que te partiste (I 19)  
 Al pie de una verde y alta Enzina  
 Amor, com a esperança já perdida (I 50)  
 Apartava-se Nise de Montano (I 53)  
 Apollo e as nove musas descantando (I 51)  
 Aquela que de pura Castidade (I 95)

Bem sey, amor, que he certo o que arreceo (I 79)  
 Busque Amor novas partes, novo yngenho (I 15)

Chara minha ynimiga, en cuja mão (I 23)  
 Claras e doces ágoas do Mondego (II 33)  
 Como fezeste, Pórcia, tal ferida? (I 61)  
 Conversação doméstica affeição (I 87)

Dece dos altos ceos deos uno, e trino  
 Deixando o doce fato, e a cabanha  
 De tão divino assento em voz humana (I 62)  
 Diana prateada esclaresia  
 Ditoso seja aquelle que somente (I 75)  
 Doces lembranças da pasada glória (I 18)

Em fermosa Lethëa se confia (I 26)  
 Em prizõis baxas fui hum tempo attado (I 5)  
 Em quanto Phevo os montes ascendia  
 Em quanto quis fortuna que tivesse (I 1)  
 Esclarecidos olhos em que quis a natura  
 Esforço grande igual ao pensamento (I 88)  
 Esta sse a primavera tresladando (I 28)  
 Está Tântalo no inferno seqüioso  
 Eu cantarei d'amor tão docemente (I 2)  
 Eu vivia de lágrimas yzento

Ferido e sem ter cura p[e]recia (I 69)  
 Fiou-se o coração de muito exempto (III 11)  
 Foy já num tempo doce cousa amar (I 85)

Gram tempo há que eu soube da ventura (I 46)

Hà Romana Popúlea preguntava  
 Ho culto divinal se celebrava (I 77)  
 Ho dia em que eu nacy moura e pereça  
 Hum mover d'olhos brando & piadoso (I 35)

Já a saudosa Aurora destoucava  
 Lembranças, saudades, se cuidais (I 52)

Lindo e sottil trançado que ficaste (I 42)

Memória de meu bem cortado em flores  
Memórias ofendidas que hum só dia  
Mostrando o tempo está variedades  
Mudam-se os tempos, Mudam-se as vontades (I 57)

Na metade do ceo subido ardia (I 70)  
Nayades, vós que os rios habitais (I 56)  
Num bosque que das ninfas se habitava (I 20)

O cisne quando sente ser chegada (I 43)  
Ó Como se me alonga d'anno em anno (I 48)  
O fogo que na branda cera ardia (I 39)  
O filho de Latona esclarecido (II 37)  
Ó quam caro me custa o entender-te (I 97)  
O rayo de ouro fino se estendia (I 99)  
Os vestidos Elissa revolvía (I 96)  
Os vossos belos olhos, que competem

Para se namorar do que formou (II 97)  
Passo por meus trabalhos tão yzento (I 11)  
Pede o desejo dama que vos veja (I 31)  
Pensamentos que agora nuevamente (I 93)  
Porque a tamanhas penas se offerece (II 100)  
Porque quereis senhora que ofereça (I 32)

Quando da bella vista e doce riso (I 17)  
Quando o Sol encuberto vay mostrando (I 34)  
Quando vejo que meu destino ordena  
Quantas vezes do fuзо se esquecia (I 41)  
Que me quereis perpétuas saüdades? (III 20)  
Quem fosse acompanhando juntamente (I 76)  
Quem yas no grão sepulchro que descreve (I 59)  
Quem pode livre ser, gentil senhora (I 60)  
Quem quiser ver de amor hũa exellência (III 12)  
Quem vê, senhora, claro e manifesto (I 16)  
Que poderei do mundo, já querer (I 92)

Rezão he já que minha confiança

Se algũa ora em vós a pïeda de (I 47)  
Se as penas com que Amor tão mal me trata (I 58)  
Se despois da esperança tão perdida (I 98)  
Se lágrimas choradas de verdade (III 52)  
Sempre a Rezão vencida foy d'amor  
Senhora se de vosso lindo gesto  
Se tanta pena tenho merecida (I 33)  
Sete annos de pastor Jacob servia (I 29)  
Se tomar minha pena em penitência (I 94)  
Sospiros inflamados que cantais (I 73)

Tanto de meu estado me acho yncerto (I 9)  
Todas as almas tristes se mostrávão  
Todo animal da calma repousava (I 14)

Tomava Daliana por vingança (I 45)  
Tomou-me vossa vista soberana (I 36)  
Transforma-se o amador na cousa amada (I 10)

Verdade, Amor, Rezaõ, mericimento (III 36)  
Vós que dos olhos suaves e serenos (I 91)

### **Autenticidad garantizada, calidad textual dudosa**

Alma gentil, que à summa eternidade (III 29)  
Aqui de longos danos breve história (II 82)

Cantando estava hum dia bem seguro (II 72)  
Com grandes asperanças [j]já cantei (I 3)  
Contente vivi já, vendo-me isento (III 48)  
Correm turvas as ágoas deste Rio (II 95)

Dai-me hũa lei, senhora, de querervos (I 68)  
Debaixo desta perdra está metido (I 63)  
De mil sospeitas vans se me alevântão (II 21)  
Despois de tantos dias malgastados (I 55)  
Despois que quis Amor qu'eu só passasse (I 4)  
De vós me aparto (ó vida) em tal mudança (I 22)  
Diversos casos, varios pensamentos

Em flor vos arrancou de então crecida (I 12)  
Está o lascivo e doce passarinho (I 30)  
Este amor, que vos tenho limpo, & puro

Fermosos olhos, que na idade nossa (I 38)

Illustre e di[no] ramo dos Meneses (I 6)

Já cantey, já chorey a dura guerra (II 78)  
Julga-me a gente toda por perdido (II 51)

Las peñas retumbaran al gemido (II 64)  
Leda serenidade deleitosa (I 78)

Na margem de hum ribeiro, que fendia (II 47)  
Nos Rios da Babilónia assentado  
No tempo que de Amor viver soía (I 7)  
N'hum jardim adornado de verdura (I 13)

O Ceo, a terra, o vento socegado (II 73)  
Onde porei meus olhos, que não veja (II 10)  
Os meus alegres venturosos dias (II 79)  
Os Reinos e os Impérios poderosos (I 21)

Pellos extremos raros que mostrou (I 44)  
Presença bella, angélica figura (II 38)

Quando cuido no tempo, que contente  
Quando de minhas mágoas, a comprida (I 72)  
Quando se vir com a ágoa o fogo arder (II 45)  
Quantas penas Amor, quantos cuidados  
Que doudo pensamento este que sigo (II 12)  
Quem vos levou de mim, saudoso estado

Se a fortuna inquieta, & mal olhada  
Se, como em tudo o mais fostes perfeita (II 55)  
Senhora já desta alma perdoai  
Se quando vos perdi minha esperança (I 25)

Vencido está d'amor, meu pensamento (II 59)  
Vós, Ninphas da Gangética espessura (III 28)

### **Autenticidad no probada**

Amor amor que me fieres al cuitado  
Angélica la bella, despreciando

Com a sonora voz que a fama canta

Dizei senhora da beleza idea

Em hum batel que com doce meneio  
Eu cantei, já agora vou chorando (II 67)

Indo o triste pastor todo embevido

Novos cauzos de amor, novos enganos (II 9)

O capitão Romano esclarecido  
O dia, ora, ou o último momento  
Ó gloriosa crux, ó vitorioso

Se aos capitães antiguos collocados  
Se, senhora Lorina, algum começo

Trasunto sou, senhora, neste engano

### **Autenticidad y calidad textual no garantizadas**

Ah fortuna cruel, Ah duros fados (II 74)  
Ao pee de hum triste valle entristecido  
Ar que de meus suspiros tenho cheo (II 14)

De cá donde nam mais que imaginar-vos (II 16)  
Ditosos são aquelles que apartados

Esses cabellos louros escolhidos (II 4)

Já não sinto, senhora, os desenganos

Males que contra mim vos conjurastes (I 27)

Mil vezes determino não vos ver (II 22)

P. Não passes caminhante. H.— Quem me chama? (I 37)

Pois meus olhos não cánsão de chorar (I 67)

Poys torna por seu Rey, & juntamente (II 91)

Quando, senhora, quiz Amor que amasse

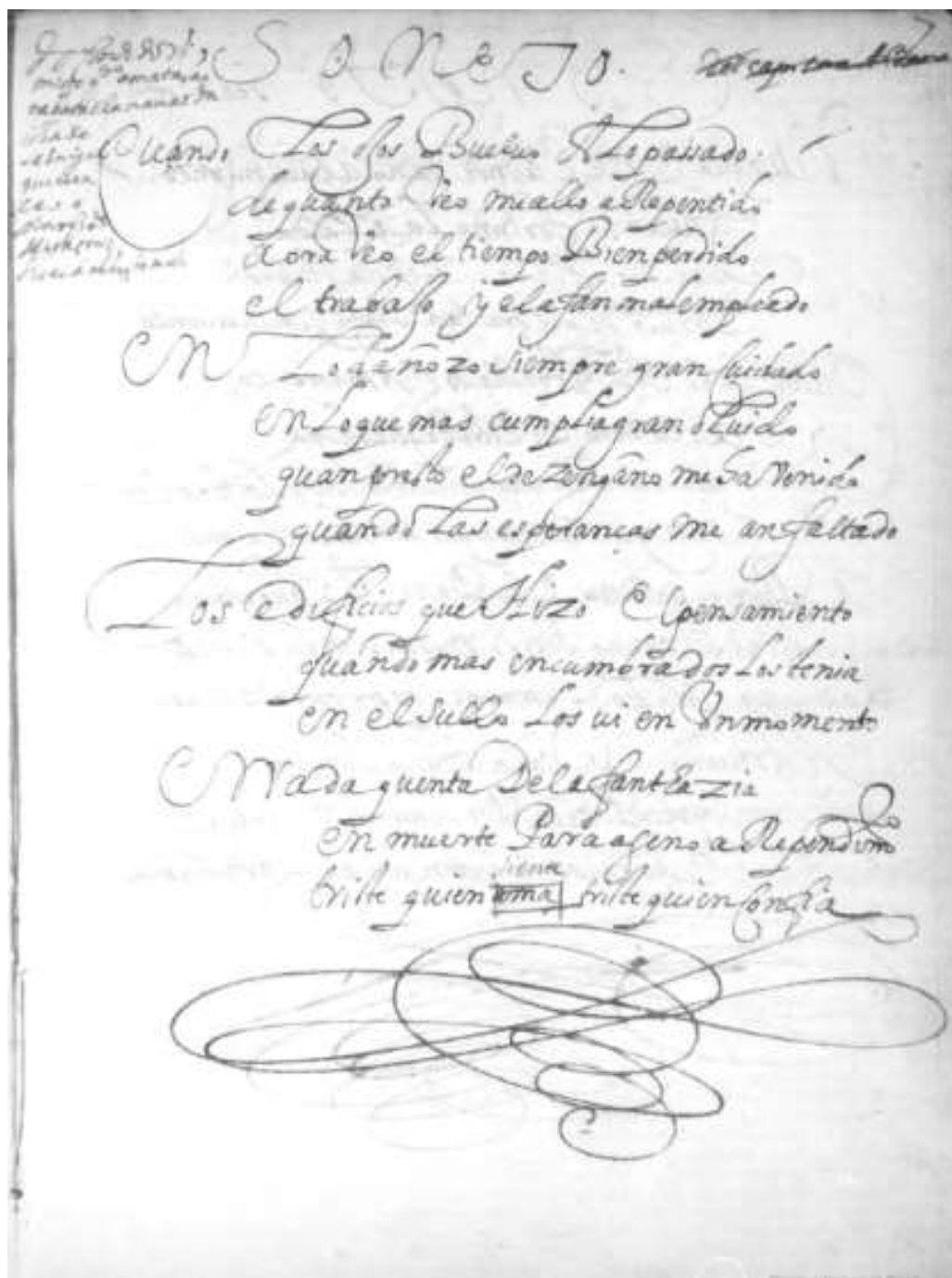
Tanto se fórão, Ninfa, costumando (II 57)

Triumphando estais soo, Senhor de Marte



## APÉNDICE



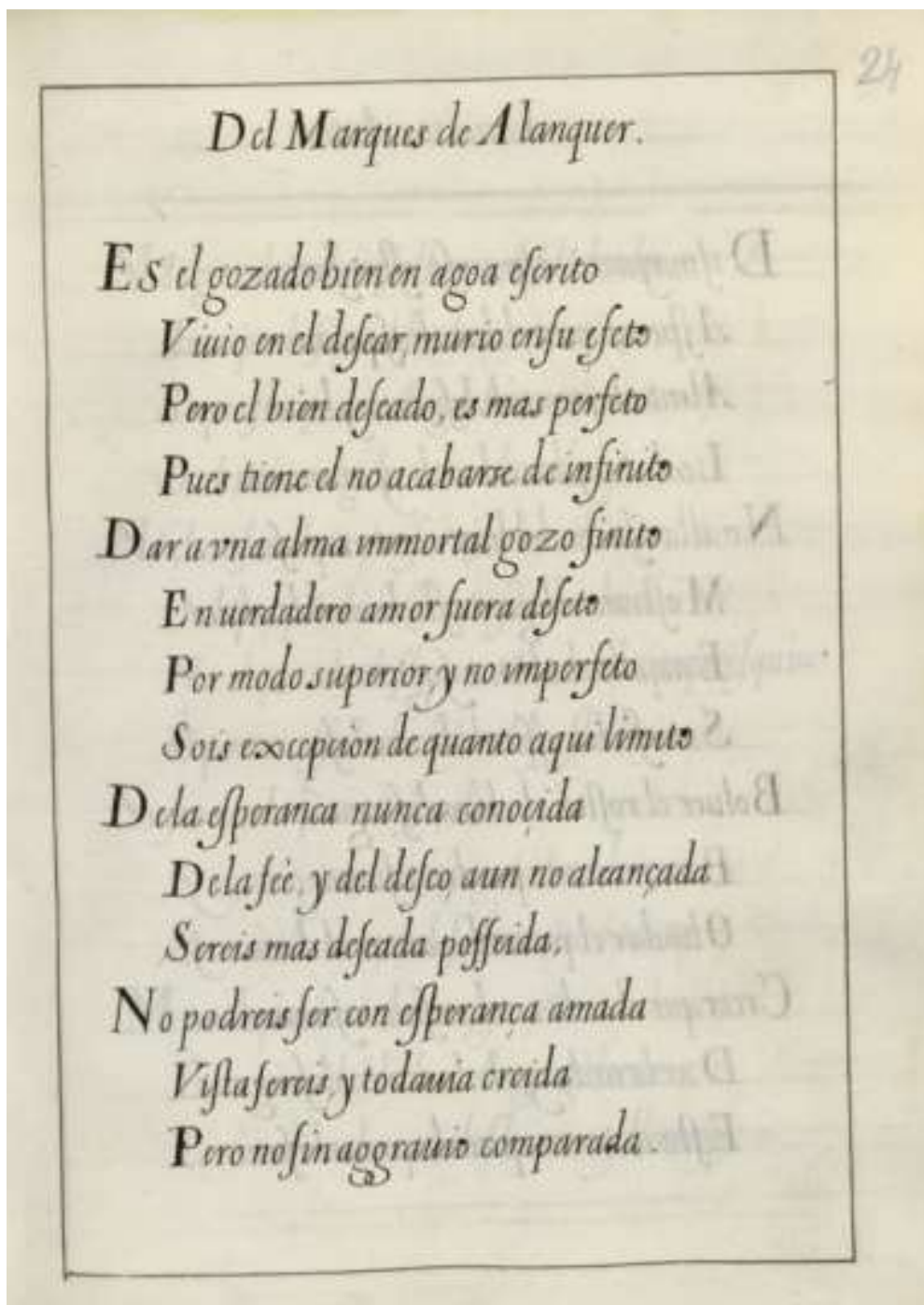


[1] 17719 BNE (f. 7r)

do Conde de Vimiozo q<sup>do</sup> o matarão na batalha naval da ilha de são migel que venceo o Marqz de Santa Cruz lhe acharão este sonetto

SONETO del mismo  
Nunca en el amor daño abruimiento.  
Favorece fortuna la ostedia  
que suales a la corte fida fealdia  
Sorris de piedra el Liame consumo  
Quien sabe Al Brillar el momento  
Calla con su ebulaguelia  
que el bien que onca on on y la tentazia  
son y luziones que las dices el aiento  
A Brrir se doue el Paso A la ventura  
Ninguno sin y mismo aura diob 52  
D Lo Lamante Los principios mauue  
A bruenre el Valo temer locera  
que Pide Por couarde Cluenturo 2  
El mismo évan que a su fortuna deue

[2] 17719 BNE (f. 7v)



[3] 3992 BNE (f. 24r)

Senhora no quiera Dios  
 que seas vos huicida  
 en ver el alma perdida  
 del que se perdio por vos  
 Soneto de Don  
 Manoel Pottugal  
 A perfeitas agras e suave gozo  
 A primavera chea de frescura  
 Que florece em vos a que aventura  
 E arrezaas entregadas este peito  
 A quelle cristalino e puro aspecto  
 Ante em si comprehend toda a fermozura  
 O resplandor dos olhos e a brandura  
 De que amor amingem quis ter respeito  
 Se isto que em vos se ve ver desearis  
 Como digno de por vos visto somente  
 Por mais q' da amor vos isentaris  
 Traduzido queris tan fiel mente  
 Nomeis de vta espirita aonde estais  
 Que venas vos sintais o q' elle sente  
 Outro Soneto  
 Los ojos q' con blandos movimientos  
 alparar enternecen el alma mya  
 Si desenerlos viese solo un dia  
 my pecho librarian de tormento  
 pues de tan amoroso sentimiento  
 A importancia mal se acabaria

O ansy el accidente creceria  
 que la vida acabase en un momento  
 o se tu es quiuus lo prometiste  
 q' en plenencia de tu semblante huias  
 amano ditus ojos me mirasise  
 o se los detuviesse quan dichos  
 Seria aquel momento en q' se viese  
 obrar ellos la vida y el respeto.  
 \* Outro Soneto  
 Sospechas q' en mi triste fantasia  
 puestas has sobre la guerra amada  
 batiendo y rebatiendo el afligido  
 pecho con dura mano noche y dia  
 ya se acabo la resistencia mya  
 de que amor amingem quis ter respeito  
 y la fuerza del alma ya rondado  
 Si esto que em vos se ve ver desearis  
 Como digno de por vos visto somente  
 Por mais q' da amor vos isentaris  
 Traduzido queris tan fiel mente  
 Nomeis de vta espirita aonde estais  
 Que venas vos sintais o q' elle sente  
 Las armas osigo ya q' concedida  
 no es tan larga defensa al misero  
 colgad en vuestro carro mis depositos.  
 Outro Soneto  
 No bastava q' amor puro ardiente  
 por terminos la vida me quitase  
 sino q' de amor se apresurase  
 con tan tan diserrano accidente

[4] CXIV/2-2 BNP f. (122v)

Pero desidero que  
 se entienda que yo no  
 no se la dices entera  
 mas no sin millor es fue  
 Como divinidad  
 y unanidad conioles  
 la media no mas se dable  
 para cubrir la mitad  
 y asi quise cony parida  
 cubrir el cuerpo de ma de  
 porq cubrir no se pudo  
 con medida el sin medida  
 tambien es un conon  
 por Martin glorioso santo  
 an sin nubl partri del anants  
 como chubos nel delgan.

Soneto de don  
 M. Portugales  
 Los ojos con blando movimiento  
 al pasar entornaron el alma ma  
 se detener los misos es un dia  
 mi pecho libraria de tormento  
 y de tan amoroso sentimiento  
 el importuno mal se acabaria  
 o amhi suavidamente creceria  
 y la vida acabace mi memoria  
 y si tu esquivas lo promitise  
 que enple zombis de su semblante forma  
 amando de tus ojos me murise  
 y si los dituviese quam dichoso  
 seria a aquel espacio cony me miso  
 obrir vobis la vida y el amor  
 Sin.

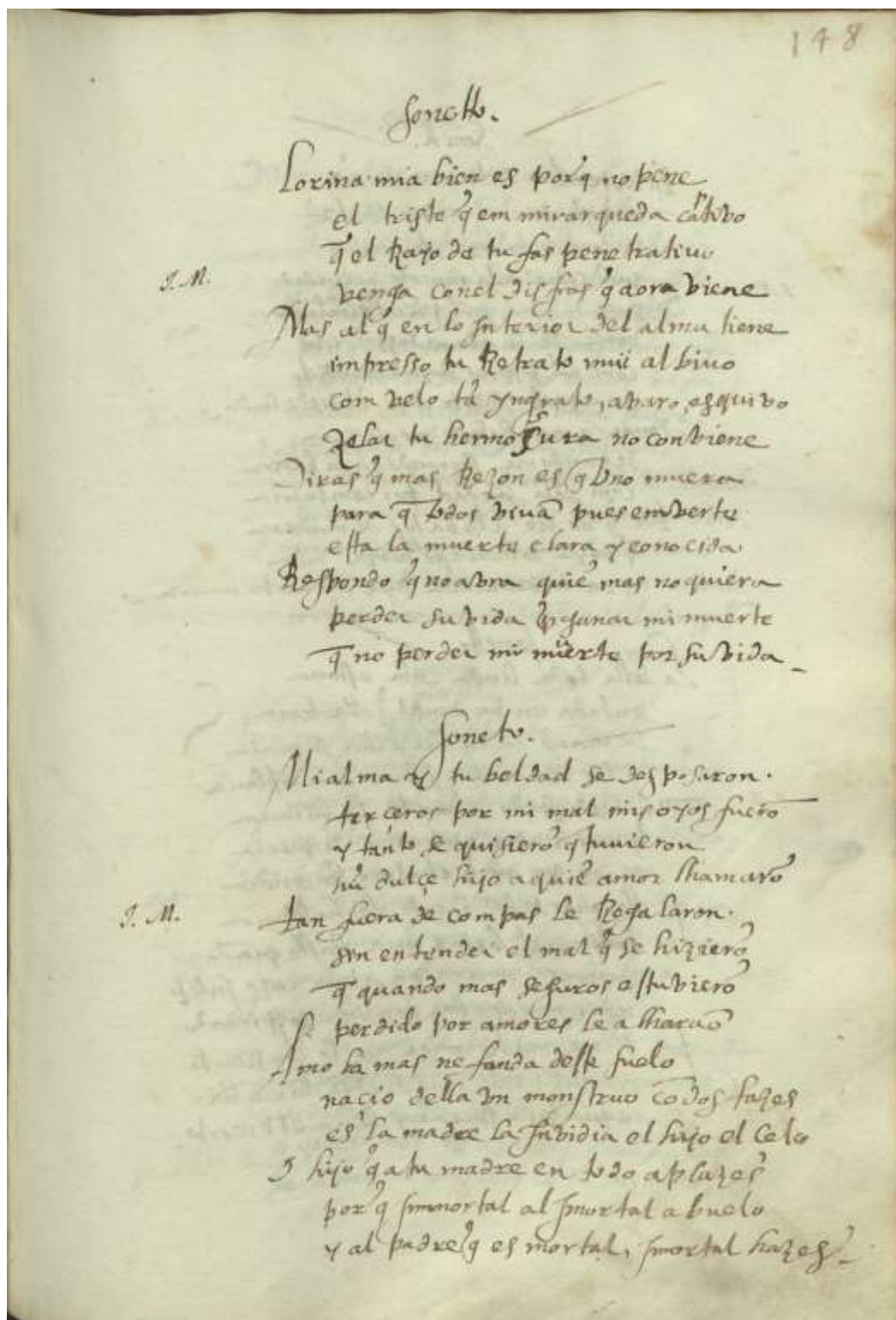
GLOZA Sin.

En alguna esperanza aca nel vobis  
 tu amore o algun glazor trime o desca  
 apartese de obr mi amaras a vobis  
 no care de mis sucesos ni los sea  
 y no para el me quere y descom vobis  
 alla de aruzga quien alegrase  
 no pro como entender en mi partido  
 quien no faure mi triste de aja rias.



[5] CXIV/2-2 BNP (f. 178v)





[6] 4413 BNP f. (148r)

Cam.  
231 M.
Sancto.
 Amarente vobos sempre a fantasia  
 de vobos grandes eia o mudo  
 e os vobos vobos corra o pl. Santo  
 Euidades de com. anos a hui. So. dia.  
 se truessem fim grande he se ia  
 responder a esperanca ao fudante  
 mas os factos nao corra ta a hui. to  
 e quoad a fuzao sua valia  
 e caso a fortuna podem e em  
 sem orde por accidento da victoria  
 e o louvor da fama sua he falsa gloria  
 e coe de no vencer de terminan.  
 ad constancia da verdade se deve gloria  
 o animo hui. he de no amonozia

B
Sancto.
 Ce de sua ya. tudura manao  
 no dajas ta al caso do mi vida  
 basta estar ya por ti ta comunicia  
 e no se hui. encha hui. suu  
 e strana e imopura o des. mano  
 nada, e no se hui. talida  
 se ta apredad de mi no os me vida  
 ta mi mucte veras e miu. telirano  
 su meuo de amor e hui. meuo suu. blado  
 basta ta un ombre ta perdido  
 e de su mal niqui remedio estira.  
 e si abn no bastalaty veze, qual uido  
 aqui me hui. ite ta hui. zido  
 cumprase tu valia ad abn e yo unen.

[7] 4413 BNP (f.119v)

Ocho Ser a em dimiçõẽs 132  
 Juntos avna se via al parecer del dia  
 estava indimion triete y pousso  
 buelos al raxo del sol q' presturo  
 por la sombra de un monte de cordia  
 mirando al tribador de su alegria  
 contrario de su bien y su repozo  
 tras un sobrio frame y historico  
 tales palabras contra el sol, dizia  
 Lus clara q' my triete y obscura  
 Confundido curso arrebatado  
 En el medio my luz es curieible  
 si se pueden mover en tanta altura  
 Las guexas de un pabto apasionado  
 no tardes abduerte ad habible  
 De Dom Fernando da  
 CUNSA  
 Es tan alto el favor y bien q' siento  
 en verme qual esto tambien perdido  
 que nadie sofrio pena tan contentos  
 de quantos por amor an padecido  
 y de tener secos el pensamiento  
 el tiempo q' lo estava estij corrido  
 por q' hubiera estar agora mya  
 en vos ocupado no che y dia  
 y en vos diuina sempre ocuparte  
 como en mas digna y exalible parte  
 de vuestro quanto puede delectarte  
 y quanto bien el cielo aca reparte  
 y hevos obra q' para for monte  
 conuino sea baxa q' fuesse darte  
 qual el pensamiento y la natura  
 al estado lo nestro en una figura

[8] CXIV/2-2 BNP (f. 132r)

no causara mi gloria, o mi tormento.  
 Sino fuese mi amor sobre un cimiento  
 tal, y ninguna novedad le altera,  
 si a mi se con mas limpia y mas sincera  
 se, solto ninfa traves de oro el viento.  
 Si quanto el alma mas confia, fiska,  
 sino lo que doler grave lo fronte,  
 cada quanto mayor, grato te sea.  
 Pbilli viva de ti gran tiempo ausente,  
 y si tornare, nuevo amante sea,  
 conz de yedra, y coronas tu frente.

---

*Se* Soneto. 16. de Figueroa  
*Quisiera una unidad de la noche, estando cogiendo tabaco*  
*de un pino.*  
 En una selva al fincar del dia  
 stava Enimion triste y lloroso,  
 contra el rayo del sol, y presuroso,  
 por la cumbre de un monte decandia.  
 Mirando al turbador de su alegria,  
 contrario de su bien y su reposo,  
 tras un suspiro triste y congoxoso,  
 tales palabras contra el sol decia.  
 ¿Oh clara, dime mi triste y dolida,  
 que con furioso curso apresurada,  
 mi sol con tu timella eluciscas.  
 Si te quedan modest en tanta altura

[9] 3968 BNE (f. 98v)

226  
162

Espaldas decha. fuerte jura es esta,  
 may acito son mejorre, jote juro  
 lo's ayer bi pegnas à bna boubana.

---

Soneto de aya macta

---

Ribera de vin dorado, y manserzo  
 quando el fierroso Phebo en cangro gtraa  
 una pastora bolla rese/cava  
 a su ganada del fuego del gho.  
 Quando dize este: Ay que mal ma  
 quise dar, almas aquel lo amara  
 mi dno y fuerte es doo garabau,  
 mas y de tanto gloria de su po.  
 Por q' ni en el mar marmal ay durca,  
 ni falta al rodinal tanta blandura  
 como al pastor traída es asi me tiene  
 de sonada al ma me los duza  
 dulce a mirar mi rostro y gentileza  
 que con otros his dno que pare

---

Soneto a bna donna riquisa

---

Perfeccioni muerza de belleza,  
 en quien natura deca un gho  
 que se stem en su mano poderosa,  
 haciendo clara al mundo su grandesa.  
 Sacad de vuestro pecho la duela  
 de la gta y siempre armada y riquisa

[10] 3968 BNE (f. 162r)





Si bien Faria e Sousa (1590-1649) sigue los principios de lectio, enarratio auctorum, emendatio e iudicium del comentario antiguo en las Rimas várias (1685,1688), tiende a acomodarlos a su parecer. Así pues, el crítico ejecuta un peculiar método de exégesis subjetiva, enmarcada en un contexto de humanismo tardío, que radica, principalmente, en la autolatría. La presente tesis se propone profundizar en su figura y rescatar la abundante erudición desplegada en la obra, de innegable utilidad en el estudio de fuentes y dechados de la poesía peninsular del siglo XVI. Se pretende facilitar al lector un panorama de la lírica hispano-lusa de la época, tomando como ejemplos a Garcilaso, La Torre, Aldana, Sá de Miranda o Diogo Bernardes, en tanto que se reconstruyen las ideas sobre algunos géneros y su evolución.