



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA**

**TESIS DOCTORAL:**

**IMITACIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN  
LOS SIGLOS XVI Y XVII: OS *LUSÍADAS* DE  
CAMÕES EN LAS EPOPEYAS CULTAS EN  
CASTELLANO Y EN LOS POEMAS  
MAYORES DE GÓNGORA**

Presentada por Cidália Alves dos Santos para  
optar al grado de doctora  
por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
Alfonso Martín Jiménez



*Os criadores têm a realidade das suas criações. Os críticos aquela que as criações lhes consentem, sejam elas medíocres, excelentes ou geniais. A sua ilusão desenraizável é a de imaginar que são eles quem lhes dá vida, quem as ilumina, quem as julga. O contrário é mais exacto: são elas quem os faz viver, os ilumina ou julga.*

Eduardo Lourenço



## **Agradecimientos**

Mi más afectuoso y especial agradecimiento al doctor Alfonso Martín Jiménez por su apoyo incondicional, por sus atinados y valiosos consejos y por su paciencia. Quiero dar las gracias también a los profesores del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, que siempre me manifestaron su apoyo y simpatía. Gracias también, cómo no, a mi familia, porque este trabajo no estaría terminado sin el cariño que me demuestran a diario. Y, por fin, gracias a todos los amigos que creyeron en mí y me ayudaron de diferentes formas, especialmente a María Ángeles y a Chico.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

### PARTE I. MARCO TEÓRICO

1. Literatura Comparada.....	21
2. Conceptualización básica: intertextualidad, influencia e imitación.....	61
3. El concepto de <i>imitación</i> en las poéticas de los Siglos de Oro y su relación con el concepto contemporáneo de <i>intertextualidad</i> .....	75
4. Marco periodológico.....	107
4.1. Problemas y conceptos sobre la periodización en la construcción de una historia literaria...	107
4.2. La problemática del Manierismo.....	126

### PARTE II.

#### CAMÕES COMO MODELO DE IMITACIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

1. Las traducciones españolas de <i>Los Lusíadas</i> en su contexto político y literario.....	157
2. <i>Os Lusíadas</i> como modelo en la épica culta española..	177
2.1. La preceptiva del género.....	177
2.2. La presencia de <i>Os Lusíadas</i> en la épica culta en castellano.....	197
2.2.1. Jerónimo Corte-Real, <i>Felicísima</i> <i>victoria</i> .....	203
2.2.2. Alonso de Ercilla, <i>La Araucana</i> .....	219
2.2.3. Hipólito Sans, <i>La Maltea</i> .....	238
2.2.4. Luis Barahona de Soto, <i>Las lágrimas</i> <i>de Angélica</i> .....	255
2.2.5. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, <i>Primera parte de Cortés valeroso,</i> <i>y Mexicana y La Mexicana</i> .....	266
2.2.6. Juan de la Cueva, <i>La conquista</i> <i>de la Bética</i> .....	295
2.2.7. Eugenio Martínez, <i>Genealogía</i> <i>de la Toledana discreta</i> .....	314

2.2.8.	Juan Soares de Alarcón, <i>La iffanta coronada</i> .....	323
2.2.9.	Gaspar García Oriolano, <i>La Murgetana</i> ....	335
2.2.10.	Lope de Vega, <i>Jerusalén conquistada</i> y otras obras épicas.....	348
2.2.11.	João Mendes de Vasconcelos, <i>Liga deshecha</i> .....	395
2.2.12.	Caudivilla y Perpiñán, <i>Historia de Tobías</i> ..	429
2.2.13.	José de Valdivielso, <i>Sagrario de Toledo</i> .....	431
2.2.14.	Luis de Belmonte Bermúdez, <i>La Hispálica</i> .....	437
2.2.15.	Gabriel de Ayrolo Calar, <i>Laurentina</i> ....	448
2.2.16.	Jacobo Uziel, <i>David</i> .....	459
2.2.17.	Manuel de Gallegos, <i>Gigantomachia</i> .....	474
2.2.18.	Rodrigo de Carvajal y Robles, <i>Poema heroico del asalto y conquista de Antequera</i> .....	490
3.	<i>Os Lusíadas</i> de Camões en los poemas mayores de Góngora.....	497
3.1.	La <i>Fábula de Polifemo y Galatea y Os Lusíadas</i> .....	501
3.2.	El influjo de la epopeya camoniana en las <i>Soledades</i> .....	552
4.	Para una categorización de las modalidades imitativas.....	599
	CONCLUSIONES.....	609
	APÉNDICES. FRAGMENTOS TEXTUALES DE <i>OS LUSÍADAS</i> DE LUIS DE CAMÕES.....	619
	Apéndice I. Proposición, invocación y dedicatoria.....	621
	Apéndice II. Concilio de los Dioses.....	626
	Apéndice III. Subida de Venus al Olimpo.....	632
	Apéndice IV. Inicio del relato de Vasco da Gama al Rey de Melinde... ..	635
	Apéndice V. Hermosísima María.....	640
	Apéndice VI. Inés de Castro.....	642
	Apéndice VII. Batalla de Aljubarrota.....	647



Apéndice VIII. Sueño profético del Rey don Manuel.....	652
Apéndice IX. Viejo de Restelo.....	655
Apéndice X. Adamastor.....	659
Apéndice XI. Concilio de los Dioses del mar.....	666
Apéndice XII. Los doce de Inglaterra.....	674
Apéndice XIII. Tempestad marítima.....	681
Apéndice XIV. Isla de Venus.....	687
Apéndice XV. La máquina del mundo.....	706
 BIBLIOGRAFÍA.....	 723



## **INTRODUCCIÓN**



Nuestro estudio tiene como punto de partida la opinión de varios autores sobre la importancia de *Os Lusíadas* de Luís de Camões en la literatura castellana de finales del siglo XVI y del siglo XVII. Eduardo Lourenço, Aguiar e Silva, Eugenio Asensio o Nicolás Extremera son unánimes en considerar que el épico portugués ejerció un rol fundamental en la divulgación y consolidación del género épico en la Península Ibérica, pero ninguno ha desarrollado este tema con profundidad. Nuestra primera decisión fue, pues, realizar un estudio comparativo entre *Os Lusíadas* y algunas obras en castellano para investigar si efectivamente la influencia de la obra lusa fue suficientemente fuerte como para ser considerada una de las obras canónicas en los siglos XVI y XVII en España.

El primer problema fue establecer el corpus textual: la cuantiosa producción épica existente en el período que media entre 1572 (año de publicación de la primera edición de *Os Lusíadas* en su lengua original) y 1700 dificultaba sin duda la tarea; siguiendo el catálogo cronológico de poemas épicos publicados en España realizado por Frank Pierce<sup>1</sup>, contabilizamos doscientos y nueve en dicho periodo. Al extenso número de poemas se añadía la dificultad en acceder a muchos de ellos. Optamos así, primeramente, por acotar un periodo de tiempo más limitado, para proceder posteriormente a la elección del corpus ya dentro de esas fronteras cronológicas. Analizando una vez más el catálogo cronológico de poemas épicos referido antes, verificamos que el período de mayor producción va de 1580 a 1630, aproximadamente, coincidiendo, en palabras de Pierce, con el período más brillante de la literatura española. No podemos tampoco olvidar que 1580 fue el año en el que se publicaron las

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Pierce, “Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700”, en *La poesía épica del Siglo de Oro*, versión española de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Editorial Gredos, 1968, pp. 327-362.

dos más importantes traducciones de *Os Lusíadas* al castellano: el portugués Benito Caldera y el sevillano Luis Gómez de Tapia rivalizaron por ver cuál de sus traducciones saldría antes a la luz, ambas, se supone, con el patrocinio de Felipe II. De esta forma, el cerca de medio siglo referido por Pierce podría establecer nuestros límites cronológicos, basándonos en criterios literarios, editoriales y también políticos, ya que ese período abarcaba la casi totalidad de los años en los que la monarquía dual existió en Portugal (1580-1640), lo que sin duda podría facilitar la circulación y divulgación de obras literarias entre ambos países.

El segundo paso fue, pues, elegir un corpus de obras épicas cultas en lengua castellana situado aproximadamente dentro de estas fechas. Sería fundamental incluir autores importantes en su época como Ercilla, Juan Rufo, Lope de Vega o Luis Barahona de Soto; también nos pareció importante incluir autores portugueses que escribieron en castellano, no solo porque forman parte de la literatura española, sino que también podrían tener un mayor y más cercano conocimiento de la epopeya portuguesa, contribuyendo así a su divulgación. Por otro lado, nos basamos en el artículo de Extremera Tapia “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”<sup>2</sup> y en el trabajo de Eugenio Asensio *La fortuna de “Os Lusíadas” en España*<sup>3</sup>. Extremera Tapia empieza su artículo señalando que “Es imposible recopilar las resonancias de *Os Lusíadas* en la poesía española del siglo XVI”<sup>4</sup> y pasa a referir algunas de las obras de esa época en las que se “respira la atmósfera” de la epopeya de

---

<sup>2</sup> N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, en M. R. Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Cuadernos de Filología, Anejo XXXI, Valencia, Universitat de Valencia, 1999, pp. 245-252.

<sup>3</sup> E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.

<sup>4</sup> N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 245.

Luís de Camões, así como otras del primer tercio del siglo XVII. Algunas de ellas coinciden con las indicadas por Asensio en el trabajo citado, como la *Felicísima victoria* de Jerónimo Corte-Real, la *Liga deshecha* de João Mendes de Vasconcelos, la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos, *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto y la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega. Estas obras pasaron inmediatamente a formar parte de nuestro corpus, e incluimos también otras citadas por Extremera: la segunda parte de *La Araucana*, de Ercilla, la *Mexicana*, de Lasso de la Vega, *La Maltea*, de Hipólito Sans, la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva, la *Genealogía de la Toledana discreta*, de Eugenio Martínez, la *Murgetana del Oriolano*, de Gaspar García Oriolano, la *Historia de Tobías*, de Caudibilla y Perpiñán, el *Sagrario de Toledo*, de José de Valdivieso, el *Certamen poético...de San Ramón Nonat*, de Francisco Gregorio Fanlo, la *Laurentina*, de Gabriel de Ayrolo Calar, el *David*, de Jacobo Uziel y la *Gigantomachia* de Francisco de Sandoval. Descartamos las obras indicadas posteriores a 1630. A este corpus, que incluía obras de diferente temática –histórica, religiosa, mitológica, caballeresca-, quisimos juntar otros poemas: una vez que no teníamos ninguna obra de carácter paródico, optamos por el análisis de la *Gatomaquia* de Lope de Vega; y, debido a la gran importancia de este autor, añadimos más algunas de sus obras épicas, como el *Isidro*, la *Dragontea*, *La hermosura de Angélica* y *Corona Trágica*, abarcando así, en este autor, temas tan diversos como el religioso, el histórico, el caballeresco o el paródico.

La inclusión en el corpus del texto de Juan Rufo, *La Austriada*, se debe a la popularidad de que gozó en su día; del texto de Soares de Alarcón, *La iffanta coronada*, a la importancia que tuvo en la divulgación del tema inesiano en la literatura española; elegimos otras tres obras a partir de la siguiente posibilidad: un autor que cita o elogia a Camões, ya sea en los prólogos, en los preliminares o en el cuerpo de la obra, muy

probablemente lo imitará en la realización de su epopeya. Así, elegimos, entre los autores citados por Extremera Tapia, a Rodrigo Carvajal y Robles que, en su *Conquista de Antequera*, cita a Camões en los preliminares, a Cristóbal de Mesa que en un texto prologal también lo cita para justificar su decisión de dividir su texto en diez cantos, y a Luis de Belmonte Bermúdez, que incluye en *La Hispálica* algunas estrofas de elogio al épico portugués. Queda pues determinado nuestro corpus, matizando los límites cronológicos al incluir dos obras anteriores a 1580 (la *Felícísima victoria* y *La Araucana*) que, por su peso en la literatura de la época, no podíamos dejar fuera.

A este corpus de obras épicas quisimos añadir algo más. Nos interrogamos sobre si el texto de *Os Lusíadas* influyó solo sobre la literatura del mismo género o si su influjo llegó a otro tipo de poemas. Así, seleccionamos como ejemplo a Góngora: su conocimiento de la epopeya portuguesa es indudable, ya que su primer poema impreso está justamente en los preliminares de la traducción de Gómez de Tapia; por otro lado, su extrema originalidad poética y lingüística era un reto a seguir, sobre todo en sus poemas mayores, por lo que incluimos también la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* en nuestro corpus.

El estudio comparativo entre estas obras y *Os Lusíadas*, en un trabajo dentro del ámbito de la teoría de la literatura, no podría estar completo sin antes sistematizar, a partir de los ejemplos analizados, los tipos de imitación encontrados. La importancia de esta praxis en la literatura de la época es tan grande que la calidad de un poeta llegaba a determinarse por su originalidad a la hora de imitar a sus modelos. Este era, pues, otro de los objetivos de esta investigación: comprobar, partir de los ejemplos encontrados, la importancia que la *imitatio* tenía en aquellos momentos.

Antes de empezar esta investigación, creemos útil establecer algunos presupuestos teóricos fundamentales: empezaremos por presentar algunas opiniones



sobre el concepto de literatura comparada y sobre la fundamentación de su existencia en cuanto disciplina autónoma. Determinaremos también los conceptos de intertextualidad, influencia e imitación, teniendo en cuenta lo que los une y lo que los distingue; así, verificaremos hasta qué punto podemos o no hablar de intertextualidad, término de acuñación reciente, en la literatura de los siglos XVI y XVII, poniendo de manifiesto las opiniones de los tratadistas de la época sobre la cuestión de la *imitatio* que, como sabemos, era ineludible en ese momento.

Para saber si los textos obedecen al principio de la imitación hay que indagar si determinados temas provienen del modelo o si pertenecen a una forma de mundividencia característica del periodo literario en cuestión. Abordaremos por tanto la problemática de la periodología en general y, concretamente, del manierismo, ya que se trata de un momento bastante controvertido dentro de este ámbito, siendo rechazado por algunos autores y considerado por otros en su autonomía frente al Barroco.

Por último, y dentro del aparato teórico, juzgamos imprescindible enfocar la preceptiva del género épico, que no estuvo exento de polémicas. Varios tratadistas presentaron sus opiniones sobre las características épicas, partiendo esencialmente de Aristóteles y de Horacio, pero también de las propias obras clásicas, como la *Odisea*, la *Eneida* o, en menor medida, la *Farsalia*, modelos indispensables para todos los que querían componer una epopeya. Las dudas se centraban sobre todo en la consideración de *Orlando Furioso*, de Ariosto, como poema épico, matizando así su papel como modelo. Fundamental fue la figura de Tasso, no solamente por la obra *Jerusalén liberada*, modelo por excelencia de la poesía épica posterior, sino también por sus *Discorsi del poema eroico*, que marcaron un antes y un después en la preceptiva del género, sobre todo por el giro provocado por la ideología contrarreformista en lo que

concierno a la disyuntiva del uso de elementos mitológicos o elementos pertenecientes al cristianismo.

Dividimos, pues, nuestro trabajo en dos partes: en la primera desarrollamos un marco teórico fundamental para determinar las bases conceptuales, terminológicas y metodológicas de nuestra investigación; en la segunda analizamos la influencia de Camões en los textos constituyentes de nuestro corpus, después de contextualizar la epopeya *Os Lusíadas* en su época y en la literatura española, y de determinar las características del género a partir de los tratados coetáneos a los autores que analizamos. Finalmente, proponemos una categorización de las modalidades imitativas realizada a partir de los ejemplos recogidos en el trabajo comparativo.

Para terminar, y de forma a facilitar la lectura y poder apreciar algunas estrofas usadas como ejemplos de imitación en su contexto global, incluimos la transcripción de los episodios más importantes y que más influyeron en los seguidores de Camões: los quince apéndices corresponden a otros tantos episodios de *Os Lusíadas*, los que con más frecuencia fueron imitados.

**PARTE I.**  
**MARCO TEÓRICO**



## 1. LA LITERATURA COMPARADA

La dificultad de determinar lo que es la Literatura Comparada<sup>5</sup>, su concepto, objeto y metodología, se pone de manifiesto en la cantidad de definiciones dispares de

---

<sup>5</sup> A propósito de la Literatura Comparada, véase S. Bassnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 87-101; S. Bassnett, *Comparative literature: a critical introduction*, Oxford, Blackwell, 1995; P. Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, D. L., 1996; P. Brunel, y Y. Chevrel, (dir.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994; D. Chauvin, *Introduction à la littérature comparée: du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996; Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989; J. Culler, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 105-124; R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard, 1963; D. Fokkema, “La literatura comparada y el problema de la formación del canon”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 225-249; H. Gifford, *Comparative literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969; G. Gillespie, “¿Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 173-186; A. Gnisci, (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica de L. Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002; W. Godzich, *Literaturas emergentes y literatura comparada*, Valencia, Episteme, 1997; C. Guillén, “Perspectivas de la Literatura Comparada”, en *Boletín Informativo del Seminario del Derecho Político*, 27, 1962, pp. 57-70; M.-F. Guyard, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965; S. Jeune, *Littérature générale et littérature comparée. Éssai d'orientation*, París, Corti, 1968; A. Jiménez Millán, *Entre dos siglos: estudios de literatura comparada*, Universidad de Lleida, 1995; F. Jost, *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Bobs Merrill, 1974; J. Julià, *La perspectiva contemporánea: ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2002; E. Kushner, “¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 187-197; H. Levin, *Refractions: essays in comparative literature*, New York, Oxford University Press, 1966; F. Loliée, *Historia de las literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX*, versión española de H. Ginner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1905; A. Marino, “Replantearse la literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 37-85; A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988; M. Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1999; C. Naupert, (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, 2003; C. Naupert, *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001; C. Pichois, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969; C. Pichois, y A.-M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967; S. S. Praver, “¿Qué es la literatura comparada?”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., 1998, pp. 21-35; S. S. Praver, *Comparative Literary Studies. An introduction*, Londres, Duckworth, 1973; G. Pulido Tirado, (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Universidad de Jaén, 2001; J. Rodríguez, *Curso básico de literatura comparada*, Bilbao, Ega, Profesores editores, 1992; M. D. Romero López, *Una relectura del 'fin de siglo' en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter

esta disciplina. Helena Buescu ve su origen en el siglo XVIII, con el Iluminismo<sup>6</sup>, que ofrece un soporte filosófico e ideológico a una tendencia cosmopolita e internacionalista, paralela a una conciencia alargada del mundo geográfico, histórico y cultural; pero se suele situar su origen en el siglo XIX<sup>7</sup>. Darío Villanueva<sup>8</sup> apunta a Francia como el país en el que podemos situar el origen de la Literatura Comparada y a Villemain o Ampère como las figuras que inicialmente se dedicaron a estos estudios en la primera mitad del siglo XIX. Los primeros pasos dados en este siglo fueron importantes en la medida en que aportaron el primer paradigma metodológico, el concepto de disciplina y las primeras publicaciones dedicadas a estos estudios. La

---

Lang, 1998; P. Swiggers, “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 139-148; S. Tötösy, “Estudios postcoloniales: el ‘Otro’, el sistema, y una perspectiva personal, o esto (también) es literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 199-204; P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931; VV.AA., *La recherche en littérature générale et comparée en France: aspects et problèmes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1983; VV.AA., *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Universidad de Santiago de Compostela, 1999; y VV.AA., *Teoría de la literatura y literatura comparada: actualidad de la expresión literaria*, Barcelona, Anthropos, 2002.

<sup>6</sup> Cfr. H. Carvalhão Buescu, *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, pp. 5 y ss.

<sup>7</sup> Sobre el origen y desarrollo histórico de la disciplina, véase U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, trad. de M. T. Piñel, Barcelona, Planeta, 1975; M. Schmeling, “Introducción: literatura general y literatura comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, en M. Schmeling (org.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. de I. Torres Corredor, Barcelona / Caracas, Editorial Alfa, 1984, pp. 5-38; C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985; G. R. Kaiser, *Introdução à literatura comparada*, trad. de T. Alegre, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989; D. Villanueva, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 99-127; M. J. Vega, “Los orígenes de la literatura comparada”, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La Literatura Comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 13-20; A. Martín Jiménez, “Literatura General y «Literatura Comparada»: la comparación como método de la Crítica Literaria”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 23, 1998, pp. 129-150; S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006; M. A. Fernández Rodríguez, “Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI”, en *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, nº 4, 2009, pp. 142-174; y F. J. Xamist, “Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada”, en *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 5, 2011, pp. 32-44.

<sup>8</sup> Cfr. D. Villanueva, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, cit.

consolidación de la Literatura Comparada llegará en el siglo XX, con momentos clave como los años posteriores a la primera guerra mundial, a pesar de que determinadas ideologías, como las nacionalistas, han funcionado como un freno a este tipo de estudios. Resumiremos en este capítulo algunas de las principales o más recientes posturas frente a la problemática de la Literatura Comparada.

René Wellek y Austin Warren, en un trabajo publicado por primera vez en 1949<sup>9</sup>, ponen de manifiesto la ambigüedad de la expresión “Literatura Comparada”, que ha tenido diversas acepciones: ha designado los estudios de literatura y sus problemas, pero consideran que no es la expresión más adecuada para ese campo; en la escuela de los comparatistas franceses (dirigida por Baldensperger), la expresión se refiere al estudio de las relaciones entre dos o más literaturas. Esta escuela desarrolló una metodología que, además del estudio de las traducciones, influencias, etc., examina la imagen de un autor fuera de sus fronteras en un determinado momento, los factores de transmisión y la recepción; en suma, lo que los autores llaman el comercio externo de las literaturas.

Este concepto también conlleva algunas dificultades. Si las comparaciones entre literaturas no se preocupan de las literaturas nacionales de una forma global, acaban por limitarse a los problemas externos de fuentes, influencias, reputaciones o famas, imposibilitando un análisis de la obra de arte individual y quedando simplemente en los ecos o “prehistoria” de las obras maestras. De esta forma, el énfasis de la Literatura Comparada incide en elementos externos y, según los autores, este es uno de los factores que determinan su declive.

---

<sup>9</sup> R. Wellek y A. Warren, *Teoria da literatura*, trad. de J. Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.

Una tercera acepción identifica la Literatura Comparada con el estudio de la literatura en su totalidad, con la literatura general, mundial o universal. Wellek y Warren recuerdan el término acuñado por Goethe, *Weltliteratur*, que ha sido traducido por “literatura mundial”, pero que no tiene el sentido que algunos le han dado de una literatura que abarque todas las literaturas nacionales del mundo. Explican que el sentido dado por Goethe era el de un ideal de todas las literaturas unidas en una sola, aunque fuera consciente de que era prácticamente imposible alcanzarlo, ya que ninguna nación renuncia a su individualidad. La expresión “literatura mundial” ha sido también usada para designar los grandes clásicos, las obras maestras de las literaturas consideradas más importantes. Para Wellek y Warren, este concepto no podrá servir al investigador, que no puede olvidar la historia y evolución de la literatura para centrarse en una mínima parte de ella.

En cuanto a “literatura general”, consideran la expresión preferible, pero también le apuntan algunas desventajas: señalan que Van Tieghem la usa para designar el estudio de movimientos literarios que sobrepasan lo nacional y la pone en contraste con “Literatura Comparada”, que sería entonces el estudio de las relaciones entre dos o más literaturas. Para Wellek y Warren, las dos acaban por fundirse, ya que es muy difícil determinar si determinados tópicos o temas pertenecen al ámbito de la literatura general o comparada, o, por ejemplo, diferenciar la influencia de un autor como Walter Scott en el extranjero, de la evolución internacional del romance histórico, por lo que sería preferible hablar tan solo de literatura. Esta idea de literatura debe ser concebida como un todo, siendo evidente la falsedad de una literatura nacional cerrada en sí misma; incluso la barrera que puede constituir la diversidad lingüística ha sido exagerada, sobre todo por los nacionalismos exacerbados por el romanticismo. Así, la historia de temas, formas, géneros y técnicas es una historia internacional, y de esa



forma debe ser estudiada. Esto no constituye, sin embargo, el menoscabo del estudio de las literaturas nacionales, considerando los autores que el enfoque principal debe residir en el problema de los nacionalismos y en la contribución individual de las literaturas nacionales.

En 1957, Jean-Marie Carré afirma que la Literatura Comparada no es la comparación literaria, sino una rama de la historia literaria:

[...] es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de los contactos reales que ha existido entre Byron y Puchkin, Goethe y Carlyle, Walter Scott y Vigny, entre las obras, las inspiraciones, y aun entre las vidas de los escritores que pertenecen a literaturas diversas.

La literatura comparada no considera esencialmente las obras en su valor original, sino que se refiere sobre todo a las transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos. Quien dice influencia, a menudo dice interpretación, reacción, resistencia, combate<sup>10</sup>.

La aportación teórica de Weisstein fue sin duda de las más importantes. En su *Introducción a la literatura comparada*<sup>11</sup>, el autor afirma que en toda introducción al estudio de la disciplina es crucial buscar una definición apropiada, considerando que lo más adecuado es buscar un punto intermedio entre la escuela francesa, muy ortodoxa, y la escuela americana, que actúa con bastante más libertad. Cita a Jean Marie Carré en su prólogo a la obra de Guyard y a otros muchos autores, poniendo en evidencia sus conceptos de Literatura Comparada. Afirma que está de acuerdo con “el entusiasmo” de Remak, pero que no quiere entrar en una peligrosa especulación literaria:

---

<sup>10</sup> J.-M. Carré, “Prólogo”, en M.-F. Guyard, *La literatura comparada*, prólogo de J.-M. Carré, trad. de E. Badosa, Barcelona, Vergara Editorial, 1957, pp. 7-9, p. 8.

<sup>11</sup> U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit.

No pretendemos negar a Étiemble el derecho a fomentar el estudio de la métrica, la iconología, la iconografía y la estilística comparada, pero hacemos todo lo posible por no extender los estudios de analogía a fenómenos pertenecientes a círculos culturales distintos. A nuestro parecer, es en un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconscientemente, ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes y que al aparecer casi simultáneamente podríamos denominar *courants communs*, pero que a menudo, traspasando los límites del tiempo y el espacio, conducen a una asombrosa uniformidad en la concepción de los atributos característicos de los diversos colores, de un paisaje o a una psicología individual o de masas, incluso en aquellos casos en los que no cabe hablar de un espíritu de la época en sentido estricto. Por este motivo, las comparaciones que se efectúan normalmente en las universidades americanas (Rilke y Wallace Stevens, Rilke y Antonio Machado o incluso Rilke y San Juan de la Cruz) tienen mayor justificación, desde el punto de vista comparatístico, que el intento de describir la distinta concepción de la poesía de los pueblos occidentales y del Medio y Lejano Oriente<sup>12</sup>.

El autor afirma que la Literatura Comparada “es más amplia que la simple historia de la literatura”<sup>13</sup>; la historia literaria está incluida en la Literatura Comparada, pero en ésta se estudia, además, crítica literaria, teoría literaria y poética. En su opinión, es necesario definir lo que es la literatura nacional y dónde están sus límites, ya que es en este concepto que se encuentran “las unidades que constituyen el verdadero fundamento de la literatura comparada”<sup>14</sup>. Empieza por plantear si son los criterios lingüísticos o los político-históricos los mejores para determinar los límites de una literatura nacional. Considera que los criterios meramente políticos son muy deficientes, pero que los lingüísticos (seguidos por la mayoría de los comparatistas) también plantean muchos problemas, teniendo en cuenta que hay varios países que comparten un

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 37.

mismo idioma. De esta forma, afirma que la solución debe ser encontrada en las circunstancias históricas y en la tradición histórico-literaria.

Henry Remak, en 1980<sup>15</sup>, propone una definición de Literatura Comparada que ha sido apuntada como una de las más sólidas:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i. e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i. e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana<sup>16</sup>.

El autor señala la necesidad de que se acuñe una terminología más precisa y globalmente aceptada en los estudios de Literatura Comparada, lo que incluye el propio nombre de la disciplina, y, poniendo en evidencia el cansancio existente debido a disputas teóricas, añade que se debería apuntar a un estudio de carácter más práctico, “comparando por analogía, contraste, o causa y efecto, de textos en particular, traducciones, géneros, movimientos, temas, motivos, recepciones, influencias, actitudes, intermediarios y viajes al extranjero”<sup>17</sup>. También sostiene que la autoafirmación de minorías étnicas en todo el mundo provoca un renacer de los nacionalismos que, a su vez, incrementan los estudios de las imágenes nacionales, los estudios comparados de

---

<sup>15</sup> H. H. H. Remak, “El futuro de la literatura comparada”, trad. de C. Garrigós, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 125-138.

<sup>16</sup> H. H. H. Remak, “Literatura comparada: definición y función”, trad. de M. J. Vega, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 89-99, p. 89.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 125.

las literaturas de naciones bilingües o la inclusión en estos estudios de literaturas antes ignoradas.

El autor afirma que la Literatura Comparada es una “mezcla de imaginación y de observación, de subjetividad y objetividad, de arte y de ciencia”, siendo esta naturaleza dual la que explica la vastedad y la inseguridad de la tarea. A su modo de ver, “La investigación no es sinónimo de ciencia, aunque tienen mucho en común”<sup>18</sup>. De esta forma, apunta lo que considera las tareas de la Literatura Comparada, siendo la primera de todas

la demostración tangible o la refutación de los principios generales sobre la estructura de la literatura a través del análisis comparado o la síntesis de autores específicos, textos, géneros, corrientes, movimientos, períodos que pertenecen a dos unidades culturales y / o lingüísticas o más, ya sea en diferentes naciones o en culturas muy diferentes en una nación”<sup>19</sup>.

Dicho de otra forma, la Literatura Comparada es como el laboratorio principal de cualquier teoría literaria. La segunda tarea consiste en proporcionar, por semejanza, contraste o a través de los estudios de causa y efecto las síntesis inductivas de los períodos históricos, de los movimientos, las corrientes, las tendencias, los temas, los rasgos estilísticos, etc., de forma bicultural o multicultural. Como afirma el autor, los rasgos nacionales se mantienen, pero contribuyen a una síntesis supranacional. En tercer lugar, la Literatura Comparada busca incrementar la comprensión verbal y cultural de los textos críticos, siendo de esta forma una faceta de la crítica literaria. La Literatura Comparada también investiga, y esta sería la cuarta tarea apuntada por Remak, lo que Wellek llamó el comercio externo de las obras, es decir, los intermediarios, la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 136.

recepción, el éxito, la influencia, las traducciones, los viajes al extranjero, las imágenes nacionales, los estudios de actitudes, etc. Por último, la Literatura Comparada persigue estudios interdisciplinarios en las cuatro categorías anteriores.

Douwe Fokkema explica el nuevo paradigma de la Literatura Comparada, que se sobrepone a antiguas concepciones de la disciplina; señala como insostenibles las opiniones de Wellek, que defiende la existencia de un rasgo común en todas las artes, y de Étiemble, que considera que es posible encontrar invariantes literarias comunes a todas las literaturas. Y afirma al respecto lo siguiente:

El nuevo paradigma consiste en (a) una nueva concepción del objeto de la investigación literaria, (b) la introducción de nuevos métodos, (c) una nueva visión de la pertinencia científica del estudio de la literatura, y (d) una nueva visión de la justificación social del estudio de la literatura<sup>20</sup>.

Por lo que respecta al primer punto, Fokkema destaca que el nuevo paradigma no considera como el único objeto de estudio de la Literatura Comparada ni el texto literario, ni la relación entre diferentes literaturas; de hecho, el objeto de estudio primordial es la situación de comunicación literaria, incluyendo, por supuesto, sus aspectos internacionales. Así, los códigos literarios pasan a formar parte del objeto de investigación literaria, teniendo en cuenta que su validez es, también, internacional; el estudio de los códigos literarios, para Fokkema, complementa el estudio de la situación de comunicación literaria. Señala asimismo que el texto literario sigue siendo objeto de estudio siempre y cuando se relacione con una situación de comunicación concreta y sea

---

<sup>20</sup> D. Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, trad. de F. Rodríguez, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 149-172, p. 165.

pensado como resultado de una codificación, que será decodificada por uno o más receptores.

Sobre el segundo punto, Fokkema apunta la necesidad de nuevos métodos y de recurrir a una metodología de otras áreas, como la psicología o la sociología, cuyos aportes serían muy beneficiosos en la investigación en Literatura Comparada. Afirma, sin embargo, que en el estudio de la literatura más antigua se hace necesaria una reconstrucción de la situación de comunicación histórica de cara al descubrimiento “de las reacciones recurrentes de los lectores que apuntan a convenciones específicas presentes en los textos”<sup>21</sup>. Añade además que, siendo conscientes del efecto estético provocado por los textos literarios, se deberían comparar los códigos literarios con otros no literarios, o con otros que alguna vez fueron aceptados como literarios y dejaron de serlo.

En cuanto a la nueva visión de la pertinencia científica del estudio de la literatura, Fokkema afirma que hay que distinguir entre lector e investigador, “entre la recepción histórica de los textos y la evaluación e interpretación de uno mismo”<sup>22</sup>. En el nuevo paradigma, se distinguen claramente estas dos actividades:

A diferencia de la Nueva Crítica o de su réplica británica, la crítica práctica, el estudio científico de la literatura no se propone la transmisión de los valores literarios, ni tampoco la creación y conservación de la tradición literaria. Sin embargo, la transmisión de los valores literarios y la creación de tradiciones literarias son, dentro del nuevo estudio de la literatura, objetos de investigación<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 168.

Por otro lado, las investigaciones en Literatura Comparada pueden ser importantes para otras disciplinas: los estudios sobre los códigos literarios, por ejemplo, y su ascenso y declive en diferentes culturas podrían ser importantes para la estética experimental; asimismo, los datos obtenidos de la investigación literaria pueden ser pertinentes para el estudio de la historia cultural, la psicología cognitiva, la sociología, la teoría de la comunicación, etc.

Finalmente, sobre el cuarto aspecto apuntado, el autor llama la atención sobre el hecho de que, hasta el momento, “la conservación, extensión y reforma del canon ha sido un factor primordial de la legitimación social del estudio de la literatura”<sup>24</sup>, incluyendo la Literatura Comparada, sobre todo cuando se pretende dar una definición de un canon de la literatura del mundo. De acuerdo con el nuevo paradigma, el estudio de la literatura “como forma feliz de la comunicación humana”<sup>25</sup> contiene un gran valor social en una sociedad caracterizada por el ruido. La Literatura Comparada puede aclarar la relación entre las funciones referencial y poética del lenguaje en textos de culturas diferentes y puede aportar un abanico de funciones sociales de la literatura.

Schmeling también trató de forma importante la cuestión de la Literatura Comparada, defendiendo que su estudio presupone el conocimiento de dos o más lenguas extranjeras, el conocimiento básico de las literaturas nacionales “o una correspondiente disposición a la lectura y una conciencia de los problemas literarios”<sup>26</sup>. Señala que desde finales del siglo XIX se vienen proponiendo varias y contradictorias definiciones de la Literatura Comparada, y por ello recoge esquemáticamente el

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>26</sup> M. Schmeling, “Introducción: literatura general y literatura comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, cit., pp. 5-38, p. 5.

pensamiento de algunos de los mejores comparatistas, cruzando en esa sinopsis factores sincrónicos y diacrónicos<sup>27</sup>.

Schmeling opina que existen cinco tipos de comparación. Al primer tipo le llama relación monocausal: “se basa en una relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación”<sup>28</sup>. Este tipo de comparación es el que ha sido practicado por la escuela francesa, especialmente por Van Tieghem, y que confronta, por ejemplo, dos autores, la fortuna de un autor en el extranjero, etc. Estos estudios procuran el canon de lectura del autor recipiente y “el grado de parentesco espiritual de todos aquellos factores que colocan esta binaridad en un contexto de leyes, en una corriente literaria abarcadora, en una norma estética, en un desarrollo biográfico-social”<sup>29</sup>.

En el segundo tipo de comparación también existe una relación causal entre dos o más obras de diferente nacionalidad, pero se completa con aspectos extra-literarios, como el proceso histórico en el que esas obras se insertan. Para esta forma de comparación es importante la perspectiva de la recepción. Schmeling habla de recepción productiva, y afirma lo siguiente:

Históricamente asible, y con ello examinable, resulta esta apropiación del texto en la *recepción productiva*, en la creación literaria ante un documento concreto o en la reelaboración innovativa de un motivo tradicional y otras más. La diversidad de estratos de este campo de investigación, que alcanza a muchos ámbitos de trabajo de la ciencia comparada de la literatura (por ejemplo, la traducción literaria o la aceptación de una materia literaria por una forma artística no literaria) resulta, en no poca medida, de la complicada relación entre sincronía y diacronía. Así, existen diferencias graduales entre la acentuación de lo propio, de lo diferente o de lo nuevo por parte de la recepción productiva ocasionada por

---

<sup>27</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 6-10.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.



un texto primario. Mientras que en una comparación horizontal o sincrónica entre producción, recepción y nueva producción se puede contar con un alto potencial de notas comunes condicionadas histórico-literaria o social-políticamente [...], una comparación vertical, en la que los miembros de la comparación se encuentran históricamente muy alejados entre sí, tendrá que orientarse mucho más decididamente hacia las variantes »<sup>30</sup>.

Schmeling, en relación con la problemática expuesta sobre la recepción productiva, afirma que “la distancia hermenéutica entre producción y recepción constituye un problema comparatista por excelencia”<sup>31</sup>, añadiendo que la estética de la recepción es más productiva cuando pasa de analizar a un lector abstracto para centrarse en la historia de la recepción, demostrando las relaciones entre lector y texto.

El tercer tipo de comparación, según Schmeling, se basa en la semejanza contextual, prevaleciendo así intereses extra-literarios en estos análisis, de orden político, sociológico, etc. Afirma que este campo es particularmente grato a la crítica marxista, que parte de un proceso histórico visto en su globalidad. Un tema como el de la ciudad, por ejemplo, puede ser analizado desde una perspectiva histórico-social en su configuración literaria.

El cuarto tipo de comparación se diferencia por su punto de vista a-histórico motivado por el interés esencialmente estructuralista por el texto literario. Esta forma de comparación admite métodos de otras áreas, como los estético-formales, los estructuralistas, los lingüísticos, los semióticos y los psicológicos, es decir, admite una flexibilidad metodológica que sirve al objeto de estudio.

Finalmente, el último tipo de comparación se refiere a la crítica literaria comparada:

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 23.

La comparación como procedimiento heurístico tiende, en este caso, a la confrontación de diversas actitudes críticas, a los diferentes “métodos” en sentido estrecho. No está dirigido directamente a los objetos literarios mismos, sino que los capta mediatamente, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración”<sup>32</sup>.

Como conclusión, Schmeling afirma que la temática de los estudios presentes en la obra constituye el centro de gravedad de la Literatura Comparada: periodización, influencias y recepción, estructura temática (de motivos, simbólica, etc.), estudios de género, literatura y otras artes.

Por su importancia, no podemos dejar de hablar de Claudio Guillén, que empieza su obra *Entre lo uno y lo diverso* presentando una definición de Literatura Comparada: “Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales”<sup>33</sup>. Se trata, según Darío Villanueva, de una definición cautelosa que subraya un aspecto de gran interés para Guillén: la superación de los nacionalismos culturales. De hecho, una de las principales aportaciones de Guillén fue la sustitución del concepto de internacionalidad por el de supranacionalidad, enfatizando de esta forma que el punto de partida de la Literatura Comparada no está constituido por las literaturas nacionales y sus relaciones, sino por una visión más amplia y abarcadora de los textos literarios. Señala que el comparatista es consciente de las tensiones entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general y que son estas tensiones que configuran la Literatura Comparada y que se convierten en su objeto de estudio.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 13.

Guillén refiere tres modelos de supranacionalidad: el primero y más extendido es el estudio de “fenómenos y conjuntos supranacionales que *implican internacionalidad*”, es decir, relaciones genéticas entre autores o procesos pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales (el autor presenta como ejemplo la novela picaresca o el tema de don Juan), así como el análisis de premisas culturales comunes (como puede ser el fenómeno del poema épico del Renacimiento y sus antecedentes clásicos). El segundo modelo tiene que ver con el estudio de fenómenos o procesos genéticamente independientes:

Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido *genéticamente independientes*, o pertenecen a civilizaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tale Studio en la medida en que dichos procesos implican *condiciones sociohistóricas comunes*<sup>34</sup>.

Este segundo modelo, al contrario del primero, no atañe a categorías exclusivamente literarias, sino que parte de la existencia de procesos socioeconómicos comunes a la par del desenvolvimiento político entre diferentes culturas. El autor pone como ejemplo de este modelo el estudio del desarrollo de la novela en el siglo XVIII en Europa y en el siglo XVII en Japón o la épica oral de diferentes sociedades primitivas.

El tercer modelo enlaza con los principios de la Teoría Literaria: “Unos fenómenos *genéticamente independientes* componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*”<sup>35</sup>. Se trata de un modelo con un componente teórico más fuerte que los anteriores, que sirve de punto de partida a la investigación comparatista. El autor ofrece el ejemplo de los estudios

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 94.

Este/Oeste, señalando que este modelo, partiendo esencialmente del diálogo entre unidad y diversidad, se plasma en el encuentro con la Poética.

El comparatista francés Daniel-Henri Pageaux escribe en 1988, junto con Álvaro Manuel Machado, *Da literatura comparada à teoria da literatura*<sup>36</sup>, reformulación y actualización de una obra anterior titulada *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*<sup>37</sup>. En la introducción, los autores hacen algunas consideraciones que nos merecen alguna atención. Afirman, por ejemplo, que no creen en la rígida metodología científica aplicada al campo de la literatura, y que consideran la Literatura Comparada una orientación metodológica interdisciplinar. Señalan que es un lugar utópico en el que se da la confluencia de los conocimientos del fenómeno literario y del fenómeno cultural. Y añaden que se trata de una disciplina

[...] aberta a múltiplos problemas e a variadas preocupações da nossa época, como reflexo de sociedades passadas; disciplina atenta a fenómenos especificamente literários, mas situando-os numa visão cultural englobante; disciplina cada vez mais preocupada em eliminar as barreiras entre os vários domínios da investigação universitária do fenómeno literário em si, quer ampliando os estudos linguísticos como fonte de culturas diversas mas interligadas, quer estabelecendo contactos entre a literatura e as outras formas da actividade criadora do homem. Em suma, disciplina de uma nova forma de humanismo<sup>38</sup>.

Defienden que la Literatura Comparada no compara, o no solo compara, sino que relaciona: dos literaturas, dos o más fenómenos culturales o, de forma más restricta,

---

<sup>36</sup> A. M. Machado y D.-H. Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

<sup>37</sup> A. M. Machado y D.-H. Pageaux, *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1982.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 13.

dos autores, dos textos, dos culturas de las cuales dependen esos autores o textos, poniendo en evidencia la importancia de una justificación sistemática de las relaciones que se establecen. Para estos autores, no existe (afortunadamente, dicen) un método comparatista, pero la Literatura Comparada aporta un diálogo entre literaturas y culturas, y también entre los métodos de acercamiento al hecho y al texto literarios, según la naturaleza de la cuestión planteada por el investigador<sup>39</sup>; en su opinión, el primer paso para un trabajo comparatista es la definición lo más exacta posible del campo de investigación: la determinación de un corpus y formulación de una hipótesis de trabajo que corresponde al planteamiento de la relación que opera. Como principales orientaciones, refieren el conocimiento del extranjero, el estudio teórico de la “dimensión extranjera” de un texto o de una cultura, cuestiones de poética comparada, la síntesis que provoca el salto de la Literatura Comparada a la Literatura General o a la Teoría de la Literatura.

En su obra *Introdução à literatura comparada*<sup>40</sup>, Gerhard Kaiser titula el primer capítulo con una interrogativa: ¿«literatura comparada»?; afirmando que el análisis de este título conlleva la problematización de la disciplina, ya que se puede referir a múltiples aspectos. Señala que si el concepto de literatura puede abarcar diferentes valores de una escala, desde una obra maestra hasta prácticamente todo lo que se ha escrito, y hasta más allá de la palabra escrita, será muy difícil, desde el punto de vista del objeto, definir la Literatura Comparada.

Apunta que la Literatura Comparada ha analizado su objeto, desde el siglo XIX, bajo tres diferentes puntos de vista: una posible afinidad lejana, una posible relación

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>40</sup> G. R. Kaiser, *Introdução à literatura comparada*, cit.

directa, o una proximidad que no sea proporcionada por ninguna de las posibilidades anteriores. El primer punto surge en el siglo XIX, especialmente en las investigaciones de carácter temático en un ámbito etnológico; el segundo, dice, fue fundamental para el estudio de fuentes e influencias, también temáticas; el tercero, ya en el siglo XX, fue usado por investigadores ya de tendencia formalista, ya de tendencia histórico-social. Son estos dos últimos aspectos y sus posibles conexiones los más importantes en Literatura Comparada.

Kaiser categoriza los estudios de Literatura Comparada, refiriéndose a lo que denomina estudios de contacto, en los que incluye cinco puntos diferentes: los agentes internacionales y la imagen literaria en el extranjero; las transformaciones de los géneros; los temas y motivos; la traducción literaria y los procesos de recepción. Además de los estudios de contacto, señala también los estudios tipológicos, subdivididos en tres aspectos: la segmentación mínima, poniendo como ejemplo la metáfora de la modernidad en Balzac y Keller; la comparación a nivel internacional de la obra individual (por ejemplo, *L'adultera*, el primer «Zeitroman» de Fontane); y la segmentación máxima, ejemplificada con la poetización como norma estética en Julian Schmidt en cuanto responsable programático del realismo alemán y crítico de la literatura europea occidental.

Kaiser opina que la separación entre estudios de contacto y estudios tipológicos puede resultar problemática, al apartar entre sí dos aspectos que deben ir juntos y contextualizados en sus respectivos procesos históricos; el aislamiento de áreas parciales de la Literatura Comparada es una equivocación. Así, las épocas o períodos histórico-literarios deben ser vistos como un todo que integre los diversos principios temáticos y metodológicos, objeto difícil de alcanzar por la compartimentación y especialización existentes en la Literatura Comparada.

En un trabajo sobre las fuentes clásicas de Quevedo<sup>41</sup>, Gabriel Laguna Mariscal define la Literatura Comparada como una modalidad de la Historia Literaria que procura establecer relaciones entre textos literarios pertenecientes a ámbitos distintos. Señala tres categorías de la disciplina, considerando en primer lugar una Literatura Comparada diacrónica, “que busca establecer la comparación entre textos literarios del mismo ámbito nacional y lingüístico (esto es, escritos en la misma lengua), pero pertenecientes a sucesivas etapas temporales”<sup>42</sup>; pone como ejemplo el estudio de la recepción de los *Annales* de Ennio (239-169 a. de C.) en la *Eneida* de Virgilio (79-19 a. de C.). El autor señala, en segundo lugar, la Literatura Comparada diatópica, que compara textos literarios temporalmente cercanos, pero pertenecientes a diferentes ámbitos lingüísticos, como podría ser el caso del estudio de la relación entre Juvenal y Luciano, o de Frontón y Elio Arístides. Finalmente, considera una última modalidad que compara textos literarios de diferentes épocas y diferentes ámbitos lingüísticos, o sea, textos escritos en diferentes épocas y en diferentes literaturas nacionales. Como ejemplo, apunta estudios comparativos entre Homero y Ennio, o entre las *Églogas* de Virgilio y las de Garcilaso, o entre la tragedia de Séneca y la de Shakespeare. Añade que se trata de la modalidad que más se usa en los estudios de literatura clásica.

Darío Villanueva, en su estudio “Literatura comparada y teoría de la literatura”<sup>43</sup>, ofrece dos importantes definiciones de Literatura Comparada, que hemos citado anteriormente: la de Guillén y la de Remak, anterior a la del comparatista español, y que ha sido considerada por algunos autores como la mejor definición que se ha hecho de la disciplina, como hemos tenido ocasión de señalar anteriormente. Sin

---

<sup>41</sup> G. Laguna Mariscal, “Literatura Comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas”, en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, 1994, pp. 283-293.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>43</sup> D. Villanueva, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, cit.

embargo, Villanueva puntualiza algunos aspectos de esta definición, como el hecho de que el punto de partida no es el país en su acepción territorial, sino la literatura en relación a un idioma frente a las literaturas producidas en otros idiomas, salvaguardando de esta forma el caso de los países que integran en su territorio varias lenguas oficiales.

El autor aborda asimismo los conceptos de Literatura Universal y Literatura General. Considera que la Literatura Universal como suma de las literaturas de todo el mundo no podrá constituir una disciplina académica, por lo que el corpus se debe reducir a un número de obras maestras que abarque el mayor número posible de lenguas. También se ha manejado el concepto de Literatura Universal como la identificación con los grandes clásicos. En cuanto a la Literatura General, se trata de un concepto instaurado por Van Tieghem, que hacía una triple distinción apuntada por Villanueva:

[...] los aportes analíticos deben ser sometidos a tres procesos de síntesis. El primero de ellos tiene lugar ya en el ámbito específico de cada historia de la literatura. El segundo, por el contrario, corresponde a la literatura comparada, entendida muy al modo francés de entonces como el estudio de las relaciones entre dos literaturas. Finalmente, el tercer momento de síntesis sería el de esa literatura general dedicada a un estudio de los hechos comunes a varias literaturas para dar una visión de conjunto de los mismos desde una perspectiva más abstracta<sup>44</sup>.

Según Villanueva, Van Tieghem pretende, con esta definición, cubrir los campos de estudios de géneros, movimientos, períodos, etc., internacionales, lo que es redundante porque ya se incluyen en los estudios de Literatura Comparada, “en esa zona

---

<sup>44</sup> D. Villanueva, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, cit., p 108.



de encuentro, cada vez más reivindicada, entre esta disciplina y la teoría de la literatura”<sup>45</sup>.

Sobre la formación del comparatista, Villanueva afirma que es algo más bien utópico según determinadas propuestas, como la de Guyard, que cree que el comparatista debe poseer un “marcado sentido histórico general y literario, una amplia información sobre las literaturas de varios países, la capacidad para leer diferentes lenguas”<sup>46</sup>, además del conocimiento de fuentes bibliográficas de cada literatura en particular y relacionadas con el comparatismo. Pichois y Rousseau van más lejos y defienden que el comparatista debe tener un bilingüismo congénito, debe haber estudiado fuera de su país y pertenecer a una familia cosmopolita. Villanueva opina asimismo que hay países que por sus circunstancias territoriales o políticas pueden favorecer los estudios comparatistas, como es caso de Suiza.

Un apartado importante en el texto de Darío Villanueva es el que toca el tema del nuevo paradigma de la Literatura Comparada, que el autor sintetiza de esta forma:

Se trata, en síntesis, de un intento por abandonar la relación genética causal para justificar cualquier prospección comparatista, y de atenerse a lo dado, a los hechos en sí. Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y otro orden artístico, ya sea plástico o musical, sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, aparezca un mismo fenómeno en cualquier plano en el que nos situemos, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental, es decir, una invariante de la literatura<sup>47</sup>.

Esto presupone una aproximación entre el comparatismo y la teoría literaria, partiendo de la semejanza de sus objetos de estudio.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 113.

Villanueva defiende que si el objeto empírico que es la literatura, en cuanto conjunto de textos que en un momento de la historia son considerados literarios, se mira desde un punto de vista sincrónico, da lugar a la Crítica Literaria; si se enfoca desde un punto de vista diacrónico, estamos delante de la Historia Literaria, y si se considera comparativamente, da lugar a la Literatura Comparada. Primeramente, se debe analizar y valorar los textos de un corpus amplio; seguidamente, se pondrán de manifiesto las analogías profundas entre esos textos de cara a poder generalizar y delinear determinadas leyes; como afirma Villanueva, se produce en este momento el salto teórico. Solo posteriormente surge la Literatura Comparada, después incluso de que la contextualización histórico-política lleve a la creación de una Historia Literaria. De esta forma, además de analizar un texto individualizadamente, se deberá alcanzar una visión de conjunto que enriquecerá el sentido del texto; pero, añade el autor, “ni la crítica ni la teoría se pueden desligar de la historia literaria y de la literatura comparada”<sup>48</sup>.

Más recientemente, Dolores Romero López afirma que la Literatura Comparada “viene a rellenar las fisuras teóricas de los estudios tradicionales para proponer nuevos acercamientos al objeto literario”<sup>49</sup>. Señala que lo que distingue las disciplinas no es su objeto de estudio, sino las preguntas que formulan. Citando a Jonathan Culler, apunta que la Literatura Comparada lee un texto frente a otro, como relectura de otro, lee “un texto en el espacio intertextual de una cultura”<sup>50</sup>, y añade, citando a Marino, que “para que el comparativismo encuadre su esencial objetivo se tiene que traspasar alguna frontera lingüística, cultural o étnica, se ha de superar el campo de la literatura

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>49</sup> D. Romero López, “Im / pulsos en literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 9-17, p. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 10.

nacional”<sup>51</sup>, además de referir la necesidad de relacionar directamente a dos o más autores extranjeros o literaturas nacionales. Considera que el objeto de la Literatura Comparada es la literatura universal y que rehuye cualquier clasificación, sistematización o reducción. Esta condición plural de la Literatura Comparada la lleva a cuestionar cualquier tipo de dogmatismo teórico. La autora señala varios ámbitos de estudio de la disciplina, como la teoría de la traducción, los estudios pos-coloniales, etc. Asimismo, Dolores Romero refiere el nuevo paradigma aportado por Fokkema, que consiste en una nueva concepción del objeto de la investigación literaria, en la introducción de nuevos métodos, en un nuevo enfoque de la pertinencia científica en el estudio de la literatura y en una nueva visión de la justificación social del estudio de la literatura<sup>52</sup>. Cuando se habla de un nuevo paradigma, afirma, esto supone abandonar otro anterior; este, según Swiggers, citado por la autora, se basaba en el estudio de los contactos literarios, de las relaciones entre dos o más literaturas nacionales, entre autores, obras, géneros, relaciones estas siempre ligadas a los conceptos de influencia, suerte y éxito, describiéndolas pero sin construir una tipología. Por otro lado, Dolores Romero presenta también el concepto de Durišin: la Literatura Comparada no es la relación entre autores u obras, sino entre sistemas y subsistemas gobernados por normas y tendencias que será explicada “dentro del sistema de comunicación y de un aparato ideológico estratificado”<sup>53</sup>. Como se puede observar, la autora recoge ya nuevas tendencias en el ámbito de estudio de la Literatura Comparada y que se van afianzando cada vez más en el tiempo.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>52</sup> Cfr. *ibid.*, p. 14.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 14.

Helena Buescu, investigadora portuguesa, afirma en su obra *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*<sup>54</sup> que, al contrario de otros muchos autores, no cree que “Literatura Comparada” sea tan solo un viejo rótulo para una práctica ya antigua. La autora se propone empezar por la hipótesis de la distinción entre la actitud comparativa y la disciplina que se titula Literatura Comparada. La actitud comparativa existe desde hace siglos, y considera que ha sido fundamental para que la literatura y cultura latinas se pensarán en sus relaciones y especificidades frente a la literatura y cultura griegas, por ejemplo, o subyace a las querellas de Antiguos y Modernos, que aparece de forma cíclica. Pero, para la autora, estos gestos no integran la disciplina porque carecen de fundamento epistemológico sistemático; la metodología comparatista no solamente confronta dos o más fenómenos literarios, sino que piensa lo literario *a través* del procedimiento comparativo.

Afirma que el paradigma comparatista inicial, que perduró hasta mediados de los años 50 del siglo XX, se puede caracterizar como de inspiración nacionalista; en cuanto a la orientación metodológica, insiste en dos grandes áreas de investigación, la historicista y la tematólogica. La metodología enfoca sobre todo las relaciones literarias internacionales, lo que servirá para el establecimiento de un canon subyacente que opone literaturas mayores y literaturas menores, siendo las primeras las fuentes o modelos de las segundas, que tienen un papel meramente “secundário, periférico e epigonal, de integração e repetição de influências provenientes dos modelos”<sup>55</sup>. Añade que Baldensperger tiene una opinión diferente, ya que defiende el comparatismo como lugar de relativización de una jerarquía predeterminada. En su momento, son trazos caracterizadores de la disciplina su eurocentrismo, la definición de su objeto partiendo

---

<sup>54</sup> H. Carvalhão Buescu, *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, cit.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 7.

de las relaciones internacionales de hecho, su dependencia de una historia literaria aún positivista y la insistencia en el estudio de fuentes e influencias o de la imagen que una cultura provoca en una literatura extranjera.

La temalogía se presenta como la alternativa a los estudios comparatistas de carácter histórico-factual, centrándose más en el contenido, pero su integración en la Literatura Comparada aporta nuevos problemas metodológicos, relacionados con la indefinición epistemológica y teórica de los fenómenos literarios constituidos de esta forma.

Refiriéndose al estado de la cuestión (provisional, claro está), Helena Buescu destaca la unión entre la Literatura Comparada y la Teoría de la Literatura, visible incluso en el hecho de que en muchas universidades esas disciplinas dan origen a un departamento autónomo. Por otro lado, este aspecto pone en evidencia la Literatura Comparada como el dominio en el que verdaderamente se puede formular la conciencia simultáneamente supranacional y trans-histórica del fenómeno literario. Buescu apunta la ventaja de conceptos como el de supranacionalidad, que deja claro que las fronteras políticas no son obstáculo a un tránsito de carácter cultural y, concretamente, literario, base de cualquier “literatura nacional”. Por otro lado, este creciente fundamento teórico conlleva una renovación de los estudios, que van a integrar al lector como actuante del sistema literario, lo que va a permitir una diferente conformación histórica de los problemas comparatistas. Los estudios de recepción no se deben confundir con los estudios de fuentes e influencias: la perspectiva ya no es la de la producción y el enfoque se desplaza del autor al lector, y además se pasa a insistir en el carácter dinámico de la historia literaria y en las relaciones culturales que lo literario presupone.

También los estudios en el área de traducción se están implementando de forma cada vez más fuerte, y algunos ya los defienden como área comparatista privilegiada:

Na realidade, o fenómeno da tradução parece poder equacionar alguns dos elementos quer poético-retóricos quer sócio-históricos quer mesmo institucionais considerados como caracterizando a vida literária, pelo que oferece um campo de indagação muito fecundo para a análise das relações e seus efeitos entre diversas literaturas nacionais<sup>56</sup>.

La autora habla aún de los estudios *interartes*, denominación que prefiere a literatura y otras artes. Afirma que las aproximaciones binarias han sido sustituidas paulatinamente por una indagación de carácter más interdisciplinario o incluso intersemiótico, y considera que se trata de un campo especialmente fecundo para el estudio de la práctica literaria y de las ósmosis a las que se encuentra ligada, como es el caso de las écfrasis, de la poesía experimental o de la poesía concreta.

Otra área que la autora subraya es la de los estudios Este-Oeste (*East-West Studies*) que, en su opinión, podrán llegar a constituirse como otra especificidad comparatista. Estos estudios plasman la progresiva integración de las literaturas no occidentales en las preocupaciones comparatistas, lo que tiene su origen en el desplazamiento de un dominio europeo a un dominio americano en lo que respecta a la Literatura Comparada; esas preocupaciones emergen en paralelo con la irrupción de las culturas dichas minoritarias.

La autora señala la existencia de tres tendencias en los estudios de Literatura Comparada: una tendencia multidisciplinar (o incluso interdisciplinaria); una tendencia interdiscursiva, que se plasma en el desarrollo de las relaciones con áreas como la historia, la filosofía, la sociología o la antropología; y finalmente una tendencia intersemiótica, que pretende situar el hecho literario entre las manifestaciones artísticas

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 12.

humanas. Destaca que es visible un punto común: la Literatura Comparada se sitúa en una zona fronteriza entre naciones, lenguas, discursos, prácticas artísticas, problemas y conformaciones culturales.

Este nuevo concepto de la disciplina es defendido también por el crítico italiano Armando Gnisci, quien pone el acento en la importancia de la traducción y de su estudio. El autor señala que la Literatura Comparada es una disciplina que “concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales”<sup>57</sup>. Explica la expresión “literatura/literaturas”:

Pretendo destacar explícita y principalmente que «la literatura» posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva [...]. Al mismo tiempo -la barra colocada entre literatura (y) literaturas lo indica claramente- la literatura sólo existe en las literaturas concretas que se expresan en lenguas distintas; la diversidad babélica de estas se encamina hacia una fluida reunión a través de la traducción; a su vez la traducción es el patrimonio común de la humanidad formado por las innumerables traducciones que cruzan desde siempre todas las lenguas y por el poder imparable y futuro de transportar textos y mensajes entre los mundos<sup>58</sup>.

El autor añade que la barra que separa y simultáneamente une “literatura” y “literaturas” es la traducción, que posee la importante función de activar “el círculo virtuoso del diálogo mundial”<sup>59</sup> producido a través de los discursos literarios. De esta forma, para Gnisci, la Literatura Comparada es el estudio y el discurso que traduce los valores de la literatura de una forma abierta y plural, un discurso común a todas las

---

<sup>57</sup> A. Gnisci, “Prólogo. La literatura comparada”, en A. Gnisci (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica de L. Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 9-21, p. 10.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 10.

lenguas; añade este autor que la mejor Literatura Comparada contemporánea se orienta hacia la superación e incluso al rechazo de anteriores teorías, como las de Wellek, que defendían el texto literario como un objeto lingüístico y estético especial, con inciertos vínculos extrínsecos con la historia. La Literatura Comparada, superadas sus primeras concepciones eurocéntricas y positivistas, es actualmente una disciplina general, crítica y de carácter mundialista; el objeto actual de la disciplina pasa necesariamente por los estudios de traducción (porque “toda la comunicación mundial hoy es concebible como un fenómeno de traducción global e incesante”<sup>60</sup>) y también por los estudios culturales.

En un texto de 2008 sobre la interdiscursividad, Tomás Albaladejo, después de apuntar la relación entre Poética y Teoría de la Literatura, entre Poética y Crítica Literaria y entre Teoría de la Literatura y Crítica Literaria, señala que la Poética tiene un componente comparativo existente en todo el conocimiento y en todas las disciplinas:

El componente comparativo del conocimiento tiene una constitución que se basa tanto en la diferencia como en la semejanza entre los distintos objetos, sus partes o sus agrupaciones. La comparación es necesaria para el conocimiento y, por tanto, lo es para las distintas ciencias o disciplinas. Así, el estudio de la Literatura incluye la comparación entre autores, entre obras, entre períodos históricos, entre contextos de producción, entre contextos de recepción, etc., y esta comparación se hace unas veces de manera implícita e intuitiva y otras de manera explícita y sistemática<sup>61</sup>.

El autor refiere que la base del surgimiento de la Literatura Comparada en el siglo XIX radicó en el componente comparativo de la Poética. Señala que en la Literatura Comparada existen dos espacios temáticos establecidos diacrónicamente:

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>61</sup> T. Albaladejo, “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poética*, vol. 29, nº 2, 2008, pp. 245-275, p. 251.



El espacio primeramente consolidado tiene una importante fundamentación positivista e histórico-literaria; de este espacio temático forman parte el estudio de la delimitación y configuración de las Literaturas nacionales, así como la reflexión sobre las historias de éstas, desde una perspectiva comparada de unas Literaturas nacionales con otras. También se encuentran en este espacio los estudios de comparación entre obras literarias, autores, generaciones, movimientos y contextos literarios. Se incluye en este espacio, además, el tratamiento comparado de temas, géneros, estilos, tratamiento que se sitúa en una tendencia teórica y crítica a la que nunca ha renunciado la Literatura Comparada.

El espacio definido más recientemente puede considerarse aún en proceso de asentamiento y de ajustes en el conjunto de las disciplinas de estudio de la Literatura, es el que se ha constituido sobre las más modernas tendencias en Literatura Comparada [...]. Es resultado de la idoneidad de esta última para el estudio de cuestiones que se sitúan en gran medida en los contextos de producción literaria; desde allí se proyectan a las obras, a su producción y a su recepción, y que responden a la compleja nueva realidad del mundo actual [...]<sup>62</sup>.

En este espacio temático más reciente se incluyen los estudios de la relación entre Literatura y multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad, conectados con el estudio de las Literaturas postcoloniales, de la crítica feminista, de las Literaturas de minorías, etc., así como el estudio de la Literatura digital y la construcción hipertextual desde un punto de vista comparativo.

El autor afirma que en ambos espacios la Literatura Comparada mantiene dos principios sobre los que se basan la reflexión y el análisis comparatistas: uno de esos principios es la implicación de más de un idioma o Literatura, y el otro es el de la alteridad, de la inclusión del otro en los estudios. Albaladejo vincula la Literatura Comparada a la Poética:

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 253-254.

Pero la Literatura Comparada [...] puede considerarse como una disciplina vinculada a la Poética, en una concepción de ésta ampliamente configurada, en la que todos los aspectos de la obra literaria, de la Literatura, de su producción, de su recepción, de sus contextos, etc., son atendidos, y en la que hay un componente comparativo, en relación con el cual la Literatura Comparada se ha constituido como disciplina provista de autonomía en un espacio en el que diversas disciplinas están muy estrechamente relacionadas. Sobre Literatura Comparada se proyecta el conjunto de la Poética como sistematización teórica formada por conceptos y relaciones que permiten explicar el fenómeno literario en su constitución, en su producción, en su recepción, en su contextualización y en su relación con el ser humano y con la sociedad<sup>63</sup>.

Después de algunas reflexiones sobre el análisis interdiscursivo, termina proponiendo una Teoría Comparada del Discurso, “en la que, por su experiencia discursiva y comparatista, la Poética y la Literatura Comparada, junto con la Retórica, constituirían su base o sus cimientos”<sup>64</sup>.

En estas nuevas tendencias de acercamiento a la Literatura Comparada se encuadra el artículo de María Amelia Fernández Rodríguez “Formalismo y contextualismo: aportaciones a la Literatura Comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI”<sup>65</sup>. La autora analiza en este artículo, desde un punto de vista de la teoría, las diferentes crisis sufridas por la Literatura Comparada durante el siglo XX. Afirma que la reflexión sobre la metodología de la Literatura Comparada existe desde el comienzo de la disciplina; desde sus principios hay dudas sobre su autonomía, y en este sentido se pronunció Croce en 1903, como

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 255.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 269.

<sup>65</sup> M. A. Fernández Rodríguez, “Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI”, cit., pp. 142-174.

veremos posteriormente. Por otro lado, los problemas de la Literatura Comparada radican en un campo de estudio inestable, que oscila entre una constante especulación teórica y la práctica comparatista, muchas veces superficial y sin llegar a conclusiones generales. Apunta también que se acepta normalmente como el comienzo de la crisis el enfrentamiento entre las escuelas francesa y americana, con la célebre conferencia de Welles como signo principal del cambio en la disciplina. Welles señaló entonces que la carencia de un objeto de estudio diferenciado y de una metodología específica era un síntoma importante de la debilidad de la disciplina en Estados Unidos. Según este autor, el estudio de fuentes, influencias, etc., no lleva a ningún lugar si no se llega a la cuestión de su significado.

La autora considera que la diferencia principal entre la escuela francesa y la americana se centra en la forma de acercarse a los estudios comparatistas: “para la escuela francesa el objetivo básico ha sido y es establecer relaciones justificadas entre los textos y orientar sus análisis hacia el dominio de la historia literaria”<sup>66</sup>, mientras que “la escuela norteamericana tiende a establecer principios que desborden la noción de texto, como tejido lingüístico y cultural, incorporando un marco de estudio mucho más dinámico y profundamente ideológico”<sup>67</sup>.

Según Amelia Fernández, la pregunta fundamental de la Literatura Comparada siempre se centra en cuál es su objeto de estudio; considera que existen dos ejes de atención que se han alternado a lo largo del tiempo, siendo uno el de la “consistencia teórica de la propia Literatura Comparada anclando su atención exclusivamente en las relaciones literarias establecidas entre los textos”<sup>68</sup> y el otro el que “vertebra un

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 150.

acercamiento basado en las implicaciones ideológicas, atentas tanto a la globalización como al nacionalismo”<sup>69</sup> que la autora identifica, en última instancia, con la confrontación entre Oriente y Occidente.

Según algunos informes más o menos recientes sobre el estado de la cuestión, y concretamente el llamado *The Bernheimer Report* (1993), la Literatura Comparada se encuentra en un punto crítico en su historia y evolución. Amelia Fernández afirma que, para Bernheimer, el espacio de la comparación es un espacio sin límites y que

La entrada de la Literatura Comparada en este nuevo espacio desdibuja incluso la noción de texto literario como catalizador de la investigación, proponiendo en suma la creación de unos «estudios culturales comparativos» en el que se integre el sistema literario [...]<sup>70</sup>.

Existe una creciente preocupación por la línea que separa la Literatura Comparada de los Estudios Culturales, líneas inestables que motivan muchas de las últimas propuestas en este campo, siendo una de ellas referente a los estudios de Traductología, ya indicada por Susan Bassnett. Amelia Fernández apunta aún la importancia de la Estética de la Recepción en lo que concierne a una diferente perspectiva en la Teoría Literaria; y, de acuerdo con sus postulados, el traductor gana una nueva dimensión, pasando a ser un mediador entre el lector y el autor de otra lengua.

La autora se refiere también a las Teorías Sistémicas que, según ella, se están revelando de mucha utilidad al introducir una nueva metodología que conlleva un cambio de paradigma, basado en una teoría estructuralista. Sin embargo, la autora añade

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 153.

que “es preocupante, en todo caso y aplicando el principio de *centro y periferia*, propio de la Teoría de Polisistemas, que la discusión teórica haya terminado por ocupar el centro de la actividad comparatista”<sup>71</sup>. Otros campos que están produciendo aportes interesantes a la disciplina son los Estudios Postcoloniales o la Teoría Literaria Feminista, así como los estudios de los nuevos modos de producción y recepción literarias relacionados con las nuevas tecnologías y con Internet.

Se considera que del eje centro-periferia se ha pasado a la relación entre poder y no-poder:

Y en este caso el centro teórico se embosca en la repetición obsesiva de las etapas de una historia que arranca del siglo XIX y que podemos considerar un síntoma no tanto de la búsqueda de respuestas como de mostrar la antigüedad, y equivocadamente, la coherencia de una disciplina que busca la legitimidad y que además aspira a ejercer el poder y sancionar la práctica que carece de método<sup>72</sup>.

La autora concluye que existe una necesidad de crear una Poética comparatista, como defendió Marino, o de incluir la Poética en el ámbito de la Literatura Comparada, “entendida como Teoría del Lenguaje Literario, aunque sólo sea como una metodología más de estudio”<sup>73</sup>; esta cuestión, para la autora, abre nuevos caminos desde el terreno de la Teoría Literaria, creando nuevas perspectivas que se integran en una historia filológica más abarcadora, y que abarcan a los investigadores que hayan usado el comparatismo como punto de partida para sus estudios, aunque no enmarcados en la Literatura Comparada.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 166.

Empezamos por referir, al principio de este capítulo, la dificultad que existe en determinar qué es la Literatura Comparada y los problemas que conlleva esta indeterminación. En este sentido, algunos autores han defendido que no existe una base sólida para considerar la Literatura Comparada como una disciplina autónoma; así, Benedetto Croce, ya en 1903, afirmaba que “la literatura comparada es el estudio literario que usa el método comparativo. El método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio”<sup>74</sup>. Considera que este método se aplica a varios dominios, entre ellos la historia literaria, pero que “no tiene nada de exclusivo y característico, tanto para la literatura en general como para cualquier procedimiento de investigación literaria”<sup>75</sup>. De esta forma, propone otra definición: “la literatura comparada explora e investiga las ideas y temas literarios; persigue sus alteraciones, desarrollos y diferencias recíprocas en distintas literaturas”<sup>76</sup>. Afirma, sin embargo, a partir de la definición de Max Koch<sup>77</sup>, que, sin negar la importancia de estos estudios, los considera estériles una vez que no conducen por sí mismos a la comprensión de la obra literaria, centrándose tan solo en la historia externa de la obra y no en el momento creador. Croce señala además una tercera acepción de Literatura Comparada, que es “la historia entendida [...] como explicación integral de una obra literaria, considerada en todas sus relaciones, inserta en la totalidad de la historia literaria universal”<sup>78</sup>. A esta definición, Croce contesta que una obra

---

<sup>74</sup> B. Croce, “La literatura comparada”, trad. de M. J. Vega, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 32-35, p. 32.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>77</sup> “La literatura comparada debe rastrear el desarrollo de las ideas y las formas y la transformación constante de temas similares o conexos en las literaturas del pasado y del presente, y debe igualmente descubrir las influencias de una literatura sobre otra en su relación mutua. Todo está implicado en el nombre”. M. Koch, *apud* B. Croce, “La literatura comparada”, cit., p. 33.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 35.

literaria no puede estar inserta sino en la totalidad de la historia literaria; por otro lado, afirma que en esta definición no ve ninguna diferencia entre el concepto de historia literaria y el de historia literaria comparada. Y concluye:

Se pueden considerar dos modos diversos de entender la historia literaria comparada que deben ser confrontados y de los que se ha de dar cuenta: un método, que es meramente una aproximación literario-erudita, y el método verdaderamente histórico y explicativo, que contiene en si mismo el momento erudito, pero en toda su extensión, no solo en el sentido parcial y fragmentario que resultaría de otras líneas de focalización<sup>79</sup>.

El investigador portugués Fidelino de Figueiredo expuso, de forma aún más explícita, sus dudas sobre la autonomía de la Literatura Comparada. En su obra *Pyrene*, que subtitula “Ponto de vista para uma Introducção à História Comparada das Literaturas Portuguesa e Espanhola”<sup>80</sup>, aborda en el segundo capítulo lo que llama crítica comparativa. Defiende que la Literatura Comparada pretende ser una disciplina autónoma o, por lo menos, una especialidad dentro de la crítica literaria, aunque la denominación debiera ser sustituida por *literatura comparativa* o *crítica comparativa de las literaturas*. Afirma, reiterando lo que había ya defendido en un estudio de 1912, que la Literatura Comparada no tiene método propio, ya que usa el método de la historia literaria, aunque su campo de investigación sea más amplio: traspasa las fronteras nacionales en la búsqueda de influencias externas en las causas de los fenómenos. Señala que los teóricos atribuyen dos objetivos a la Literatura Comparada: el primero es la reconstitución de las relaciones directas o indirectas entre dos literaturas, la emisora y la receptora, pudiendo existir una literatura intermediaria (terminología de Van

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>80</sup> F. de Figueiredo, *Pyrene*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

Tieghem); el segundo es el descubrimiento y demostración del fondo común que subyace a esas coincidencias e influencias, la literatura general o *Weltliteratur* de Goethe. Sin embargo, defiende que la Literatura Comparada no existe como tal, sino que es un método de la Crítica Literaria.

En la misma línea de Fidelino de Figueiredo, Alfonso Martín Jiménez también defiende que la Literatura Comparada no tiene base para ser una disciplina autónoma, tratándose, en su opinión, de la aplicación del método comparativo en la Crítica Literaria:

[...] los estudios comparatistas han partido desde sus inicios de una suposición incierta, como es la de aceptar la independencia histórica de las literaturas europeas, y su supuesto intento de superar los estudios de carácter nacionalista no ha conducido a reconsiderar el auténtico fondo común de la literatura europea, sino a mantener a toda costa las diferencias entre las “literaturas nacionales”, cuya independencia constituye el requisito indispensable para fundamentar la “literatura comparada”. Por ello, el comparatismo no ha supuesto una verdadera reacción contra el carácter nacionalista de los estudios literarios, sino que ha partido de la asunción de sus presupuestos<sup>81</sup>.

Francisco José Xamist comparte la misma opinión sobre la artificiosidad del concepto de Literatura Nacional y sus consecuencias sobre el comparatismo:

Después del estrepitoso fracaso del proyecto Europeo, que se despliega desde la barbarie de la revolución Francesa hasta la barbarie de la IIª Guerra Mundial y se revela como el resultado de nacionalismos artificiosamente inflados, cabe preguntarse si realmente ha existido alguna vez una literatura propiamente

---

<sup>81</sup> A. Martín Jiménez, “Literatura General y «Literatura Comparada»: la comparación como método de la Crítica Literaria”, cit., pp. 129-150, p. 144.



nacional, si el punto de partida no es la comparación misma, es decir, la necesidad de aprehender la identidad del objeto de estudio como una relación<sup>82</sup>.

Alfonso Martín Jiménez añade en su artículo que la comparación es tan solo un método de la Crítica Literaria que se ha usado como forma de análisis de obras pertenecientes a una misma literatura u obras del mismo autor, por lo que el alargamiento del objeto de estudio no puede justificar la autonomía de la disciplina. Afirma, asimismo, que el método comparativo no es exclusivo de los estudios comparativos realizados en los siglos XIX y XX, ya que estos estudios existen con mucha anterioridad; como ejemplo, apunta los comentarios del Brocense a las obras de Garcilaso, poniendo de manifiesto las fuentes del poeta, opinión opuesta a la de Helena Buescu, que opinaba que se trataba de una comparación hecha en diferentes circunstancias y sin fundamento epistemológico, como hemos señalado anteriormente, al contrario de lo que constituye la actual Literatura Comparada.

Hemos hecho un pequeño recorrido por algunos de los principales y más recientes planteamientos sobre la Literatura Comparada, la definición de la disciplina, sus principios, objetivos, etc., e incluso sobre la problemática de su autonomía como disciplina. Desde los comienzos de la misma, en los que los estudios se basaban en las relaciones duales de autores u obras de diferentes países y en un eurocentrismo ineludible, hasta los planteamientos más recientes, que tienden a una mayor amplitud en lo que concierne al objeto de estudio, incluyendo la tematología, imagología, traductología, etc., mucho se ha avanzado en el concepto de la disciplina. No cabe duda de que se hace cada vez más necesaria la relación de la Literatura Comparada con la

---

<sup>82</sup> F. José Xamist, “Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada”, cit., p. 40.

Teoría Literaria, sobre todo si tenemos en cuenta que la discusión alrededor de la disciplina se centra más en los supuestos teóricos de la misma que en la práctica comparatista, como bien señalaba María Amelia Fernández. Asimismo, no faltan voces que reivindican una mayor aproximación entre Literatura Comparada, Teoría de la Literatura, Poética y Retórica; nos parece, sin embargo, que esta aproximación pone de manifiesto la necesidad de los principios de estas tres últimas disciplinas para la completa operatividad de la Literatura Comparada, lo que conlleva la discusión sobre su autonomía. Alfonso Martín Jiménez, como hemos visto anteriormente, lo afirma muy claramente:

La comparación es un método que ha sido utilizado por la crítica literaria para analizar obras de la misma literatura e incluso del mismo autor, y su aplicación a un objeto más amplio no puede constituir un fundamento suficiente para sustentar una disciplina autónoma<sup>83</sup>.

De hecho, el autor considera, siguiendo a Fidelino de Figueiredo, y en lo que estamos de acuerdo, que la comparación constituye una técnica de la crítica literaria:

Esta disciplina se dedica a aplicar en el análisis concreto de las obras las aportaciones generales de la teoría de la literatura o de otras disciplinas, exactamente igual que lo ha hecho la llamada literatura comparada. La teoría de la literatura, por otra parte, siempre ha tenido en cuenta las obras pertenecientes a todas las literaturas, por lo que no tiene nada de particular que la aplicación de sus aportaciones por parte de la crítica literaria abarque también el conjunto de la literatura universal<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> A. Martín Jiménez, “Literatura General y «Literatura Comparada»: la comparación como método de la Crítica Literaria”, cit., p. 144.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 146.

Esto no significa, claro está, que el método comparativo carezca de valor; por el contrario, resulta de gran utilidad para entender en mayor medida las relaciones y diferencias entre las distintas obras, corrientes o tendencias literarias, pertenezcan o no a una misma literatura nacional. Lo que se pone en duda es la existencia de la Literatura Comparada como disciplina autónoma. Mientras que no cabe duda de la existencia de una Literatura Universal como disciplina independiente que supera los límites impuestos por las literaturas nacionalistas, por muy amplio que pueda ser su objeto de estudio, el método comparativo, aun resultando de gran utilidad, no justifica por sí solo la existencia de la Literatura Comparada como disciplina autónoma, sino que sería un procedimiento más de la Crítica Literaria, capaz de proporcionar un importante conocimiento del hecho literario, diferente al de la crítica literaria de obras autónomas y complementario del mismo. De ahí que quepa reivindicar la existencia de la Literatura Universal como una disciplina autónoma, así como la importancia del método comparativo como una parte sustancial de la Crítica literaria. De esta forma, lo que se ha reivindicado como Literatura Comparada no es completamente nuevo. Manuel de Faria e Sousa, en sus extensos comentarios a *Os Lusíadas*, de Camões, realiza sin duda una práctica comparatista al analizar (aunque sin profundizar demasiado) no solo las fuentes e influencias del poema camoniano, sino también el uso de determinados temas o tópicos a lo largo de la historia literaria, desde la antigüedad clásica, y en diferentes autores y países, como Portugal, España e Italia. Afirmo Helena Buescu, como dijimos antes, que esas prácticas no tenían fundamento epistemológico; creemos que, actualmente, ese fundamento comulga mayoritariamente con los presupuestos de la Teoría Literaria, poco añadiendo al análisis práctico del texto literario desde la perspectiva de la Crítica, que siempre ha usado el método comparativo. Una de las principales aportaciones, como también afirma Martín Jiménez, se centra en los estudios

comparativos entre la literatura y otras artes, a los que anteriormente no se había dedicado demasiada importancia. Extendemos esta importancia a otros estudios que más recientemente se están incorporando al ámbito de la Literatura Comparada, como los de temalogía, imagología, traducción, crítica feminista, literatura digital e hipertextualidad, etc., aunque las cuestiones teóricas que estos estudios ocasionan puedan ser tratadas por la Teoría Literaria y su aplicación práctica al análisis textual pueda ser asumida por la Crítica.

## 2. CONCEPTUALIZACIÓN BÁSICA: INTERTEXTUALIDAD, INFLUENCIA E IMITACIÓN

En palabras de Heinrich F. Plett, intertextualidad “es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera algo diferente”<sup>85</sup>. Efectivamente, a partir de la propuesta de Julia Kristeva en 1967<sup>86</sup>, acuñando el término y transformando el concepto bajtiniano de intersubjetividad en el de intertextualidad, se produce una apropiación general del vocablo para implementar conceptos más o menos afines al de la teórica búlgara. El uso del término alcanzó tales proporciones que la propia Kristeva proponía posteriormente su reformulación:

El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> H. F. Plett, “Intertextualities”, ed. de H. F. Plett, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, p. 3, *apud* D. Navarro, “Intertextualité: treinta años después”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. v-xiv, p. viii.

<sup>86</sup> “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*”. J. Kristeva, “La palabra, el diálogo, la novela”, en *Semiótica I*, trad. de J. Martín Arancibia, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, 2ª ed., pp. 187-225, p. 190.

<sup>87</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60, *apud* D. Navarro, “Intertextualité: treinta años después”, cit., p. vii.

Apuntaremos aquí, sin querer profundizar en la historia del término y del concepto<sup>88</sup>, algunas de las teorías más destacadas alrededor de la noción de intertextualidad, así como su relación con las fuentes e influencias literarias.

Roland Barthes coincide con Julia Kristeva al considerar que la intertextualidad forma parte de todos los textos:

Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, distribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de lanagages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réperable, des citations inconscientes au automatiques, donnés sans guillemets<sup>89</sup>.

Martínez Fernández señala que esta definición es bastante confusa y de difícil aplicación crítica, destacando que varios autores, como Ruprecht, Angenot, Desiderio Navarro o Rifaterre han apuntado el poco rigor de Barthes; critica el hecho de que

---

<sup>88</sup> Muchos autores han publicado trabajos en los que desarrollan de forma más o menos detallada la evolución del concepto de intertextualidad. Véase, por ejemplo, J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001; V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 1983, 5ª ed., pp. 624-633; D. Navarro, "Intertextualité: treinta años después", cit.; A. Oliver, "Introduction", en *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nº 2, 1983, pp. 5-12; M. N. Ngamba Amougou, "Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo", en *Tonos digital*, nº 17, julio de 2009, consultado en <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm>, (11-XI-2011); A. Álvarez Sanagustín, "Intertextualidad y literatura", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 43-52; R. Gutiérrez Estupiñán, "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento", en *Signa*, nº 3, Madrid, UNED, 1992, pp. 139-156; y M. J. Luzón Marco, "Intertextualidad e interpretación del discurso", en *Epos*, XIII, 1997, pp. 135-149.

<sup>89</sup> R. Barthes, "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia universalis*, París, 1968, tomo XV, pp. 1013-1017, *apud* J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 58.

mezcla conceptos diferentes como código y texto y su formulación en términos absolutos de que “todo texto es un intertexto”. A su vez, Rifaterre consideró que Barthes confunde “el intertexto con asociaciones accidentales y azarosas según la experiencia individual”<sup>90</sup>.

En 1976, sale a la luz un número especial de la revista *Poétique* totalmente dedicado a la intertextualidad. En un artículo titulado “La estrategia de la forma”<sup>91</sup>, Laurent Jenny relaciona la intertextualidad con la crítica de las fuentes, considerando que ésta es una parte importante del concepto, pues designa un trabajo de transformación y asimilación de varios textos por parte de un texto centralizador que conforma el sentido general. Considera que la intertextualidad subvierte la linealidad del texto al proponer alternativas de lectura: con cada referencia, el lector puede proseguir la lectura considerando el fragmento en cuestión como parte integrante de la sintagmática del texto, o puede volver al texto de origen, “procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário numa sintagmática esquecida”<sup>92</sup>. De esta forma, para Jenny el espacio semántico del texto se abre a través de estos dos procesos de lectura, aunque sea determinante la sensibilidad de los lectores a la repetición, dependiendo de la cultura y de la “memoria” de cada época, y de las preocupaciones formales de los escritores que producen en ese contexto cultural. Señala que la *imitatio* propia del Renacimiento, por ejemplo, provoca la doble lectura de los textos, teniendo en cuenta su relación con sus modelos, lo que conlleva la idea de que los modos de lectura de cada época se relacionan íntimamente con los modos de escritura. Jenny

---

<sup>90</sup> J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 59.

<sup>91</sup> L. Jenny, “A estratégia da forma”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 5-49.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 21.

también pone de manifiesto la idea de que la intertextualidad puede operar en los textos de forma doble: por un lado, un texto se relaciona con sus modelos, pero también con otros textos que se integran en un mismo género y con los que, por ello, comparten determinadas características formales o genéricas, lo que lleva a la hipótesis de que unos textos suscitan más que otros el proceso intertextual debido a su grado de codificación. Dejando a un lado el caso límite de la cita, Jenny considera que el problema se centra en la determinación del grado de explicitud de la intertextualidad. Propone así lo que llama las figuras de la intertextualidad: la paronomasia, la elipsis, la amplificación, la hipérbole, las interversiones y las mudanzas de nivel de sentido, sintetizando de esta forma las posibilidades de relación entre los textos de origen y el texto centralizador.

Rifaterre centró en la recepción la práctica de la intertextualidad, que “se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho”<sup>93</sup>. Distingue también el intertexto, que sería “l’ensemble des textes que l’on peut rapprocher de celui de ceux que l’ont a sous les yeux, l’ensemble des textes que l’on retrouve [...] à la lecture d’un passage donné”<sup>94</sup>, de la intertextualidad, que define como “un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire”<sup>95</sup> y que se conformaría en la interacción entre la escritura y la lectura, ya que su materialización depende de la percepción del lector.

Gérard Genette desarrolló largamente el tema de la intertextualidad en su obra *Palimpsestos*<sup>96</sup>, en la que defiende cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, que define como la copresencia de un texto en otro, pudiendo ir desde

---

<sup>93</sup> J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 61.

<sup>94</sup> M. Rifaterre, “L’intertexte inconnu”, en *Littérature*, nº 41, 1981, pp. 4-5, *apud* J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 61.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>96</sup> G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.



la cita, como forma más explícita, hasta la alusión, como forma menos explícita; la paratextualidad, como relación entre un texto y su paratexto; metatextualidad, que sería la relación entre un texto y otros que hablan de él; la hipertextualidad, que explica como la relación “que une un texto B ([...] *hipertexto*) a un texto anterior A ([...] *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”<sup>97</sup>; y architextualidad, o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende cada uno de los textos. Genette consagra su obra al estudio de la hipertextualidad, dedicando poco espacio a la intertextualidad, conceptos que de alguna forma se cruzan. Para Genette, se llega del hipotexto al hipertexto a través de una operación transformadora: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”<sup>98</sup>. Más adelante, señala que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales”<sup>99</sup>. Esta definición de hipertextualidad no difiere en su esencia de la de intertextualidad, lo que Genette reconoce al afirmar que la hipertextualidad puntual y / o facultativa se identifica más bien con la intertextualidad. De aquí podemos concluir que Genette habla de hipertextualidad cuando la relación entre el hipotexto y el hipertexto atañe a las obras en su totalidad, es decir, cuando toda la obra B deriva de toda la obra A, lo que puede suceder a través de la imitación, y de intertextualidad cuando esas relaciones solo afectan a partes de los textos en cuestión. Esto nos lleva a un concepto amplio y a un concepto restringido de intertextualidad, como bien señala Martínez Fernández:

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 19.

En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo «déjà dit») de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad, y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos; en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de extenso y vago en sus primeras formulaciones<sup>100</sup>.

Francisco Quintana Docio, en su artículo “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”<sup>101</sup>, presenta algunas puntualizaciones a la obra de Genette, insistiendo en las nociones de hipertextualidad e intertextualidad, que el teórico francés mezcla conceptualmente. Por ello, Quintana Docio afirma lo siguiente:

Hubiese bastado con hablar de que la intertextualidad comprende una intertextualidad global o de conjunto (el intertexto satura todo el texto), a la que sí puede ser oportuno denominar hipertextualidad (Genette *auctoritas*), y una intertextualidad parcial o de fragmento o detalle (texto con intertexto o intertextos puntuales o de extensión reducida)<sup>102</sup>.

Aguar e Silva también aborda el tema de la intertextualidad. Define este concepto como la interacción semiótica de un texto con otro u otros textos, considerando consecuentemente el intertexto como el *corpus* de textos con los que un

---

<sup>100</sup> J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 63.

<sup>101</sup> F. Quintana Docio, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, en *Castilla. Estudios de literatura*, nº 15, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 169-182.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

determinado texto mantiene esa relación<sup>103</sup>. Considera que el intertexto existe bajo la estructura de superficie del texto con el cual se relaciona, lo que justificaría el término “subtexto” usado por algunos autores; en su opinión, es incorrecto hablar de intertextualidad para referirse a características formales y semánticas que un texto comparte con otro(s) debido a su inclusión en un mismo género o subgénero literarios, aunque las convenciones genéricas abran un camino propicio al establecimiento del fenómeno intertextual entre textos del mismo género. Aguiar e Silva considera también la existencia de una intertextualidad exoliteraria y de otra endoliteraria, explícita o implícita. La exoliteraria se constituye con textos no verbales o textos verbales no literarios; en la intertextualidad endoliteraria, el intertexto está constituido por textos literarios. Defiende asimismo la existencia de una intertextualidad heteroautoral y homoautoral, no debiendo esta confundirse con la intertextualidad interna (o autotextualidad), que ocurre cuando un texto “cita-se, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, numa espécie de «mise en abyme»”<sup>104</sup>. Para Aguiar e Silva, este fenómeno representa lo contrario de la intertextualidad.

Alberto Álvarez Sanagustín, en un artículo de 1986<sup>105</sup>, destaca tres tipos de intertextualidad: la intertextualidad genérica ocurre cuando una obra o “incluso un fragmento textual mínimo, se pone en relación con otras obras, poemas y fragmentos que presentan similares condiciones estructurales y que aparecen como realizaciones de un código común”<sup>106</sup>; en la intertextualidad específica, las relaciones se establecen en base a un contenido concreto, siendo necesario que el lector tenga una competencia que llama de detalle, la cual le va a permitir encontrar en un texto otros textos que le

---

<sup>103</sup> Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, cit., p. 625.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>105</sup> A. Álvarez de Sanagustín, “Intertextualidad y literatura”, en *Investigaciones semióticas I*, cit.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 45.

precedieron, que podrán estar citados, aludidos o transformados; finalmente, la intertextualidad pragmática tiene lugar cuando la obra sugiere, a través de prólogos, títulos, comentarios de personajes, citas literarias, etc., una dirección de lectura, a la que el autor llama “contrato de recepción”. El lector ve condicionada su interpretación de relaciones intertextuales por las indicaciones dadas explícitamente por la obra, pero posee una competencia receptiva dada por su experiencia cotidiana, vital o cultural.

También Martínez Fernández presenta su definición de intertextualidad -relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado”<sup>107</sup> - y propone una categorización operativa. De esta forma, para este autor la intertextualidad puede ser verbal o no verbal; la verbal se ramifica en externa (que es la que verdaderamente se corresponde con la intertextualidad, ya que afecta a textos de diferentes autores) e interna (que designa por intratextualidad y que afecta textos de un mismo autor); ésta puede manifestarse a través de la cita, de la alusión o de la reescritura. La intertextualidad (que denomina externa), puede ser, según la naturaleza del subtexto, endoliteraria o exoliteraria, plasmándose ésta en textos no literarios, frases hechas o lo que llama “voces sin rostro”; por otro lado, la endoliteraria se materializa en la cita o en la alusión, pudiendo ambas ser marcadas (explícitas) o no marcadas. Asimismo, este autor pone de manifiesto la importancia de la recepción en el fenómeno de la intertextualidad, considerando que el mecanismo intertextual no existe si no es reconocido por ningún lector, permaneciendo inactivo hasta que surja una competencia lectora que lo active.

El concepto de intertextualidad no puede separarse de los conceptos de fuentes, influencias e imitación, aunque, como muchos autores han señalado, no se limite

---

<sup>107</sup> J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, cit., p. 74.

exclusivamente a ese tipo de crítica. Weisstein, en su obra *Introducción a la literatura comparada*<sup>108</sup>, define influencia como imitación inconsciente e imitación como influencia consciente. Asimismo, afirma que la relación entre fuente e influencia es muy clara, siendo la fuente el origen y la influencia la meta; puntualiza el uso del término “fuente”, que no hace referencia a los modelos literarios previamente formados, sino a “los modelos temáticos, es decir, a los temas que posean un valor material, pero cuya naturaleza sea de índole preliteraria”<sup>109</sup>. Según Weisstein, normalmente no existe relación directa entre emisor y receptor de una influencia literaria, ya que son los intermediarios (traductores, críticos, investigadores, etc.) quienes van a establecer esa relación; así, ni emisor ni receptor suelen percatarse de su condición, exceptuando el caso de las escuelas o grupos, en el que existe una relación de seguimiento de los alumnos frente a los maestros; en este caso específico, Weisstein considera que hay que hablar de imitación, más que de influencia.

Las aportaciones de Claudio Guillén en este campo son también muy importantes. En su artículo “De influencias y convenciones”<sup>110</sup>, afirma que el estudio de las influencias literarias fue sustituido por el de las tradiciones y convenciones, aunque las influencias artísticas sigan, por supuesto, existiendo. Siguiendo el ejemplo de la lingüística comparada, considera que las similitudes formales o textuales son significativas cuando existe un parentesco histórico, “como una influencia directa, una corriente temática o una premisa nacional”<sup>111</sup>, pero también hay que analizarlas bajo un punto de vista meramente sincrónico, ya que dichas similitudes pueden integrarse en un sistema común de convenciones. Para Guillén, las influencias son procesos pasivos, que

---

<sup>108</sup> U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>110</sup> C. Guillén, “De influencias y convenciones”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada*, nº 2, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 87-97.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 89.

pueden estar conectados más con aspectos biográficos o psicológicos que con los exclusivamente literarios. Sobre tradiciones y convenciones, opina que son sistemas cuyo factor unificador es el uso colectivo, la costumbre aceptada, de manera que la tradición se interpreta en un sentido diacrónico y la convención en un sentido sincrónico, aspectos que se articulan con la imitación de la obra individual:

Verdad es que lo que se imita es la obra singular, no la tradición. Pero es asimismo cierto que ciertos poemas encarnan tradiciones, condensan y vitalizan sistemas de convenciones y simbolizan otros poemas. Igualmente, cuando las influencias se extienden y amalgaman, cuando componen premisas comunes o usos -el aire colectivo que los escritores de cierta época respiran-, entonces se asimilan a los que a veces denominamos convenciones. [...] las convenciones literarias son no sólo herramientas técnicas sino campos más vastos o sistemas que derivan de influencias previas, singulares, genéticas<sup>112</sup>.

En la obra *Entre lo uno y lo diverso*<sup>113</sup>, Guillén relaciona el concepto de influencia con el de intertextualidad: “Nos esforzábamos los comparatistas por distinguir entre la influencia y un cierto X, desprovisto de ambigüedad; y ese X es lo que ahora se denomina intertexto”<sup>114</sup>. La influencia, según el autor, individualizaba, sin eficacia, la obra literaria, mientras el concepto de intertexto tiene la virtud de poner en evidencia el texto como cruce de escrituras previas. Al hablar de intertextualidad, Guillén no incluye el uso de las convenciones, que considera como recursos comunes a toda una época, pero sí delimita una línea que va de la alusión a la inclusión, con muchos puntos intermedios. De esta forma, pone de manifiesto la diferencia entre la

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>113</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, cit.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 310.

alusión o reminiscencia y la inclusión en un texto de palabras, formas o estructuras temáticas de otros textos anteriores.

No podemos dejar de hacer una breve referencia a Harold Bloom y a su obra *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*<sup>115</sup>, que se centra esencialmente en el texto poético y en lo que considera la superioridad absoluta de Shakespeare. Bloom señala que con la expresión “ansiedad de la influencia” no se refiere a una “rivalidad edípica freudiana”<sup>116</sup>, sino que constituye “una metáfora que implica una matriz de relaciones -imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas-, todas ellas de naturaleza defensiva en última instancia”<sup>117</sup>. De acuerdo con el autor, la ansiedad de la influencia es el resultado de un acto de malinterpretación, de una interpretación creativa a la que llama equívoco poético y a la que ningún poeta puede escapar.

Teniendo en cuenta todas estas lecturas y las varias y diferentes perspectivas presentadas, consideraremos la intertextualidad, siguiendo a Martínez Fernández, como la relación que se establece, dentro de un texto, entre varios textos, constituyendo éstos el intertexto. Aunque hablar de intertextualidad no es lo mismo que hablar de fuentes o de influencias, éstas no dejan de ser aspectos importantes para la constitución del intertexto. Si, efectivamente, como afirma Guillén, la influencia es un proceso pasivo, del que no se percatan ninguno de los agentes de ese proceso, no podemos decir lo mismo de la imitación, que es consciente y que puede llegar a un punto extremo que es el plagio. Consideraremos también las fuentes o los textos modelo como los textos de partida, es decir, aquellos a partir de los cuales el intertexto se constituye.

---

<sup>115</sup> H. Bloom, *La ansiedad de las influencias. Una teoría de la poesía*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Editorial Trotta, 2009.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 25.

Al pensar que el concepto moderno de intertextualidad<sup>118</sup> corresponde a un fenómeno ya antiguo, nos remontamos a la época clasicista, en la que la *imitatio*, la

---

<sup>118</sup> La abundancia de bibliografía sobre el concepto de intertextualidad nos obliga a presentar una pequeña selección de trabajos que tratan este tema o cuestiones relacionadas con este concepto. Además de las referencias que hemos presentado hasta aquí, véase también: L. A. Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; J. Alcira Arancibia, (ed.), *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1993; J. A. Álvarez Amorós, «Ulysses» como paradigma de intertextualidad, Madrid, Palas Atenea, 1991; M. Angenot, “La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nacional”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 36-52; M. Arrivé, “Para una teoría de los textos poli-isotópicos”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 75-86; M. Bengoechea Bartolomé, y R. J. Sola Buil, (eds.), *Intertextuality / intertextualidad*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1997; S. Bianchini, (ed.), *Prassi intertestuale*, Roma, Bagatto Libri, 1996; R. Cardini, y M. Regoliosi, (eds.), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998; A. Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979; L. Dällenbach, “Intertexto e autotexto”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 51-76; U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981; A. García Berrio, «Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro», en *Castilla*, 15, 1990, pp. 105-119; M<sup>a</sup> del C. García Tejera, “La intertextualidad como recurso poético”, en *Gades*, 8, 1981, pp. 151-179; Ch. Grivel, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 63-74; S. Gutiérrez Ordóñez, *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco/Libros, 1997; M. Iampolski, *La teoría de la intertextualidad y el cine*, Valencia, Episteme, 1996; R. Lachmann, “Dialogicidad y lenguaje poético”, trad. de D. Navarro, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 41-52; N. Limat-Letelier, y M. Miguét-Ollagnier, *L’intertextualité*, París, Les Belles Lettres - Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté 637, 1998; N. Limat-Letelier, “Historique du concept d’intertextualité”, en N. Limat-Letelier y M. Miguét-Ollagnier, *L’intertextualité*, París, Les Belles Lettres - Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté 637, 1998, pp. 17-64; J. Lozano, C. Peña-Marín, y G. Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1982; M<sup>a</sup>. J. Luzón Marco, “Intertextualidad e interpretación del discurso”, en *Epos XIII*, 1997, pp. 135-149; J. E. Martínez Fernández, “De la influencia literaria a la huella textual”, en *Exemplaria*, vol. I, 1997, pp. 179-200; A. Mendoza Fillola, “El concepto de intertextualidad”, en VV. AA., *Didácticas de lenguas y cultura*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 333-343; A. Mendoza Fillola, *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001; A. Mendoza Fillola, *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994; L. Meseguer, y M<sup>a</sup>. L. Villanueva, (eds.), *Intertextualitat y recepció*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998; D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997; R. Nycz, “La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 95-116; M. Orr, *Intertextuality: debates and contexts*, Cambridge, Polity, 2003; P. Pavlicic, “La intertextualidad moderna y posmoderna”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 165-186; G. Pérez-Firmat,



imitación de los modelos, era, como veremos, una necesidad, indicadora de la calidad de los autores, aspecto que pasamos a tratar en el siguiente capítulo. Volveremos a esta cuestión en la parte final de nuestro trabajo, después de proceder al estudio intertextual que nos proponemos hacer, relacionando dichos aspectos teóricos con el análisis práctico de los textos.

---

“Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, en *Romanic Review*, LXIX, 1-2, 1978, pp. 1-14; L. Perrone-Moisés, “A intertextualidade crítica”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 209-230; N. Piégay Gros, *Introducción à l’intertextualité*, Paris, Dunod, 1996; H. F. Plett, “Intertextualidades”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 65-94; F. Quintana Docio, “El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)”, en *Investigaciones semióticas IV*, vol. I, Madrid, Visor, 1992, pp. 205-214; F. Quintana Docio, *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco/Libros, 1994; M. Rifaterre, “El intertexto desconocido”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 170-172; M. Rifaterre, “La silepsis intertextual”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 163-169; M. Rifaterre, “Semiótica intertextual: el interpretante”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 146-162; H. G. Ruprecht, “Intertextualidad”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 25-35; VV.AA., *Miroirs de textes: récits de voyages et intertextualité*, Nice, Université de Nice, 1998; VV. AA., *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979 (traducción de *Poétique – Revue de Théorie et d’Analyse littéraires*, nº 27); VV.AA., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997; P. Zumthor, “A encruzilhada dos «rhetoriques». Intertextualidad e retórica”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 109-146.



### 3. EL CONCEPTO DE IMITACIÓN EN LAS POÉTICAS DE LOS SIGLOS DE ORO Y SU RELACIÓN CON EL CONCEPTO CONTEMPORÁNEO DE INTERTEXTUALIDAD

En palabras de Dámaso Alonso, “En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar”<sup>119</sup>. La imitación poética es un principio que, en general, los tratadistas del XVI y del XVII defienden en sus poéticas y que los escritores aplican en su praxis; para Maria Moog-Grünewald, la imitación llega a ser “una forma de recepción extraordinariamente libre y autocreadora”<sup>120</sup>. No hablamos del concepto aristotélico de *mimesis*<sup>121</sup>, sino de la imitación de autores reconocidos<sup>122</sup>, sobre todo de los clásicos, concepto este que existe paralelamente al principio de la erudición y que se erigía fuertemente en esa época.

Igual importancia, y también en relación con la *imitatio*, tiene el concepto de la autoridad de los clásicos, como apunta Kohut: “Algunos autores fueron declarados autores ejemplares, y su ejemplo llegó a adquirir un carácter (más o menos) compulsorio”<sup>123</sup>. Según este autor, la imitación es el principio que rige la creación literaria en el Renacimiento, pero la autoridad de los clásicos converge en las luchas de

---

<sup>119</sup> D. Alonso, “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 324-370, p. 309.

<sup>120</sup> M. Moog-Grünewald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, en M. Schmeling (org.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., pp. 69-100, p. 87.

<sup>121</sup> Cfr. Aristóteles, *Arte poética*, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Visor, 2003, pp. 45-147.

<sup>122</sup> Sobre este tema, véase R. P. Mckeón, “El concepto de imitación en la antigüedad”, en J. García Rodríguez (comp.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 67-110.

<sup>123</sup> K. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 42-43.

los antiguos y los modernos, que a su vez termina en la búsqueda de originalidad, aunque no dejando de tener como principio la imitación.

Victoria Pineda<sup>124</sup> distingue las dos formas de imitación ya consideradas en la antigüedad greco-latina:

Los griegos y los romanos vieron que la imitación afecta al proceso creativo en dos maneras: una, formulada por Aristóteles, enseña que el arte es imitación de las acciones de los hombres; la otra, articulada por los grandes rétores latinos y griegos, demuestra que sin la imitación de modelos artísticos no se puede alcanzar la perfección artística<sup>125</sup>.

Ya en textos latinos sobre retórica se hablaba de la imitación de otros oradores y de cómo y en qué circunstancias se debería imitar. Así, el autor de la *Rhetorica ad Herennium* explica qué características debe tener el orador, afirmando posteriormente que “todas estas cosas las podremos conseguir por tres medios: por *arte*, *imitación* y *ejercicio*”<sup>126</sup>; y explica que “la imitación es la que nos conduce, con estudio diligente, a que lleguemos a asemejarnos a otros al hablar”<sup>127</sup>. También Quintiliano habla de la imitación, dedicando a este tema todo el capítulo II del Libro X de su *Institutio Oratoria*, así como algunos párrafos del capítulo I del mismo libro. Quintiliano, al hablar del oficio del orador, afirma que “como la tarea del orador consiste en la capacidad de expresarse en un hablar fluido, en todo caso este hablar precede a todo lo demás, y es cosa manifiesta que de aquí ha surgido el principio de esta arte; después,

---

<sup>124</sup> V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>126</sup> *Rhetorica ad Herennium*, trad., int. y notas de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, I, 2, pp. 64-65.

<sup>127</sup> *Ibid.*, I, 2, pp. 66-67.

como algo inmediato, la imitación de modelos”<sup>128</sup>. En el capítulo citado anteriormente, totalmente dedicado a la *imitatio*, el autor afirma que “una gran parte del arte se fundamenta en la *imitación*”<sup>129</sup>, justificando este procedimiento con el deseo de hacer lo que parece que otros han hecho bien. Sin embargo, advierte que la cautela y discreción son fundamentales a la hora de imitar a un modelo, y que siempre se debe intentar superarlo; reflexiona sobre a quiénes hay que imitar y en qué, y aconseja que no se imite a un solo modelo, sino que se siga lo mejor de varios autores. Los ejemplos de estos dos textos y autores que acabamos de referir, aunque hablen concretamente del arte retórico y de procedimientos oratorios, nos enseñan que la imitación ya era algo valorado entre los autores latinos, los cuales la atribuyeron una gran importancia y teorizaron sobre la misma.

Poniendo un ejemplo más de otro autor clásico, citaremos la Epístola 84 de Séneca. En este texto, el autor habla sobre la utilidad de la obra escrita, y afirma que debemos “imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel; luego el botín conseguido lo ordenan y distribuyen por los paneles”<sup>130</sup>. Victoria Pineda recuerda que esta metáfora fue recogida por Petrarca y luego muy usada por los humanistas, dando así cuenta de la importancia de las fuentes clásicas como justificante de los procedimientos imitativos. Volviendo a Séneca, el autor desarrolla su metáfora y afirma lo siguiente:

[...] también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (pues se conservan mejor diferenciadas); luego,

---

<sup>128</sup> Quintiliano, *Obra completa. Sobre la formación del orador*, trad. y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1996, tomo IV, X, 1, p. 13 (ed. bilingüe).

<sup>129</sup> *Ibid.*, X, 2, p. 69.

<sup>130</sup> Séneca, “Epístola 84”, en *Epístolas morales a Lucilio*, trad. y notas de I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1989, vol. II, pp. 50-55, p.51.

aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre el modelo del que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración<sup>131</sup>.

Como ocurrirá más tarde con muchos autores de la época clasicista, Séneca distingue indirectamente entre la copia y la imitación, ya que preconiza la existencia de diferencias entre el texto final y su modelo o fuente de inspiración, añadiendo que “en ocasiones ni siquiera se podrá reconocer si un escritor de gran talento ha impreso su propio sello a todo cuanto ha captado del modelo escogido para configurarlo en un todo”<sup>132</sup>.

Asimismo, no podemos dejar de citar a Horacio, que en su *Arte Poética* también reflexiona sobre la *imitatio*, afirmando que la tradición es pertenencia de todos y, consecuentemente, todos la pueden usar, pero sin olvidar algunas reglas:

Es difícil exponer temas conocidos de una forma original y tú transformarás el poema iliaco en obra teatral más fácilmente que si presentaras algo desconocido y que no se ha dicho. Un tema público será de tu privado poder, si no te demoras en circunlocuciones de poca calidad y asequibles a todos, ni fiel intérprete te preocupas de traducir palabra por palabra, ni imitando te metes en un atolladero de donde el pudor o la ley de la obra te impedirá salir<sup>133</sup>.

Horacio se preocupa por distinguir la imitación de la copia, advirtiéndole que esta última, a la que llama imitación “palabra por palabra”, solo llevará a una obra de escasa calidad y poca coherencia.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>133</sup> Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, cit., pp. 148-185, p. 161.

Todos estos autores y sus ideas sobre la imitación influirían a los autores de la época clasicista, que plasmaron sus ideas sobre este asunto en sus tratados de retórica o en sus poéticas, motivados asimismo, sin duda, por una praxis literaria que reflejaba el peso de los autores clásicos, sobre todo latinos, y más tarde de los grandes autores renacentistas, manieristas o barrocos.

Pero no siempre se evidenciaba una misma forma de imitación; de hecho, el seguimiento de los modelos fue evolucionando a lo largo de toda la época clasicista, de acuerdo con Thomas Greene, que distingue cuatro formas de imitación según la postura del autor con relación a su(s) modelo(s)<sup>134</sup>. Estas formas son también producto de una evolución en esa relación entre el imitador y su modelo, que va desde la devoción hasta el rechazo. La primera es lo que él llama imitación *sacramental*, que se da siempre que un autor sigue al pie de la letra a su modelo, en una actitud de devoción casi religiosa. Este tipo de seguimiento plantea algunos problemas, como el hecho de que no produce una literatura de gran calidad: “Although this sacramental type of imitation corresponded to a new and appealing impulse, it could not in itself produce a large body of successful poetry, nor could it effect a genuine solution to the intertextual dilemma”<sup>135</sup>. Este categoría considerada por Greene se puede confundir con la copia fiel, el plagio, considerado ilegítimo, por lo que, de acuerdo con este autor, habría que dar el salto hacia la verdadera imitación.

El segundo tipo es la imitación *ecléctica*, equivalente a la *contaminatio*, una forma muy sencilla de imitación: “We might call this type *eclectic* or *exploitative*, since it essentially treats all traditions as stockpiles to be drawn upon ostensibly at

---

<sup>134</sup> Cfr. T. M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 38.

random”<sup>136</sup>. Sin embargo, y a pesar de la sencillez de este procedimiento, “when is employed with artistic intelligence, the imitative poet commands a vocabulary of a second and higher power, a second keyboard of richer harmonies”<sup>137</sup>.

El tercer tipo, la imitación *heurística*, implica un procedimiento algo más complejo: los textos de alguna forma evidencian los modelos que les subyacen, pero simultáneamente adoptan una actitud de distanciamiento hacia ellos. Se trata, al final, de una reescritura del texto original: el poeta usa el texto modelo, pero aportando siempre algo suyo, con el fin de poder superarlo. Greene afirma que el poema se transforma en una especie de puente entre un pasado específico y un presente emergente, entre dos mundos cargados de significados particulares e intrínsecamente diferentes.

Por último, la imitación *dialéctica*, derivada de la imitación heurística, desemboca en la parodia, una vez que el texto mezcla “filial rejection with respect, just as every parody pays its own oblique homage”<sup>138</sup>. Se trata de una compleja forma de asimilación del texto modelo, que aúna el seguimiento de ese texto con su consciente rechazo, de forma que el sentido del humor y la risa estén presentes.

Aunque Greene analice esencialmente la poesía italiana y el riesgo de anacronismo generado por el seguimiento de modelos, poniendo mayoritariamente ejemplos de la producción de Petrarca, no hay duda de que estos principios y la tipología propuesta se pueden aplicar en general a toda la poesía clasicista europea, que plasmó de forma evidente el peso de los autores greco-latinos en su producción literaria. Jorge Fernández López analiza el caso español y la situación cultural del Siglo de Oro, que considera muy compleja debido precisamente a la importancia de la cultura clásica,

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 46.



en concreto de la latina, que se instituye como “cultura modelo” por oposición a la “cultura derivada”, que es la de los siglos XVI y XVII<sup>139</sup>. Ese “patrimonio concebido como común, modélico y digno de imitación”<sup>140</sup> conlleva una cierta presión de estar a la altura de los modelos elegidos o impuestos por la tradición o por las preceptivas.

Los creadores renacentistas son, por tanto, receptores de una cultura y les cabe a ellos transformarla a través de un proceso que implica su asimilación y posterior reelaboración de acuerdo con los cánones de la época<sup>141</sup>. Este estatuto del creador como transformador estaba tan asumido que el principal problema no era cómo imitar, sino a quién o a quiénes imitar, si a uno o a varios modelos<sup>142</sup>. Los tratadistas tratarán de dar sus respuestas a estas cuestiones, y los creadores seguirán de formas diferentes a sus modelos, apoyados en las preceptivas que, de forma más o menos extensa, desarrollaron este tema.

Para Rico Verdú, la erudición llega a identificarse con la *imitatio*<sup>143</sup>, aunque en su acepción inicial se haya identificado con el Humanismo. En relación con la imitación de los clásicos, el autor señala el caso del Marqués de Santillana que, habiendo sido acusado de plagio, afirma en la *Introducción [...] al centiloquio de sus Proverbios e Castigos*:

Diciendo yo haber tomado todo, o la mayor parte, destes proverbios de las doctrinas e amonestamientos de otros: así como de Platón, e de Aristóteles, e de

---

<sup>139</sup> Cfr. J. Fernández López, “El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro”, en *Edad de Oro XXIV: la tradición clásica en los Siglos de Oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2005, pp. 47-64.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>141</sup> Cfr. A. García Berrio, “Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista del intertexto en el Siglo de Oro”, cit., pp. 105-119.

<sup>142</sup> Cfr. A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger, 1992.

<sup>143</sup> Cfr. J. Rico Verdú, “De eruditione poetica”, en *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 239-255.

Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de los otros filósofos e poetas, los cuales no contradigo, mas antes me place que así se crea e sea entendido. Pero estos que he dicho lo que ordenaron e fizieron, de otros lo tomaron; e los otros de otros, e los otros de aquellos que por luenga vida e sutil inquisición alcanzaron las experiencias e causas de las cosas<sup>144</sup>.

Con estas palabras, el Marqués de Santillana asume orgullosamente haberse basado en los clásicos, justificando que ellos también se habían basado en otros; así, lo que el autor está afirmando es que la imitación -o lo que se diría siglos después, el texto dentro del texto- conforma la propia esencia de la literatura.

En el capítulo IV de la obra anteriormente citada, Pineda ofrece un amplio resumen de las teorías de la imitación de varios tratadistas españoles del siglo XVI que se ocuparon de temas retóricos, algunas de las cuales trataremos de reproducir aquí, teniendo en cuenta su importancia e interés. Como muchos de los autores estudiados por Pineda proponen conceptos de imitación motivados por las luchas ciceronianas, que salen fuera del ámbito de nuestro trabajo, nos centraremos en las teorías e ideas más generales de estos autores<sup>145</sup>.

Victoria Pineda presenta las principales líneas de pensamiento de Juan Luis Vives que, en *De causis corruptarum artium* (1531)<sup>146</sup>, trata el tema de la imitación. Considera este autor que la necesidad de superación de los modelos es fundamental y que el desarrollo del propio ingenio se hace a partir de la lectura e imitación de los

---

<sup>144</sup> López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana), *Los Proverbios con su glosa*, Sevilla: Menardo Ungut y Estanislao Polono, 1494. Facs. de A. Pérez Gómez, Valencia: Gráficas Soler, 1965, fº aiiijr, *apud* J. Rico Verdú, “De eruditione poetica”, cit., p. 241.

<sup>145</sup> Sobre este tema véase también A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, cit.

<sup>146</sup> Las referencias de Vives a la imitación se encuentran en *De causis corruptarum artium* (libro IV, capítulo IV) y *De tradendis disciplinis* (libro IV, capítulo IV), en el tomo VI de las *Opera Omnia*. Citamos las ideas de Vives por el resumen de V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, cit., pp. 112-114.

modelos. Aconseja que haya alguna selectividad a la hora de elegir los modelos a imitar, que siempre deben ser los mejores; sin embargo, como ningún modelo condensa todas las virtudes, hay que imitar a varios autores, es decir, hay que seguir varios modelos, no solo griegos y latinos, sino también modernos.

Asimismo, apunta las cualidades necesarias para una buena imitación, que son el juicio agudo, la destreza natural y la bondad de ingenio. También propone la mejor forma de imitar: el imitador debe copiar el artificio y no la *res* o las *verba*. Así, no hay que fijarse en las palabras exactas usadas por el modelo o en los asuntos versados, sino en “cuál es el propósito de cada una de las partes del discurso y cómo está expresado, con qué argumentos y autoridades, cómo se acomodan las palabras a las cosas y cómo se estructura cada argumento en relación con los demás y en relación con el todo”<sup>147</sup>.

De gran importancia es el tratado *De imitatione*, de Sebastián Fox Morcillo, publicado en 1554 en Amberes, y del que Victoria Pineda presenta la traducción al castellano<sup>148</sup>. Este autor, advirtiendo que no existían tratados que versaran solamente sobre la cuestión de la imitación, se propone hacerlo y lo dedica al cardenal y obispo de Burgos don Francisco Bobadilla de Mendonza. El tratado está dividido en dos libros y se presenta en forma de diálogo entre Francisco, hermano del autor, y Gabriel Envesia, que Fox Morcillo presenta como un amigo muy cercano y como “hombre sabio e insigne entre los suyos”<sup>149</sup>. Envesia explicará a Francisco sus teorías sobre la imitación, empezando por determinar a quién imitar: “que sea alguien que te gusta mucho, a quien has elegido de entre los mejores y tratado con el estudio cotidiano, hasta que hayas casi

---

<sup>147</sup> J. L. Vives, *De causis corruptarum artium*, según la traducción de V. Pineda en *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, cit., p. 114.

<sup>148</sup> S. Fox Morcillo, “Sobre la imitación”, en V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, cit., trad. de V. Pineda, pp. 177-237.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 179.

absorbido en la mente, y hecho completamente tuyo, su empleo de la palabra”<sup>150</sup>. Fox Morcillo, a través de Envesia, no solo indica a quién imitar, sino que apunta ya una de las reglas que va a considerar fundamentales en ese arte: conocer profundamente al modelo. Esto se refleja en su concepto de imitación: “imitar no es otra cosa que meterse en el espíritu, las costumbres y la naturaleza del autor que uno haya aprobado, y al mismo tiempo, reproducir su forma de pensar y de hablar”<sup>151</sup>. Para justificar lo que considera una necesidad, pone el ejemplo de Platón, que dijo que “incluso Dios imitó la idea de su mente al hacer el mundo, porque sin ejemplo no se puede producir nada de manera justa, nada de manera cierta, nada, en fin, de manera conveniente”<sup>152</sup>.

Envesia apunta también determinados procedimientos necesarios para una buena imitación: establecer una cierta armonía entre la naturaleza del modelo y del imitador y “usar el arte, el parecer, la observación y el ejercicio”<sup>153</sup>. Hay que tener en cuenta el decoro, fundamental en la forma de imitar, ya que no se puede imitar a un autor cuyo estilo no presente la adecuación al asunto tratado, así como las palabras, evitando las extranjeras salvo en situaciones muy concretas, y también los arcaísmos.

En el libro segundo, Envesia sigue hablando de la necesidad de imitar a los mejores:

Lo mismo que nadie que sea bueno se une como amigo a un inferior, sino al que es mejor y de él apetece la amistad, los buenos imitadores, creo yo, deben seguir no a cualquier autor que les sale al paso, sino al muy elegante y excelente, porque si imitaran a los vulgares, recogerían más vicios que virtudes. Sin duda, ya que según Quintiliano el imitador nunca se iguala a aquél a quien imita,

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 187.

entonces, si seguimos a los mejores, seremos mínimamente buenos; pero si seguimos a los malos o mediocres, entonces también lo seremos nosotros<sup>154</sup>.

Sebastián Fox Morcillo no habla aquí de superación de los modelos, considerando incluso muy difícil la posibilidad de igualarlos, pero acepta que el que se dedique intensamente al trabajo de imitar sí podrá acercarse al modelo. Sin embargo, también escribe más adelante que hay que añadir algo propio y que eso permitirá al imitador llegar más lejos que el modelo imitado:

Es más, al hablar se debe usar de una cierta libertad moderada, para no estar amarrados, ya que el querer seguir siempre los pasos ajenos es extremadamente servil; es mucho más distinguido añadir nosotros algo a lo que imitamos y decir algo a nuestra propia manera, para, al agregar cosas, amplificar la imitación. Y verdaderamente, si nos contentáramos con la sola imitación de alguien, y no intentáramos por nosotros mismos llegar más lejos que el otro o por añadir algo, ciertamente nos agotaríamos, porque como dice Quintiliano, nada se produce sólo por imitación<sup>155</sup>.

Después de dar una lista de poetas, filósofos, historiadores y oradores a los que merece la pena imitar, entre los que incluye algunos italianos como Pontano, Sannazzaro o Girolamo Vida, dejándonos así deducir que los modelos no tienen por qué ser solo autores griegos o latinos, Envesia añade algunos procedimientos para bien imitar:

[...] hay que leer todo género de escritores para adquirir de ellos erudición, juicio y abundancia de temas; pero por otra parte, de todos hemos de imitar a uno, el mejor, y hemos de hacerlo atentamente, no sólo para que con él se alimente

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 212.

nuestra doctrina, sino también para seguir su elocuencia y su propio genio. A los restantes autores, que cada uno los lea, no para querer expresar su estilo a través de la imitación, sino para encontrar en ellos su erudición única u otras virtudes de la expresión que no se pueden descubrir en un solo autor. [...]

Cualquier autor que uno se proponga para imitar, quienquiera que sea, se debe leer cuidadosamente, considerar su composición, su espíritu y los rasgos de su expresión y confiarlo todo a la memoria, de tal manera que al hablar o al escribir se le presente espontáneamente y no tenga que arrastrarlo a duras penas<sup>156</sup>.

Envesio sigue dando a Francisco algunos consejos sobre la imitación, hablando sobre algunos aspectos importantes: las palabras latinas, las frases, la organización del discurso, para los que es fundamental mucho estudio y dedicación. También la prudencia es importante a la hora de seguir a un modelo, ya que a través de ella se puede distinguir lo bueno de lo malo.

Sebastián Fox Morcillo es pues un autor que dedicó todo un tratado al arte de imitar, demostrando así cómo la imitación era efectivamente una praxis corriente, importante y recomendable entre los oradores y poetas. La enfoca no como una mera reproducción, sino como un ejercicio de gran utilidad a hora de desarrollar las capacidades personales de cada uno de los imitadores.

Otro autor apuntado por Victoria Pineda es Alfonso García Matamoros, que publica en 1579 *De tribus dicendi generibus, sive de recta informandi styli ratione commentarius*. En el seguimiento de las luchas ciceronianas, Matamoros toma una postura neutral, y considera que hay que imitar a varios autores, siguiendo en cada uno de ellos lo que de mejor nos ofrece, pero siempre teniendo en cuenta las características del imitador. Opina que solo se puede imitar bien con genio y con ingenio y defiende el

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

decoro en los géneros: el historiador solo debe imitar a los historiadores, el poeta a los poetas, etc. También da consejos sobre la forma de usar la imitación para llegar a la elocuencia y advierte que no se debe confundir copia con imitación, y que, para llegar a esta última, hay que comprender profundamente al autor o autores que sirven de modelo.

De 1560 es el tratado de Juan Lorenzo Palmireno *De vera et facile imitatione Ciceronis*, también apuntado por Pineda. En él se habla de la cuestión del ciceronianismo en particular y de la imitación en general, pero, según Pineda, de forma bastante desordenada e inconexa.

En 1580, Fernando de Herrera publica sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. En los textos preliminares aparece un prólogo del maestro Francisco de Medina, en el que, entre otras cosas, alaba a Garcilaso, y en el que afirma lo siguiente:

Las obras d'este incomparable escritor espiran un aliento verdaderamente poético; las sentencias son agudas, deleitosas i graves; las palabras propias i bien sonantes; los modos de dezir escogidos i cortesanos; los números, aunque generosos i llenos, son blandos i regalados; el arreo de toda la oración está retocado de lumbres i matices que despiden un resplandor nunca antes visto; los versos son tersos i fáciles, todos ilustrados de claridad i terneza, virtudes muy loadas en los poetas de su género. En las imitaciones sigue los pasos de los más celebrados autores latinos i toscanos, i trabajando alcançallos, se esfuerza con tan dichosa osadía que no pocas vezes se les adelanta. En conclusión, si en nuestra edad á avido ecelentes poetas, tanto que puedan ser comparados con los antiguos, uno de los mejores es Garci Lasso, cuya lengua sin duda escogerán las musas todas las vezes que uvieren de hablar castellano<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> F. de Medina, “A los lectores”, en F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 187-203, p. 197.

Como podemos observar, entre los elogios del maestro Francisco de Medina se cuenta la capacidad de bien imitar a los mejores autores latinos e italianos, a quienes Garcilaso supera en numerosas ocasiones. Considera, pues, que la imitación no es una desviación de los preceptos del buen poeta, sino que forma parte de las cualidades que debe poseer; asimismo, en su opinión, la imitación no debe limitarse a la simple copia de los antiguos, y destaca la posibilidad de superarlos.

Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, también nos da su opinión sobre este tema, importante objeto de sus reflexiones:

No puedo conmigo acabar de pasar en silencio esto que el ánimo me ofrece a la memoria tantas veces. Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca i a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas, i queriendo alcançar demasíadamente aquella blandura i terneza, se hazen umildes i sin composición i fuerça, porque de otra suerte se á de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consideración de juizio. ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al inculto i áspero? Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo. [...] I pudiendo assí aver cosas i voces, ¿quién es tan descuidado i perezoso que se entregue a una simple imitación? ¿Por ventura los italianos, a quien escoge por ejemplo, incluyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿I por ventura el mesmo Petrarca llego a l'alteza en que está colocado por seguir a los provençales i no por vestirse de la riqueza latina<sup>158</sup>?

---

<sup>158</sup> F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp. 273-274.



Fernando de Herrera, como Francisco de Medina, también considera la imitación como un medio necesario para alcanzar una perfecta expresión de los pensamientos. La imitación no debe limitarse a un único modelo, sino que se deben seguir a los mejores poetas latinos e italianos, de acuerdo con el ejemplo del mismo Petrarca, quien imitó a los provenzales y a los latinos. La imitación se vuelve así un trabajo para el cuál se necesita mucha erudición y talento natural para poder aprovechar de cada modelo literario lo que pueda servir y, si es posible, superarlo. Sin osadía, ingenio y erudición la imitación resulta humilde y sin valor. Los “admirables despojos” de los mejores antiguos deben ser aprovechados para enriquecer la lengua española y su literatura; por este motivo, “los españoles, que no perdonaron a algún género de verso italiano, se han ya hecho propia esta poesía”<sup>159</sup>, lo que constituye el ejemplo perfecto de imitación: a la apropiación de textos, formas, temas, etc., ajenos, se sigue la adaptación, cuyo resultado es una literatura ya propia, que supera los modelos seguidos. De esta forma, imitación y originalidad no son incompatibles.

Francisco Sánchez, el Brocense, en el texto “Al Lector” que precede a sus anotaciones a la poesía de Garcilaso, publicadas en 1574, defiende claramente la imitación de los poetas antiguos, señalando que solo un buen poeta sabría tomar los versos de otros y hacerlos propios. En esto se basa su defensa de la poesía de Garcilaso, ya que en sus anotaciones pone al descubierto los “hurtos que antes estaban encubiertos”<sup>160</sup>. Y añade: “[Garcilaso] aplica y traslada los versos y sentencia de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y mas gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera”<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>160</sup> F. Sanctii Brocensis, *Opera Omnia*, Genevae, 1766, tomo IV, p. 36.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 37.

Como podemos ver, el Brocense considera que la imitación no solo es importante, sino que es indispensable en un buen poeta: “no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”<sup>162</sup>. Ya los antiguos utilizaban esa norma, dando como ejemplo a Virgilio que siguió a Homero, Terencio que imitó a Menandro o Séneca a Eurípides. Se trata de una práctica que revela la erudición del que imita, y que por ello revela su valor. Para Vilanova, “el Brocense sanciona de manera inapelable la vigencia de un procedimiento de apropiación literaria, iniciado ya por nuestros primeros petrarquistas, que había de convertir la creación poética en una mera adaptación o refundición de temas e ideas ajenas en menoscabo de la originalidad creadora”<sup>163</sup>.

Aunque algunos autores hayan insistido en que el Brocense habla en este texto de la *mimesis* aristotélica, la verdad es que nos remite a un concepto distinto y muy en boga en todo el clasicismo: la apropiación de textos ajenos que se transforman en propios, como ya habían señalado antes Medina y Herrera. El insigne humanista considera asimismo que esa apropiación es necesaria y solo entendida por los muy doctos, lo que nos lleva a otro concepto de extrema importancia en la época: el de la erudición poética. Estos procedimientos están justificados con los autores clásicos, ellos mismos imitadores de sus predecesores.

Alonso López Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poética*, publicada en Madrid en 1596, también trató el tema de la imitación. Para el Pinciano, cuya obra sigue la línea aristotélica, la imitación es esencialmente la *mimesis*, pero admite la imitación de los poetas, considerando así las dos categorías:

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>163</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, vol. I, p. 16.

Dicho, Vgo prosiguió diciendo, así que poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua, y poema es imitación hecha con la dicha lengua o lenguaje y porque este vocablo imitar podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar, y contrahazer es vna misma cosa y que la dicha imitación, remedamiēto, y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza, y de arte: exemplo de la naturaleza es el niño, que a penas dexa vacío el seno de su madre, y ya comienza a imitar: si reys ríe; si llorays llora [...].El Pinciano dixo entonces: yo por imitación entendiera (antes de agora) quando vn autor toma de otro alguna cosa, y la pone en la obra que él haze, y Vgo, essa es también imitación, porque es remedar y contrahazer a otra, y de la imitación está dicho que tiene su esencia en el remedar y contrahacer. Así que essa y las demás dichas están debajo del género de imitación. Diferencianse en algunas diferencias, porque el autor que remeda a la naturaleza es como retratador y el que remeda al que remeda a la naturaleza, es simple pintor. Así que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza, y arte es como retrato, y el que remeda al retrato, es como simple pintor. Y de aquí vereys de quanto más primor es la inuención del poeta, y primera imitación que no la segunda.

Fadrique dixo entonces, pero advertir conviene, que alguna vez la pintura que simple dezis, vence al retrato: lo qual según el pintor, y el pincel acontece. Dize muy bien Fadrique, dixo Vgo, que Virgilio tiene pinturas que sobrepujan al retrato, y imitaciones que vencieron al inuentor, porque dexó en cosas a la pintura, y siguió a la naturaleza misma. Y si los que imitan, de tal manera imitassen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de loor: mas no se yo para que fin imitare yo mal, lo que otro escriuio y inuentó bien, no lo puedo sufrir, ni aun Horacio sufrirlo pudo, el qual dize destos tales imitadores, que son rebaño sieruo que no tienen ingenio libre para inuentar, y sieruo que estraga lo que otro hizo bien. Y desta manera se ha de entender Horacio, el qual también fue imitador de otros, mas no sieruo, porque imitó muy bien<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> “Epistola tercera de la esencia y causas de la poetica”, en *Philosophia antigva poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo*. Dirigida al Conde Ihoanes Keuēhiler de Aichelberg Conde de Frankemburg, Baron absoluto de Landtsron y de Vversperg, Señor de Osteruiz y Carlsperg, Cauallerizo Mayor perpetuo y hereditario del Archiducado de Carinthia, Cauallero de la orden del Tuson del Rey nuestro Señor, y del Consejo y de la Camara del Emperador, y su Embaxador en las Españas. En Madrid, por Thomas Iunti, M.D.XCVI, pp. 100-121, pp.101-103.

El texto presentado resume el pensamiento de Pinciano sobre la cuestión de la *imitatio*, el cual no se distancia mucho de las consideraciones de los autores anteriores. De hecho, tal como sus predecesores, el Pinciano no descarta la imitación de los poetas antiguos, modelos que terminan siendo superados si el que imita lo hace con “ingenio libre” y no con servidumbre. La imitación servil, o mala imitación, no tiene ningún valor, porque la cualidad la tiene el original. Eso no sería imitar, sino apropiarse de algo ajeno, lo que es digno de vituperio. Si, por el contrario, el seguimiento se hace de forma libre, con ingenio y carácter inventivo, será digno de loor. Sin embargo, se trata de casos que solo ocurren con los muy buenos poetas, y pone como ejemplo a Virgilio. De todas formas, para el vallisoletano, aunque no descarte la imitación de modelos, la verdadera *imitatio* es la *mimesis* aristotélica, la imitación de la naturaleza.

Juan de la Cueva también trata esta cuestión en su *Ejemplar Poético*, escrito hacia 1606<sup>165</sup>. En las tres epístolas que componen este texto, dedicado a don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá y marqués de Tarifa, el autor, a la manera de Horacio, va discutiendo sobre diferentes tipos de normas (lingüísticas, métricas, etc.) para el buen hacer literario. En la Epístola I, de la Cueva, al hablar de los nuevos vocablos que enriquecen la lengua castellana, afirma que formarlos es privilegio de los que tienen “excelente juicio, y agudeza”<sup>166</sup>, ya que solo ellos son capaces de juzgar lo que conviene o no a la lengua culta y de no caer en excesos. Como ejemplo de lo que afirma, presenta el sermón romano que fue “enriquecido con las voces griegas, / y

---

<sup>165</sup> J. de la Cueva, “Ejemplar Poético”, en J. de la Cueva, *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar Poético*, ed., notas e int. de F. A. de Icaza, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1924, pp.185-246. Para la presente edición, Icaza sigue el manuscrito autógrafo 10.182 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya corrección definitiva es de 1609.

<sup>166</sup> *Ibid.*, v. 126, p. 190.

peregrinas”<sup>167</sup>. Al comentar este aspecto de la creación literaria, deja entrever cuál es su postura sobre el tema de la imitación al afirmar lo siguiente:

Y si tú que lo ignoras, no te allegas  
a seguir esto, y porque a ti te admira  
lo menosprecias, y su efecto niegas,  
lo propio dice el Sabio de Stagira  
a quien Horacio imita doctamente  
en dulce, numerosa y alta lira<sup>168</sup>.

Pero su postura sobre la imitación no se limita a estas sutiles afirmaciones. En la Epístola II, desarrolla su precepto sobre este tema, concretamente al hablar de la teoría de la epístola. Aunque el autor tome como punto de partida la forma de bien hacer una epístola, desarrolla claramente una pequeña teoría (en términos muy generales) de la imitación. Hace la distinción entre tres formas de usar los textos ajenos: el hurto, que condena claramente, la imitación y la traducción:

Tres modos hay por donde son regidos  
los que en ajenas obras ponen mano  
y son con fuertes leyes compelidos.  
Unos imitan del sermón romano  
otros hurtan, y otros puramente  
traducen de otra lengua en castellano<sup>169</sup>.

Considera, como otros autores, que la imitación es un recurso totalmente legítimo (“La imitación en tiempo conveniente / es lícita, y licencia permitida / al

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, vv. 140-141, p. 190.

<sup>168</sup> *Ibid.*, vv. 142-147, p. 190.

<sup>169</sup> *Ibid.*, vv. 421-426, p. 199.

ingenio más alto y ecelente”, vv. 427-429, p. 218), indicando que se trata de un precepto establecido por los sabios (“entre sabios tenidas por preceos”, v. 435, p. 218) y que en consecuencia hay que seguir por parte de los autores literarios de diversa categoría: “Puede el más doto y puede el más discreto / en sus obras usar de imitaciones” (vv. 433-434, p. 218).

Al referirse al hurto, el autor afirma que se trata de una praxis condenable que solamente podrá traer la deshonra al que lo practica, dejando clara su condena a todos los que se apropian de obras ajenas; sin embargo, no establece claramente la distinción entre la verdadera imitación y el hurto:

Del hurtar, sin que usemos de razones  
que de nuevo lo aclaren, están claras  
del uso dél las bajas condiciones.  
Y (a) sí tú, que lo sigues y lo amparas  
con adotiva musa, que alimenta  
la vana ostentación con que la aclaras,  
mira que ese furor icareo intenta  
en ese vuelo tu mortal ruina  
y abatimiento, en vez de honrosa cuenta<sup>170</sup>.

Posteriormente Juan de la Cueva habla de la traducción, que trata de una forma casi reverencial. El autor afirma que es inalterable, aunque con algunas excepciones obligadas por las particularidades idiomáticas:

Es el modo tercero la divina  
traducción, tan difícil cuan gloriosa  
al que observa el decoro a su doctrina.  
Su ley es inviolable, y religiosa,

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, vv. 436-444, p. 200.

tratada con lealtad y verdad pura,  
que ni pueden quitar ni añadir cosa.  
Una ececión mitiga esta ley dura  
que obliga al que traduce, aunque se aparte  
de la letra, siguiendo su escritura,  
a conservar y aun mejorar con arte  
la grandeza, primor y la ecelencia  
original, sin ofender la parte.  
También se le concede por licencia  
que no se obligue a voz ni a consonancia,  
sino al conceto, al número y sentencia<sup>171</sup>.

A pesar de desarrollar largamente sus ideas sobre el tema, de la Cueva no llega, como algunos otros preceptistas, a dar indicaciones sobre la forma de bien imitar o sobre las grandes diferencias entre robar e imitar. De cualquier manera, se trata de un testimonio más de cómo la imitación era un precepto literario importante, incluso indispensable, en la época en cuestión.

Otro autor importante, y cuya obra influirá en la producción literaria de Góngora, es Luis Carrillo y Sotomayor. En 1611, y de forma póstuma, se publica su famoso *Libro de la erudición poética*, apenas dos años antes de la aparición del *Polifemo* de Góngora. Considerado por muchos como una especie de manifiesto poético del culteranismo, esta obra defiende el uso de un lenguaje poético elevado, no importando la oscuridad que pueda resultar; la dificultad en entender está en el lector, en su falta de preparación y en su poca erudición, y no en el texto mismo. Es evidente, pues, que defiende la erudición poética, juntamente con el uso de cultismos y de un estilo elevado, creyendo en la necesidad de enseñar deleitando (*docere* y *delectare*). No dedica mucha atención al problema de la imitación poética, pero afirma lo siguiente:

---

<sup>171</sup> *Ibid*, vv. 445-459, p. 200.

Pues así es, que estos (mediante el modo de escribir usado dellos) alcanzaron el fin último de los Poetas, que es la fama: luego todos los que siguieren sus pisadas de la suerte que ellos, tendrán igual fama con ellos. Forçosa consecuencia será, pues, que la Poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitándoles se ha de tratar con su agudeza, elocuciones, y imitaciones, y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren: luego la Poesía fundada en contrario desto, no será Poesía, pues en esto, (como se ha provado) se diferencia el Poeta del Verificador, si es, como es cierto, que no se pueden dar dos cosas en un sujeto contrarias, y juntamente verdaderas<sup>172</sup>.

Aunque sea el único momento en que habla de la *imitatio*, podemos observar que para este autor es algo fundamental, que conforma las características del buen poeta. Señala que es la imitación la que diferencia al versificador del poeta, ya que este debe basar su producción en los autores antiguos y en toda su erudición. En esto se aproxima mucho al Brocense, quien afirmaba que no consideraba buen poeta a los que no imitaban a los antiguos. Parece claro que Carrillo y Sotomayor no se refiere a la imitación de la naturaleza, a la manera aristotélica, sino que nos remite al seguimiento formal de los clásicos: “imitándoles se ha de tratar con su agudeza, elocuciones, y imitaciones”. Carrillo y Sotomayor predicó con el ejemplo, ya que imita (o copia, según las opiniones) a Ovidio en su *Fábula de Acis y Galatea*, texto que sería una de las fuentes usadas por Góngora para la elaboración de su *Fábula de Polifemo y Galatea*.

En el mismo año, 1611, Luis Cabrera de Córdoba publica en Madrid una preceptiva que tendría mucha importancia en la época: *De Historia, para entenderla y escribirla*. Se trata de una obra sobre la historia y el trabajo del historiador, pero

---

<sup>172</sup> L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, ed. crítica y estudio preliminar de A. Costa, Sevilla, Alfar, 1987, p. 61.



también se refiere a las relaciones de la historia con la poesía, y llega a dedicar todo el discurso XXVIII al problema de la imitación, desarrollando más este tema que los humanistas a los que hemos mencionado; adquiere así particular interés en nuestro trabajo por la extensión y detalle de sus reflexiones.

Se cree que Góngora conoció los escritos de Cabrera de Córdoba y que compartía sus ideas sobre poesía. Afirma Vilanova:

Los dos Sonetos y la Epístola en tercetos que Góngora le dedicó en 1614 después de haber leído la primera parte de su *Historia de Felipe II*, que no fue publicada hasta 1619, demuestran, aunque Chacón afirme que las compuso “sin haber visto a Cabrera ni haber leído sus escritos”, una admiración tan entusiasta, que aun descontando una buena parte de adulación de sus hiperbólicos elogios, es lícito presumir que el gran poeta cordobés conocía las teorías de Cabrera sobre el lenguaje y el estilo y compartía buena parte de sus ideas<sup>173</sup>.

Luis Cabrera de Córdoba se afirma partidario del uso poético del neologismo, que contribuye a la singularidad del poema y al deleite, en lo que se diferencia de la historia:

Desto carece el histórico, más regular en las palabras y en las sentencias. La poesía, como en el número es más estrecha, en las palabras más libre, de suerte que no contenta con las antiguas usa de vocablos nuevos y los forma de nuevo o los toma de otra lengua, haciendo más vagos los poemas, más delectables y más apartados de lo vulgar<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., pp. 24-25.

<sup>174</sup> L. Cabrera de Córdoba, *De Historia, para entenderla y escribirla*, ed. de S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 27.

Ya en el discurso XXVIII, titulado “De la imitación y advertencias cerca de los autores para exemplares”, Cabrera de Córdoba desarrolla este tema sin tener en cuenta el concepto aristotélico de *mimesis*. Partiendo del principio de que “es lícito tomar de otros”, el historiador sigue la línea antes desarrollada por otros humanistas, especialmente por el Brocense. Sin embargo, introduce un aspecto novedoso con respecto a los autores anteriormente mencionados, ya que coloca la imitación al mismo nivel que otras técnicas poéticas, y opina que sin ella no es posible lograr la perfección del poema: “sin imitar, tarde o nunca o con excesivo trabajo, tanto en las ciencias como en las artes, se alcanza la perfección que se desea”<sup>175</sup>. Así, ofrece al lector algunas reglas para bien imitar:

No ha de ser trasladando, que es hurtar mucho, algo sí; de manera que por la industria parezca propio lo ilustre de la oración que dize imitando; si no son los proverbios, sentencias, dichos graves, agudas distinciones, que si no se dixeren como están, se pueden mudar fácilmente en otra lengua, traduciendo y en general la abundancia, brevedad, adorno, suavidad, propiedad, hermosura, fuerza y lo significativo y de mejor sentido en la historia, guardando las mismas partes y miembros, que lo que es imitado, lo difuso abreviando y al contrario guardando el decoro en las personas y en las cosas.

Imitáse la elocución con breve sentencia, comprendiendo las palabras y las cosas. El sentido se toma y viste de otras palabras, convenientes, elegantes; transfíranse las cosas en otras semejantes o al contrario, que es la mejor y más aguda manera de imitar<sup>176</sup>.

Su concepto de imitación, como podemos observar, también se basa en la adaptación de textos de otros escritores y no en su copia exacta, de cara a crear un nuevo producto a partir de otros. La industria, en palabras del historiador, permite al

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

poeta realizar esa adaptación, esa apropiación encubierta que deberá hacer que el texto parezca propio. Si la imitación es servil, no pasará de una simple copia, y como tal no tendrá ningún valor.

Francisco de Trillo y Figueroa, a mediados del siglo XVII, afirma que para lograr un buen poema hace falta, además de la inspiración, la erudición, es decir, el conocimiento e imitación de los autores antiguos, conocimiento que, además, no puede estar limitado a un solo autor o a una sola obra; opina que esta falta de erudición es la gran laguna de Ariosto: “¿Adónde habrá sufrimiento para leer todo un Ariosto, tanta inmensidad de otavas ociosas, sin cultura, erudición ni propósito, que parece vestía, comía, dormía, hablaba y andaba aquel autor en otavas y vulgaridades?”<sup>177</sup>. Señala posteriormente que la poesía, y especialmente la poesía épica, va más allá de la mera narración de hechos, y que le hacen falta otras características, entre las cuales se encuentran la erudición y la imitación: “La cultura y excelencia de un idioma, de un estilo, de un poema consiste en lo que se aleja del común y vulgar, así en palabras, frases, conceptos y arrojamientos, como en erudición, adornos, imitaciones y fábula o ficción, que es el alma del poema”<sup>178</sup>. Verificamos así que este autor, a pesar de no escribir desde la perspectiva del teorizador, sino del creador (y, podríamos añadir, del lector), comparte los preceptos de sus contemporáneos, al considerar fundamental tanto la erudición como la imitación. Curioso es el uso que hace del plural -habla de imitaciones-, dando a entender que la *imitatio* debe hacerse de varios autores y textos, enlazando con la idea de que el escritor no debe limitar su conocimiento a una sola obra o autor.

---

<sup>177</sup> F. de Trillo y Figueroa, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951, p. 422, *apud* J. Rico Verdú, “De eruditione poetica”, cit., p. 247.

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 428, *apud* J. Rico Verdú, “De eruditione poetica”, cit., p. 247.

También a mediados del siglo XVII, Baltasar Gracián publica *Agudeza y arte de ingenio*. En el discurso final explica las cuatro causas de la agudeza, que son el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte. Sobre el ejemplar, afirma lo siguiente:

La enseñanza más fácil y eficaz, es por imitación; pero hanse de proponer las mejores ideas en cualquiera empleo del ingenio; gran felicidad conocer los primeros autores en su clase, y más los modernos, que no están aún purificados del tiempo [...].

Suele faltarle eminencia a la imitación, lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio<sup>179</sup>.

Gracián ratifica las anteriores teorías de la imitación poética y de la erudición. Para este autor, imitar es seguir a los primeros autores, pero sin que ese seguimiento se limite a la simple copia, ya que, en ese caso, se trataría de un robo. La adaptación es fundamental, y el correcto procedimiento es usar la fuente de tal manera que parezca un texto propio, algo que los autores anteriormente citados también defendían.

Por lo tanto, el uso de fuentes y la apropiación de textos de otros autores era algo no solo lícito, sino necesario para escribir bien. Así opinan los tratadistas de toda la época clasicista, siguiendo no el concepto aristotélico de *mímesis*, sino el precepto horaciano de imitación. Asimismo, también es evidente que en estas poéticas sus autores distinguen entre la imitación servil, que reprochan por considerarla ilegítima, y la imitación elaborada o creativa, que supera al modelo, que es la que verdaderamente merece el nombre de *imitación*, y es legítima y necesaria. Ésta es la que puede producir un texto de calidad, porque supone un trabajo de comprensión del modelo. La distinción entre imitación y copia y la condena de esta última está, pues, presente en estas poéticas

---

<sup>179</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, pp. 255, 257.

de forma más o menos explícita. Así, Pinciano, por ejemplo, consideraba que la imitación servil es una mala imitación, ya que no es más que apropiación de algo ajeno, lo que es digno de vituperio. Juan de la Cueva habla de hurto, que considera una praxis condenable que solo trae deshonra al que lo practica; y Baltasar Gracián habla de latrocinio cuando señala que no hay que pasar los límites del acto imitativo.

Si confrontamos el concepto de *imitatio* con el moderno concepto de intertextualidad, verificamos que la relación entre ambos es grande. Algunos autores han señalado la imitación como una de las formas de intertextualidad y Francis Goyet también lo ha destacado en “*Imitatio* ou intertextualité?”<sup>180</sup>: “La théorie de l’*imitatio* et celle de l’intertextualité ne sont pas sans ressemblances évidentes. Pour toutes deux, un texte renvoie à d’autres textes qui le précèdent: le corpus littéraire, tel un phénix, renaît sans cesse de ses propres cendres”<sup>181</sup>.

Para Goyet, es preciso matizar el concepto de intertextualidad, ya que no se puede partir de la premisa de que todo texto deriva de otros, como afirmaba Riffaterre, sino de que algunos textos derivan de otros, como ocurre con la *imitatio*. Por otro lado, la lectura del intertexto depende, como otros autores han señalado, de la competencia del lector; pero esta competencia no es un obstáculo a la *imitatio*, porque se trata de una teoría que incide en el proceso de escritura. Goyet analiza y refuta dos postulados de la teoría de la intertextualidad; el primero es la afirmación absoluta de que todo texto se construye a partir de otro: el autor considera que tal afirmación es abusiva y que intentar encontrar lo que llama “le calque perdu” solo tiene sentido en los textos pertenecientes a las épocas en las que la *imitatio* era una regla para escribir bien. El segundo postulado

---

<sup>180</sup> F. Goyet, “*Imitatio* ou intertextualité? (Riffaterre revisited)”, en *Poétique*, nº 71, 1987, pp. 313-320.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 313.

es que todo texto se lee, o debe leerse, a partir de otro; esto indica que la lectura presupone un lector erudito, capaz de reconocer los calcos. En este caso, el autor cree que este tipo de público podrá existir si ha sido educado en la cultura de la *imitatio* y que podrá por lo tanto llegar a reconocer otros textos anteriores dentro del texto, pero afirma que es abusivo considerar que es necesario ese reconocimiento para que un texto se pueda leer.

Otros autores no hablan de intertextualidad, sino de reescritura. Anne Cayuela la define de la siguiente forma:

La «reescritura» designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de «seconde main»: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección<sup>182</sup>.

En su definición de reescritura, engloba los procedimientos normalmente señalados en los procesos intertextuales, entre ellos la imitación, que resulta ser para la autora una de las formas de reescritura. José María Micó también prefiere el uso de este término<sup>183</sup>, opinando que la reescritura va más allá de la intertextualidad, ya que forma un “«macrotexto» siempre abierto cuyas partes, más que complementarse, aspiran a representar o asumir el conjunto de sus elementos constitutivos”<sup>184</sup>. Según este autor, la reescritura es un signo constitutivo de la poesía épica en los siglos XVI y XVII, y apunta dos tipos de reescritura, la externa y la interna; ésta es la que se da dentro del

---

<sup>182</sup> A. Cayuela, “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, en *Criticón*, nº 79, 2000, pp. 37-46, p. 37.

<sup>183</sup> Cfr. J. M. Micó, “Épica y reescritura en Lope de Vega”, en *Criticón*, nº 74, 1998, pp. 93-108.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 93.

propio texto y no es exclusiva de la épica, mientras que la externa se define por la relación con los textos anteriores. Según Mico, cabe distinguir

[...] dos tipos de *reescritura* que operan significativamente en la poesía épica del Renacimiento. Por un lado, una reescritura “externa”, un replanteo constante del ciclo y del género, un diálogo siempre abierto con los textos del pasado (que no puede reducirse, como queda dicho, a una simple relación de intertextualidad), una especie, por tanto, de tradicionalidad culta y por escrito, de continuo remozado del poema heroico, al que los especialistas gustan de definir como «macrosistema intertestuale» y como estructura «indefinitamente aberta». Por otro lado, la reescritura “interna” que un autor opera en su texto, no exclusiva de la épica, claro, pero manifestada casi dramáticamente en las dos obras italianas que forjaron el canon<sup>185</sup>.

Estas afirmaciones de Micó van al encuentro de una pregunta planteada por Laurent Jenny en el artículo antes citado:

Um ponto comum reúne aproximações tão fundamentalmente diversas como as de Bloom e de McLuhan: cada um, a seu modo, procura uma lei, uma ordem da história intertextual nas *condições* (psicológicas ou sociológicas) da intertextualidade, e não nas suas *formas*. Nunca adoptan um ponto de vista imanente às formas. No entanto, a questão pode formular-se também assim: não será um tipo determinado de formas que suscita a intertextualidade? E poder-se-ia, por exemplo, lançar a hipótese de que são os textos mais estrita ou exageradamente codificados que dão azo à «repetição»<sup>186</sup>.

Nos parece que, efectivamente, los textos con un nivel más alto de codificación generan un mayor aporte intertextual, aunque una parte importante de esa codificación sea architextual o derivada de convenciones y tradiciones. Este es el caso de la épica en

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>186</sup> L. Jenny, “A estratégia da forma”, cit., p. 10.

los siglos XVI y XVII: se conforman, como veremos más adelante, unas reglas para el género que parten del ejemplo homérico y virgiliano y de los preceptos aristotélicos y horacianos, esencialmente; estas reglas sufrirán alteraciones al integrar los modelos italianos de Ariosto y Tasso, sobre todo de este último, que adaptó esas reglas a una época marcada por el espíritu contrarreformista. Así, los poetas épicos imitaban ciertas estructuras, formas, ideas, tópicos, etc., determinados por la preceptiva y por el architexto, pero dentro de esos parámetros podían imitar en concreto episodios, versos, expresiones, etc., que darán origen al intertexto, como analizaremos más adelante. Por otro lado, si Jenny afirma que hay formas que suscitan la intertextualidad, nosotros añadimos que también hay épocas más propicias a dicho fenómeno, y el Siglo de Oro es una de esas épocas, al dominar la teoría de la *imitatio*, al contrario, por ejemplo, de lo que ocurrió en el Romanticismo, cuando se rechazó la imitación y se valoró por encima de todo la originalidad y la singularidad, lo que se ha impuesto hasta la actualidad<sup>187</sup>.

De esta forma, consideramos que podemos hablar en este trabajo del fenómeno intertextual presente en los siglos XVI y XVII, teniendo en cuenta el concepto de intertextualidad antes indicado. Por *imitatio*, uno de los procedimientos usados en esos siglos que conforman el fenómeno intertextual, no podemos entender la simple reproducción del modelo textual. Como hemos observado en los fragmentos de las preceptivas antes transcritos, la reproducción o copia fiel, es decir, el plagio, no estaba

---

<sup>187</sup> Sobre el tema analizado en este apartado, véase también: J. Álvarez Barrientos, “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 219-245; E. Asensio, “Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)”, en *Revue de Littérature Comparée (Hommage à Marcel Bataillon)*, 52, 1978, pp. 135-154; J.-C. Carron, “Imitation and Intertextuality in the Renaissance”, en *New Literary History*, 19, 1988, pp. 565-579; D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985; J. Lara Garrido, “Sobre la *imitatio* amplificativa manierista (El proceso de poetización de la rosa de los vientos)”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 6, 1984, pp. 49-60.



aceptada; la imitación es más un proceso de apropiación de la voz del otro y su adaptación a la voz del autor; es un proceso voluntario (Weisstein afirmaba que era una influencia consciente, mientras la influencia era una imitación inconsciente), que se utilizó inicialmente como ejercicio para bien escribir y que luego pasó a formar parte de las habilidades que había de tener un buen poeta. No podemos olvidar que la imitación del modelo suponía también su superación y por ello hablamos de una apropiación transformadora. No nos parece incorrecto hablar, en este contexto, de fuentes o modelos en cuanto textos a los que un autor recurre en el proceso de imitación; por otra parte, la influencia es, como dice Weisstein, inconsciente, es decir, un proceso pasivo, mientras la imitación es consciente y, consecuentemente, un proceso activo. Creemos que son, por tanto, procesos en todo inversos, también porque la imitación parte del autor presente hacia el autor / texto del pasado, mientras la influencia opera en el sentido opuesto, del autor / texto del pasado hacia el autor presente. A su vez, la intertextualidad implica una lectura de la red textual obtenida con el entrelazamiento de textos, y, por lo tanto, dirigida hacia el lector, ya que se consume en el proceso de recepción, mientras que la imitación se relaciona fundamentalmente con el proceso de producción.

Más adelante analizaremos cómo algunos de los autores épicos de los siglos XVI y XVII, al igual que Góngora en sus poemas mayores, siguen la teoría de la *imitatio* y sus textos muestran la influencia que sobre ellos ejerció la obra *Os Lusíadas* del poeta portugués Camões.



## 4. MARCO PERIODOLÓGICO

### 4. 1. PROBLEMAS Y CONCEPTOS SOBRE LA PERIODIZACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA LITERARIA

El problema de delimitación y caracterización de los períodos literarios, aunque haya sido tratado de forma más o menos exhaustiva en las diferentes historias de la literatura, no deja de ser un tema susceptible de alguna polémica, sobre todo desde el punto de vista de la Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada. Investigadores como Wellek, Weinstein, Guillén o Aguiar e Silva, entre otros, han tratado el problema de la nomenclatura de las divisiones temporales de la literatura y de la pertinencia de construir una historia literaria basada en criterios literarios o extra literarios, ya sean sacados de la historia, del arte, de la política, etc. De esta forma, queremos delimitar inicialmente conceptos básicos en este ámbito, como el de *período*, *época*, *movimiento* o *generación*.

Nos remitiremos a Wellek, a Guillén o a Aguiar e Silva para intentar establecer las bases terminológicas relativas a la periodización literaria. Wellek, que ha tratado este tema en varias ocasiones, define *período* como una sección de tiempo, originado en el proceso histórico e inherente a él, que se define por un sistema de normas, convenciones y pautas literarias cuya evolución y desaparición pueden ser seguidas por el crítico. Las obras de arte de un determinado período no siguen exhaustivamente todas esas normas y convenciones, por lo que el período tiene así una unidad relativa. El cambio de un período a otro se da con la mudanza de los sistemas normativos, aunque, en su devenir, un período siempre mantiene características del anterior y contiene otras que se mantendrán en los futuros, lo que les confiere un carácter dinámico; en otras palabras,

los períodos no se yuxtaponen de forma sencilla, sino que contienen en sí mismos un principio de continuidad<sup>188</sup>.

Weisstein, en su análisis del término, lamenta que esté emparentado con “periodicidad”, que a su vez remite a algo que se repite cíclicamente; considera que el *período* es parte de una unidad superior que es la *época*: la Edad Moderna, considerada como una época, integra períodos como el Renacimiento, el Manierismo, el Barroco, etc. Sin embargo, esta concepción no deja de ser problemática: por un lado, definir los períodos literarios durante la Edad Antigua y la Edad Media es bastante más complejo que definir, por ejemplo, los estilos artísticos durante esas mismas épocas; por otro lado, los períodos tienden a desaparecer o a ser sustituidos cada vez más por movimientos, sobre todo a partir del Romanticismo, cuando el arte va ganando progresiva consciencia de sí mismo y el artista va buscando nuevas soluciones innovadoras<sup>189</sup>.

Aguar e Silva defiende, como Wellek, que el período no es una simple división temporal, ya que en cada uno existe el principio del *poliglotismo semiótico*, es decir, coexisten varios estilos literarios, aunque solo domine el hegemónico, que es el que permite caracterizar y delimitar el período correspondiente. Los períodos son entendidos como fenómenos históricos susceptibles de sufrir una continua transformación, por lo que no es correcto hablar de períodos de transición, ya que, rigurosamente, todos son de transición. Asimismo, el autor distingue entre *época* y *período*, considerando, como Wellek, que el término *época* designa un espacio de tiempo más largo y menos homogéneo que el término *período*. Sin embargo, esta distinción también puede suscitar algunos problemas terminológicos y conceptuales:

---

<sup>188</sup> Cfr. R. Wellek y A. Warren, “História Literária”, en *Teoria da Literatura*, cit., pp. 315-336.

<sup>189</sup> Cfr. U. Weisstein, “«Época», «período», «generación» y «movimiento»”, en *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 201-234.

Julgamos que esta distinção terminológica e conceptual não é clara, nem consistente, sobretudo porque envolve certa confusão entre os conceitos de “período” e de “estilo de época” e porque entra em contradição com uma expressão técnica, de tão larga difusão nos estudos literários, como “estilo de época”. Contudo, designações como “época da Contra-Reforma”, “época das luzes”, “época vitoriana”, “época entre as duas guerras”, etc., que apresentam um significado marcadamente histórico-cultural, têm interesse para articular os períodos literários com contextos político-sociais, ideológicos, filosóficos e religiosos, em conformidade com o princípio teórico de que o sistema social constitui o metassistema de todos os sistemas semióticos culturais<sup>190</sup>.

Añade además que este concepto de período literario es de carácter darwinista: un período siempre compite con otro al proponer nuevos sistemas de forma más o menos polémica, al reorganizar el canon de autores y de textos, terminando por imponerse hasta que sea de nuevo contestado por otros sistemas literarios. Esta concepción organicista, según el autor, tiene una fase inicial a menudo designada por el prefijo *pre* (el prerromanticismo, por ejemplo), una fase de madurez y otra de envejecimiento; también organicista es la idea de que los períodos pueden renacer, como se ve en el uso del prefijo *neo* (el neobarroco, por ejemplo). Aunque este modelo darwinista pueda ser problemático, considera como punto positivo el hecho de que pone en evidencia el carácter agonístico de los períodos.

Claudio Guillén, citando a Poggioli, afirma que los períodos han dado lugar a los *movimientos*, que se desarrollan esencialmente después del Romanticismo<sup>191</sup>; Weisstein considera que esto se debe a la reducción progresiva de las unidades histórico-literarias y apunta una fecha, 1870, para la sustitución anteriormente citada. Los *movimientos*,

---

<sup>190</sup> V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, cit., p. 424.

<sup>191</sup> Cfr. C. Guillén, “Las configuraciones históricas: historiología”, en *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pp. 362-431.

más breves que los *períodos*, son agrupaciones de personas más o menos de la misma edad, a las que se pueden juntar otras de generaciones anteriores, que comparten una misma ideología, una misma forma de ver el mundo, un mismo sistemas de valores, que tienen como objetivo desarrollar actividades asociadas a un programa estético-literario que crean y llevan a la práctica, con la plena conciencia de que inauguran algo nuevo y/o polémico que cuestiona los anteriores sistemas. El movimiento implica así una actividad consciente de sí misma y autocrítica de un grupo de agentes que se agrupan en torno a una figura que es líder, sin desempeñar, sin embargo, el papel de maestro; ese líder representa y simboliza los ideales y valores estético-literarios de todo el grupo.

El *movimiento* se distingue de la *escuela* en el papel que desempeña la figura que lidera el grupo; la *escuela* tiene delante la figura del maestro, que impone sus reglas y sus ideas estéticas a sus discípulos. Estos deben seguir las enseñanzas del maestro y a su vez transmitirlas a las generaciones posteriores, tratando de establecer una continuidad, una tradición que se respeta y que se estudia, por lo que la escuela literaria suele tener una vida más larga que el movimiento. Este concepto de escuela niega una de las acepciones que se da al término en muchas historias de la literatura, al hablar, por ejemplo, de la escuela romántica; el Romanticismo solo podría ser considerado escuela si hubiera tenido un maestro indiscutible al que sus discípulos hubieran seguido, recibiendo y transmitiendo sus enseñanzas.

El término *generación* literaria pone en evidencia, como muchos autores manifiestan, el dinamismo histórico de un diálogo entre edades (recordamos denominaciones como *antiguos y modernos*, por ejemplo). Aguiar e Silva define generación de la siguiente forma:

Uma *geração* literária pode-se definir como um grupo de escritores com idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas,

defrontando-se com os mesmos problemas colectivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data<sup>192</sup>.

Esta definición, como el propio autor destaca, se basa en factores biológicos, una vez que la relativa proximidad de las fechas de nacimiento de los miembros del grupo es un factor necesario, pero por sí mismos esos factores no definen la generación, ya que las circunstancias sociales y culturales son igualmente necesarias. Hay que tener en cuenta el rol importante que las generaciones pueden jugar en los cambios progresivos que llevan a la decadencia de un período y al apareamiento de otro, muchas veces como “agentes de alterações profundas no sistema literario”<sup>193</sup>.

Otro aspecto importante en los estudios de periodología, concretamente en la conceptualización, es la posibilidad de analizar la historia literaria por siglos, o incluso por décadas. Aunque no se trate de un concepto estrictamente literario, sino cronológico, que puede abarcar varios períodos o movimientos, escuelas, etc., y por tanto sin rigor científico, tiene, según Aguiar e Silva, utilidad conceptual siempre que sea entendido de forma sinecdótica. En otras palabras, un siglo puede designar un espacio de tiempo de larga duración, según el autor, y nosotros añadiríamos que ese espacio de tiempo tiene una cierta unidad en cuanto a los sistemas estéticos, literarios, históricos, filosóficos, etc. Así, podremos entender conceptos como Siglo de las Luces o incluso el Siglo de Oro español, entendiendo este último como un período de tiempo largo y más o menos indeterminado en cuanto a su duración estricta (pues ni se refiere rigurosamente a un siglo concreto, el XVI o el XVII, ni a un espacio de tiempo de

---

<sup>192</sup> V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, cit., p. 427.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 429.

exactamente cien años), marcado por una prolífica y cualitativa producción literaria durante los períodos del Renacimiento, Manierismo y Barroco. Podemos afirmar que el signo común de esta producción literaria es la fastuosidad y brillo que se alcanzaron en ese período.

Aguiar e Silva llama también la atención sobre el hecho de que un siglo, entendido en su sentido cronológico, aunque no determine por sí mismo un cambio de valores cuando empieza o termina, sí que se encuentra a menudo relacionado con determinados cambios de mentalidad en general: por ejemplo, mientras el fin de siglo suele estar asociado a sentimientos de cansancio y decadencia, el principio de siglo, por el contrario, suele connotar el florecimiento de una nueva mentalidad.

Los autores mencionados coinciden en sus definiciones de período, movimiento, generación o escuela; sin embargo, son poco claros o muy sintéticos a la hora de explicar el concepto de *corriente*. En general, se acentúa el carácter dinámico de este concepto, pero no se llega a una verdadera y desarrollada definición, como ocurre con otros ya citados. Partiremos de esa índole dinámica para intentar establecer el significado de *corriente*. Aguiar e Silva afirma que “designações como *século*, *época* e *era* significam os aspectos durativos [...] dos estilos epocais. Designações como *movimento* e *corrente* significam, pelo contrário, os aspectos dinâmicos e mutáveis desses mesmos estilos”<sup>194</sup>. Entendemos que un período, al ser un sistema estético, incluye en sí un conjunto de tendencias que conforman ese sistema y que se realizan y concretan en una obra artística de forma parcial: las obras no siguen exhaustivamente el sistema normativo vigente, sino que concretan solo algunas de esas normas o algunas de las tendencias referidas. Podemos considerar esas múltiples tendencias que conforman

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 420-421.



el período como corrientes. El conjunto de características estético-literarias de que se compone una corriente no está determinado o propuesto por un grupo concreto, en lo que radica su diferencia del movimiento, ni por un maestro, por lo que no se trata de una escuela. Aunque en su inicio puede haber una figura clave cuyas ideas y forma de escribir sean seguidas, esa figura no funciona como un maestro, sino como un modelo. Podemos así hablar, por ejemplo, de una corriente petrarquista, fundamental dentro del Renacimiento (nos remitimos esencialmente a la literatura de la Península Ibérica), y no de una escuela o movimiento petrarquista. En la literatura portuguesa, podemos también hablar de la corriente gongorista dentro del Barroco portugués. Se trata de la imitación de un modelo, Góngora, que no mantuvo con sus seguidores una relación propia de un maestro con sus discípulos.

Todos estos conceptos son importantes a la hora de construir una historia literaria, ya que la cuestión de la posibilidad de una compartimentación temporal en esa construcción puede resultar controvertida. Veamos algunas de las posturas sobre este problema.

En el artículo “El concepto de evolución en la historia literaria”, escrito en 1956<sup>195</sup>, Wellek presenta un recorrido por las diferentes formas de enfocar el problema de la historia de la literatura a lo largo del tiempo y su partición en bloques temporales o de cualquier otro tipo. El autor remonta su análisis a Aristóteles, el cual, al hablar del desarrollo de la tragedia como si fuera un organismo que evoluciona hasta llegar a su plenitud, sentó las bases para que otros autores a lo largo de los siglos enfocaran la literatura como un organismo vivo. Así sucedió en la época clasicista de forma

---

<sup>195</sup> R. Wellek, “El concepto de evolución en la historia literaria”, en R. Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, selec. y pres. de S. Beser, trad. de L. López Oliver, Barcelona, Editorial Laia, 1983, pp. 23-35.

ocasional, hasta que en el siglo XVIII ese enfoque evolucionista se hace de forma más sistemática, como ocurre en los trabajos de John Brown, Johann Gottfried Herder o Friedrich Schlegel. Hegel supuso un cambio en este enfoque, ya que sustituyó el principio de continuidad por la noción de dialéctica; pero el evolucionismo volvió a ganar fuerza con el advenimiento de las teorías de Darwin y Spencer. Wellek analiza asimismo el caso francés, deteniéndose en los principales críticos: Taine y Brunetière, que también enfocaron sus estudios basándose en el evolucionismo, a pesar de que Taine sea erróneamente calificado, a juicio de Wellek, como naturalista positivista. Ya en el siglo XX, los investigadores plantean nuevos problemas, apoyados en las nuevas teorías bergsonianas que rechazaban el concepto de evolución cronológica, así como en las ideas de Croce, que destacó la singularidad de la obra de arte y defendió una historia literaria basada en ensayos y monografías. Wellek apunta también que, por las mismas fechas, se reafirma en Occidente un enfoque antihistórico de la crítica, como reacción al relativismo crítico, y destaca asimismo el caso de Rusia, país en el que los investigadores siguieron intentando escribir una gran historia de la literatura basada en los modelos evolucionistas.

Después de hacer este recorrido, Wellek señala los principales fallos de estas teorías:

El evolucionismo, darwiniano o spenceriano, es falso cuando se aplica a la literatura, porque no hay géneros determinados, comparables a las especies biológicas, que puedan servir como bases de la evolución. No hay un crecimiento y una declinación inevitables, ni la transformación de un género en otro, ni una verdadera lucha por la existencia entre los géneros. El evolucionismo hegeliano tiene razón al negar el principio del cambio gradual al reconocer el papel del conflicto y de la revolución en el arte; al considerar la relación del arte con la sociedad como un intercambio dialéctico; pero se equivoca en su rígido determinismo y en su esquematismo de las tríadas. La versión formalista del

evolucionismo es errónea en su esfuerzo por llegar al valor por la vía de la comprobación del valor<sup>196</sup>.

Wellek pone de manifiesto la necesidad de un concepto moderno del tiempo, no basado en el calendario, sino modelado “sobre la interpretación del orden casual en la experiencia y en la tradición”<sup>197</sup>, ya que una obra de arte no se integra en una serie de la que es parte, sino que es “una totalidad de valores que no se adhiere a la estructura pero que constituye su verdadera naturaleza”<sup>198</sup>. Es decir, si el valor está en su esencia, es imposible separar la literatura de este concepto, por lo que todos los esfuerzos en este sentido no podrán triunfar; añade el autor que también es imposible separar el estudio literario de la crítica, aunque ésta no pueda ser entendida como ciencia. A pesar de esto, no hay una vía libre para la subjetividad pura o para la “opinión arbitraria”; y concluye:

El saber literario debe llegar a ser un cuerpo sistemático de conocimiento, una investigación de las estructuras, normas y funciones que contienen y *son* valores. La crítica no puede ser expulsada de la historia literaria. El problema de una historia literaria interna, la cuestión fundamental de la evolución, deberá ser enfocado de nuevo bajo la comprensión de que el tiempo no es una mera secuencia uniforme de sucesos y que la novedad no puede ser el único valor. La cuestión es inmensamente compleja porque en todo momento todo el pasado está envuelto y todos los valores están implícitos<sup>199</sup>.

Wellek reconoce la complejidad del tema, pero no llega a proponer una solución para el problema que analiza. Jauss, en un texto de 1970, basado en su estética de la recepción, también rechaza una historia literaria sustentada en identidades nacionales y

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 35.

en análisis individuales en orden cronológico, así como el enfoque de la evolución de los géneros, que a menudo olvidaría el desarrollo general de la literatura. Opina asimismo sobre la conveniencia de emitir juicios cualitativos en la elaboración de una historia literaria, algo que muchos historiadores rechazan, ya que va en contra de la objetividad con la que pretenden realizar su trabajo, y justifica esa postura afirmando lo siguiente:

La calidad y la categoría de una obra literaria no provienen ni de sus condiciones de origen biográficas o históricas ni únicamente del puesto que ocupa en la sucesión del desarrollo de los géneros, sino de los criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma<sup>200</sup>.

Pero si el historiador se limita a presentar objetivamente los hechos pasados, deja a los críticos la tarea de enjuiciar las obras de la época en que vive y la consecuente formulación de un canon, transformándose en un observador pasivo del momento presente. Jauss intenta aproximar la literatura y la historia, el *conocimiento histórico* y el *conocimiento estético*, haciendo salir el hecho literario de un enfoque centrado en la producción y exposición. Para Jauss, este enfoque priva a “la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto”<sup>201</sup>. De hecho, el crítico, el historiador literario o el propio escritor, que produce condicionado por un conjunto de otras obras, son, antes de todo, lectores, que solo posteriormente, y basados en esas lecturas, producen sus textos: el lector se constituye, por lo tanto, como “una energía

---

<sup>200</sup> H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, pp. 139-140.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 158.

formadora de historia”<sup>202</sup>. Así, la obra literaria gana su importancia histórica e incluso estética a través de las diversas recepciones a lo largo del tiempo. Jauss concluye lo siguiente:

Si la historia de la literatura no se limita a describir de nuevo el proceso de la historia general en el espejo de sus obras, sino que, en el curso de la «evolución literaria», descubre aquella función *formadora de sociedad* en sentido propio que correspondía a la literatura que competía con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales será posible salvar el abismo que se abre entre literatura e historia, entre conocimiento estético y conocimiento histórico<sup>203</sup>.

Claudio Guillén, en su obra *Entre lo uno y lo diverso*, incluye un capítulo sobre historiología<sup>204</sup>, en el que también aborda las relaciones entre historia y literatura. Considera que son dos nociones indisociables, que mantienen entre sí relaciones muy estrechas cuyo estudio sería propio de la filosofía o de la historia literaria. Ésta puede ser enfocada de acuerdo con dos modelos complementarios, como explica Guillén:

El modelo A acentúa la discontinuidad. Los valores dominantes surgen de la temporalidad y la dominan durante cierto número de años, apareciéndose nos como principales y característicos lo mismo de un momento que de otro. Estos valores construyen algo como pequeños mundos [...], sociedades pretéritas y sin embargo, cuando el historiador mora en ellas, presentes para la sensibilidad del lector moderno. Estas moradas vitales son netamente diferenciables de lo que sobreviene antes o después<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>204</sup> C. Guillén, “Configuraciones históricas: historiología”, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 362-431.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 367.

Este modelo toma las épocas histórico-literarias en sí mismas, como un todo independiente y aislado, sin tener en cuenta la tradición que generó ese momento o los que pudiera aportar a momentos futuros. Frente a este modelo de base esencialmente sincrónica, el autor caracteriza otro de carácter más diacrónico:

El modelo B acentúa la continuidad, subraya el fluir del tiempo, el contacto entre el antes y el después, y al interior de cada período, cuya individualidad o autonomía queda muy matizada, la diversidad de sus componentes. Este segundo modelo destaca la pluralidad de valores -y de estilos, convenciones, temas, formas- que resulta del estudio de las confrontaciones y disconformidades presentes en cada época<sup>206</sup>.

Este modelo, defendido por Guillén, incide en un estudio literario de carácter diacrónico, destacando la interacción de un momento con los precedentes y con los posteriores; de esta forma, el análisis de un determinado momento histórico-literario no podrá ser cerrado sobre sí mismo y admite sus contradicciones internas y posibles cambios, pone de manifiesto la tradición que motiva una determinada idiosincrasia y la constituye como motor de otras nuevas, ya que “el itinerario temporal de la literatura es un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento”<sup>207</sup>: algunos elementos presentan una cierta continuidad, otros desaparecen pudiendo reaparecer más tarde -el reaprovechamiento del pasado literario es inevitable y ocurre en casi todas las épocas- o surgen novedades. Así, Guillén defiende la continuidad en detrimento del atomismo histórico, haciendo hincapié en la necesidad de conciliar las dimensiones intraperiodológica y extraperiodológica, fundamentales en el enfoque de tipo B. La estructuración del tiempo histórico en bloques es compatible con una visión diacrónica

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 370.

y no conlleva necesariamente ese atomismo histórico; la cuestión es lograr formas de interhistoricidad que permitan explicar la historia literaria sin recurrir a causalidades extraliterarias o extraculturales. El autor afirma asimismo que cada elemento se debe relacionar con otros, ya que no tiene existencia aislada: “es lo que ya denominamos conexiones o concepciones intertemporales. Nada menos histórico que el atomismo a ultranza, la descripción de hechos únicos, aislados de todo contexto”<sup>208</sup>. Sin estas relaciones intertemporales, la historia literaria carece de sentido; además, Guillén considera que esta es una tarea fundamental de la Literatura Comparada: investigar, explicar y ordenar las estructuras diacrónicas y supranacionales.

Ulrich Weisstein también defendió la idea de continuidad en la literatura y su historicidad<sup>209</sup>: “Solamente quien, como Croce y sus discípulos, considere las obras de arte como algo único e imprevisible y las separe voluntariamente de su contexto orgánico, cerrará los ojos a un hecho tan evidente como el carácter continuo de la evolución”<sup>210</sup>. Weisstein apunta la necesidad de ordenar esa evolución, de distinguir las varias etapas de la literatura y de relacionarlas de forma lógica. Cabe aquí recordar también la opinión de Dámaso Alonso, que, contrariamente a Weisstein, consideraba la obra literaria como una realidad ahistórica y que, en consecuencia, negaba la existencia de una historia literaria<sup>211</sup>.

La reflexión sobre este problema se ha prolongado hasta la actualidad. Hoy en día muchos críticos siguen debatiendo sobre esta cuestión, como señala Leonardo

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>209</sup> Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 201-234.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>211</sup> Cfr. D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 205-209.

Romero Tobar<sup>212</sup>. Más recientemente, Luis Beltrán Almería sostiene que la obra no es un documento de su época, sino un monumento que ha asimilado toda una tradición estético-cultural situada dentro y fuera de sus límites lingüísticos o geográficos, transformando al mismo tiempo esa tradición<sup>213</sup>. Esta postura destaca la verticalidad de la historia y su fundamentación en el reconocimiento de la evolución, que conlleva momentos de ruptura y desigualdades. Afirma asimismo que “la forma de concebir la periodización desde una perspectiva vertical cambia radicalmente los métodos de la vieja historia literaria”, ya que esa perspectiva “exige otra historia literaria, una historia no subordinada a la cronología, capaz de desarrollar una interpretación creativa y rigurosa”<sup>214</sup>.

Leonardo Romero Tobar apunta varios problemas en el estudio de la historia literaria: la validez del conocimiento histórico general, la explicación del desarrollo histórico y la percepción del cambio literario. Afirma el autor que una diferencia fundamental entre la historia general y la historia literaria es que “el historiador persigue el pasado del presente mientras que el estudioso de la literatura revive el presente del pasado, un presente que puede iluminar en un «orden simultáneo» a textos de tiempos muy distantes”<sup>215</sup>, ya que “los textos necesariamente remiten a la memoria de otros textos”<sup>216</sup>. El texto solo se entiende en su totalidad al conocer esas memorias de otros lectores, algo muy difícil para el lector común y una limitación para el historiador literario. Sobre la cuestión del desarrollo histórico, afirma Romero Tobar que la historia

---

<sup>212</sup> Cfr. L. Romero Tobar, “Liminar”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 7-10.

<sup>213</sup> Cfr. L. Beltrán Almería, “Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, cit., pp. 13-29.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>215</sup> L. Romero Tobar, “La historia literaria, toda problemas”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, cit., pp. 67-85, p. 78.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 79.



de la literatura ha sido enfocada como una evolución hacia un determinado objetivo, siguiendo una cronología que a menudo se confunde con temporalidad, y aceptando las compartimentaciones temporales de la periodización. Destaca como principal problema la insuficiencia de estos instrumentos a la hora de explicar determinados fenómenos literarios, como la convivencia de diferentes tipos de literatura en un mismo momento o la revivificación de determinados géneros a lo largo del tiempo. En cuanto al problema del cambio literario, el autor defiende el contexto “como prueba de validación en el discurso de la historia literaria”<sup>217</sup>, ya que puede condicionar la significación de los textos literarios. Pero llama la atención sobre dos situaciones diferentes:

Al situar el texto junto a otros textos o en relación con las variadas circunstancias que lo han rodeado en su escritura y en su difusión, el historiador de la literatura intenta explicar las relaciones de causalidad, oposición, contigüidad o simbolización que los resaltan a todos, al texto estudiado y a los otros elementos que lo circundan. Cuando se indaga el funcionamiento de estas relaciones en el ámbito de los códigos de significación social, el trabajo resultante es la respetable *histoire littéraire* [...]. Pero si el núcleo de la investigación se circunscribe en ese territorio autónomo que es la estricta escritura literaria, nos encontramos ante la esforzada construcción de la *histoire de la littérature* [...] <sup>218</sup>.

El hecho de que sea el historiador el que proponga los medios de contextualización, con la subjetividad que esa decisión conlleva, constituye un problema para la teoría del conocimiento y para la construcción tanto de las historias literarias como de las historias de la literatura.

Este pequeño recorrido por algunas teorías sobre este asunto nos permite identificar los principales problemas planteados al respecto. Creemos que la principal

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

dificultad reside en determinar ontológicamente qué es la historia literaria y cómo enfocarla. Podemos considerarla como el relato de los hechos literarios en su evolución, destacando lo que en sí hay de tradición y de modernidad, es decir, de acumulación de otros textos y de innovación (recordamos las palabras de Romero Tobar cuando afirma que “la lucha por la expresión se articula en una dialéctica de tradición y originalidad”<sup>219</sup> y que los textos, inevitablemente, siempre remiten a la memoria de otros textos), o como el estudio de las grandes obras, enfocadas de forma descontextualizada. Quizás el planteamiento de Guillén, al proponer sus modelos de estudio de la historia literaria, sea el más conciliador, ya que no los considera opuestos, sino complementarios. Así, la visión de la historia literaria se enriquece, se vuelve más globalizante, al subordinarse a diferentes puntos de vista: la obra en sí misma y en su relación con el proceso histórico. En relación con el tema de nuestro trabajo, podemos enfocar las cualidades que tienen los autores objeto de nuestro estudio que los hacen únicos en la historia literaria, pero también lo que hay de continuidad en una determinada tradición cultural, provocando una situación de repetición de temas, motivos, etc., o de imitación de autores concretos, que deriva en la intertextualidad. De hecho, las palabras de Romero Tobar a las que aludimos anteriormente dejan entrever que el fenómeno intertextual participa necesariamente en la construcción de la historia literaria, una vez que los textos siempre remiten a la memoria de otros. A este propósito, recordamos las palabras de Petrarca:

He leído a Virgilio, a Horacio, Boecio, Cicerón, no una sino mil veces, y no he arrinconado sus conocimientos en el fondo de la memoria, sino que los he meditado y estudiado con suma atención; los devoraba por la mañana para

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 81.

digerirlos por la tarde, me los engullí de joven para rumiarlos de viejo. Y entraron en mí con tanta familiaridad que no sólo en la memoria, en la misma sangre se hicieron uno conmigo y se apoderaron de mi ingenio, hasta el punto de que si ya en el futuro no volviese a leerlos permanecerían igual en mí, porque han arraigado en la parte más íntima del alma mía; incluso a veces olvido el autor de tal pasaje, y es que de tan larga convivencia se han convertido en algo propio, de suerte que, rodeado por ese gran fragor, ya no soy capaz de recordar de quien sean esos textos, o si por ventura son míos o de otro<sup>220</sup>.

Estas palabras de Petrarca ponen en evidencia la forma como la literatura y, consecuentemente su historia, se van construyendo en el tiempo, siempre acumulando, voluntaria o involuntariamente, otros textos, tradiciones, etc., incluso, añadimos, en momentos de ruptura.

En el ámbito de la temática a que nos referimos en este apartado, creemos pertinente señalar la cuestión de las historias de literaturas nacionales o supranacionales y de los problemas con sus límites. En el caso que nos atañe, recordamos que estudiamos la influencia de un autor de lengua portuguesa sobre autores de lengua española o autores portugueses que escribieron en lengua española. Podemos preguntarnos si los límites residen en las fronteras político-geográficas. Aunque *Os Lusíadas* es una obra escrita en una época en la que Portugal gozaba de independencia, y, posteriormente, durante la monarquía dual, fue considerada como una obra de resistencia nacional, al exaltar los excelsos valores patrios (hay que tener en cuenta que, cuando Góngora y la mayoría de los autores que estudiaremos utilizan esa obra como modelo, Portugal estaba bajo la corona española). Además, podemos preguntarnos hasta qué punto podemos separar literatura portuguesa y literatura española. Si el límite es la frontera político-geográfica, entre los años 1580 y 1640 habría una sola literatura

---

<sup>220</sup> Apud A. García Galiano, *La imitación en el Renacimiento*, cit., p. 77.

nacional. Si el límite es el idioma de producción, ¿qué ocurre con países que, como España, tienen la riqueza de poseer varios idiomas en su territorio? Hay que citar también el caso de países colonizados que luego dejan de serlo: ¿dónde quedan los autores que escribían en la lengua del colonizador, pero con un estilo, temática, etc., fuera de las características de la cultura dominante? Volviendo a nuestro caso, creemos que en la situación concreta de la Península Ibérica podremos solventar algunas de estas cuestiones hablando de una idiosincrasia común. Así, aunque Portugal tenga su particular historia literaria nacional, y lo mismo ocurra con España, no podemos separar sus características y su historia general común. Por otro lado, encontramos a autores portugueses en los siglos XV y XVI que escribían también o únicamente en castellano. Gil Vicente, por ejemplo, aparece en los compendios de historia literaria de Portugal como el creador del teatro nacional, y en los de España como autor que escribió en castellano algunas de sus obras; Jorge de Montemayor usó exclusivamente el idioma castellano en su producción literaria, pero, aunque a veces es olvidado, también aparece en las historias de la literatura portuguesa; León Hebreo, a pesar de haber nacido en Lisboa, raramente es mencionado en las historias literarias portuguesas<sup>221</sup>. Añadimos el caso de Camões, en cuya producción poética encontramos la lengua portuguesa y la castellana, y de otros autores portugueses que estudiaremos posteriormente, como Jerónimo Corte-Real, Juan Soares de Alarcón, João Mendes de Vasconcelos o Manuel de Gallegos. Debemos asimismo tener en cuenta que, si algunos de estos poetas interiorizaron la lengua castellana como suya, pasando así a ser su idioma de expresión

---

<sup>221</sup> António José Saraiva y Óscar Lopes, en una de las más populares historias literarias portuguesas, solo mencionan a León Hebreo para decir que se trataba de un judío portugués exiliado. Cfr. A. J. Saraiva y O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1978, 10ª ed.

literaria, otros la usaron por motivos no artísticos, sino socio-políticos; por ejemplo, para obtener el favor de alguien influyente en el ámbito social, cultural o político.

A este respecto, José Lambert, adscrito a la teoría de los polisistemas, propone trabajar con sistemas literarios o literaturas en plural, localizados de manera concreta: en vez de hablar de literatura belga o de literatura española, prefiere hablar de literaturas *en* Bélgica (incluyendo la belga, flamenca, valona y francesa) o de literaturas *en* España (incluyendo las escritas en catalán, castellano, gallego o vascuence), conjugando así los criterios político-geográficos con los lingüísticos<sup>222</sup>. Desde este punto de vista, el concepto de “literaturas *en* España” incluiría también los textos literarios escritos en portugués durante el período en el que Portugal estuvo bajo el dominio español. El concepto no es aplicable a los momentos en los que España y Portugal fueron países independientes, por lo que, para referirse a los autores portugueses que escribieron entonces en español cabría hablar de literatura en español escrita por portugueses, caso de los autores anteriormente citados.

---

<sup>222</sup> Cfr. al respecto M. Iglesias Santos, “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los polisistemas”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356, p. 345.

## 4. 2. LA PROBLEMÁTICA DEL MANIERISMO

Los autores que pretendemos analizar se sitúan en una época de clasificación periodológica un tanto controvertida, ya que está considerada por unos como un período de transición entre el Renacimiento y el Barroco, por otros como un Renacimiento tardío o un Barroco temprano, y no faltan quienes la entienden como un período autónomo, caracterizado de forma distinta a los períodos precedente y siguiente, al que llaman Manierismo.

El concepto de Manierismo procede de la historia del arte y ha sido adaptado a la historia literaria; esto acarrea algunas consecuencias, como el hecho de que los historiadores y críticos literarios se aparten a menudo de las características textuales al analizar esta cuestión y partan del referente artístico, usando exclusivamente o casi exclusivamente las características artísticas y no las literarias, llegando muchas veces a conclusiones tergiversadas. Creemos que el Manierismo debe ser analizado y estudiado en y desde la obra literaria, como lo ha hecho, entre otros, Aguiar e Silva<sup>223</sup>. Por otro lado, el Manierismo se ha confundido o identificado a menudo con el Barroco, por lo que la comparativa entre ambos períodos puede aportar elementos esclarecedores para la definición de ambos. Asimismo, Góngora es un autor fundamental en la dilucidación de ambos conceptos, ya que ha sido considerado como poeta Renacentista, Manierista o como el exponente del Barroco literario. Aclarar la periodización literaria de finales del siglo XVI y principios del XVII pasa indudablemente por el análisis de la poesía de Góngora.

---

<sup>223</sup> Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971 y “Maneirismo e Barroco”, en *Teoria da Literatura*, cit., pp. 437-502.

Haciendo un recorrido no muy extenso por algunas de las principales posturas y teorías sobre el Manierismo literario, nos detendremos primeramente en Curtius, que dedica al Manierismo un capítulo de su obra *Literatura europea y edad media latina*<sup>224</sup>. En ese capítulo, Curtius desarrolla la idea de que el Manierismo es una constante de la literatura europea y que consiste en una degeneración del clasicismo por el exceso de ornamentación y artificiosidad:

El clasicismo normal dice lo que tiene que decir en una forma natural, adecuada a su tema; sin embargo, también “adorna” su discurso, lo provee de *ornatus*, siguiendo una tradición retórica acreditada. Uno de los peligros del sistema es el hecho de que, en épocas manieristas, el *ornatus* se acumula sin orden ni concierto; o sea que en la misma retórica yace oculto el germen del manierismo. En la tardía Antigüedad y en la Edad Media el manierismo invadió gran parte de la literatura<sup>225</sup>.

A continuación, Curtius presenta algunos ejemplos de manierismo relacionados con la retórica, como el hipérbaton, la perífrasis, la paronomasia -que el autor encuentra con frecuencia en el manierismo español-, determinadas metáforas muy usadas por Góngora en las *Soledades*, y también algunos ejemplos de lo que llama manierismos formales, como los poemas de figuras, la combinación de juegos gramaticales y métricos, artificios verbales como los versos de cabo roto, u otros artificios que Curtius considera “degeneraciones” manieristas y no características del Barroco. Curtius ha encontrado todos estos ejemplos no solo en la época pos-renacentista, sino a lo largo de toda la historia literaria, como en la Edad Media, por lo que considera que el

---

<sup>224</sup> E. R. Curtius, “Manierismo”, en *Literatura europea y edad media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, vol. I, pp. 384-422.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 386.

manierismo no es más que una afectación del estilo, una degeneración del equilibrio clásico.

Ya Van Tieghem revela una postura completamente diferente: en su obra *Compendio de historia literaria de Europa (desde el Renacimiento)*<sup>226</sup> el autor incluye en el capítulo “La poesía lírica del Renacimiento” un apartado titulado “Marinismo y gongorismo”. Afirma que Góngora hizo de su poesía “un arsenal de metáforas, de hipérbolos, de antítesis en que el pensamiento, deformado y violentado, acaba por hacerse ininteligible”<sup>227</sup>, pero que fue seguido por muchos otros poetas durante largo tiempo y no solo en España, sino también en Francia, Inglaterra y Alemania. Añade aún que este movimiento gongorista no debe confundirse con el “*conceptismo* o manía de los pensamientos más ingeniosos y brillantes que sólidos, defecto antiguo en la literatura española y que hizo estragos particularmente en la prosa”<sup>228</sup>. Van Tieghem no habla ni de Manierismo ni de Barroco, incluyendo a Góngora entre los poetas renacentistas, aunque se aproxime a Curtius en la medida en que también considera el estilo de Góngora de forma negativa, como un alejamiento degenerativo del equilibrio clásico.

En 1946, Wellek dedica un artículo al Barroco<sup>229</sup>, en el que hace un recorrido por la historia y origen del término y del concepto, destacando a Wölfflin como el primer crítico que lo trasladó al campo de la literatura en 1888 y citando a otros autores que estudiaron el referido período. Pone de manifiesto que el Barroco no puede ser analizado únicamente a partir de elementos estilísticos, una vez que estos pueden

---

<sup>226</sup> Cfr. P. Van Tieghem, *Compendio de Historia literaria de Europa (desde el Renacimiento)*, trad. de J. M. Quiroga Pla, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>229</sup> R. Wellek, “El concepto de barroco en la investigación literaria”, en R. Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, cit., pp. 51-85.



producirse en todas las épocas, sino que hay que relacionarlos con los criterios ideológicos. La presencia de los artificios estilísticos solo adquiere importancia si “puede ser considerada como síntoma de un estado espiritual específico”<sup>230</sup>. Sin embargo, Wellek no se refiere en ningún momento a un período manierista. Afirma que, a pesar de todos los problemas que el concepto pueda suscitar, el barroco cumple importantes funciones, entre ellas el ser “el único término conveniente para referirse al estilo que advino después del Renacimiento y que precedió al verdadero neoclasicismo”<sup>231</sup>. Dentro de estos criterios, Góngora es presentado como un poeta barroco.

Para Helmut Hatzfeld, el Manierismo “es un movimiento histórico de *per se*, emplazado entre el Renacimiento y el Barroco”<sup>232</sup>. En su análisis literario, sigue de cerca el sistema y terminología de la historia del arte, que ha precedido la historia literaria en los estudios sobre estos períodos. Aunque este autor considera que el Manierismo se origina en el alargamiento y distorsión de las formas del Renacimiento tardío, tratándose de un movimiento autónomo, afirma también que se trata de una transición, cayendo en una cierta contradicción con respecto a afirmaciones anteriores:

Opino que, para el historiador de Literatura, también nos acercamos a la realidad si afirmamos que el estilo manierista y de transición representa el tanteo característico del paso desde un estilo de época a otro. De acuerdo con ello, el Manierismo es como una cerca o espacio intermedio, que puede concebirse como un Renacimiento tardío y, así, lo que se llama “*manière*” son rasgos que modifican el Renacimiento puro o clásico y, al mismo tiempo, representan un estilo Barroco naciente. El último Renacimiento, al amanerarse, se complace en alargar, acortar o exagerar las formas del gran Renacimiento, hasta convertirse en

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>232</sup> H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, versión española de A. Figuera (del inglés), C. Clavería (del alemán) y M. Miniati (del italiano), Madrid, Gredos, 1966, 2ª ed., p. 51.

un Barroco primitivo cuando el ojo, acostumbrado a la línea clásica renacentista, ya no acierta a verla en aquellas formas distorsionadas<sup>233</sup>.

El autor añade también que el Barroco incipiente o primitivo carece de contenido ideológico, que sí existe en el perfecto Barroco, que él identifica con la ideología contrarreformista. En este momento, afirma, las formas derivadas de lo que llama “Renacimiento-Manierismo” encuentran un equilibrio al fusionarse con la ideología de la Contrarreforma. Con estas afirmaciones, el autor parece entrar en contradicción con la anterior aserción de que el Manierismo es un movimiento histórico *per se*.

Ya sea como un período autónomo o de transición, Hatzfeld analiza el Manierismo y la *Soledad* primera de Góngora, poema en el que destaca las características de este período. Así, señala que en el poeta español resalta un estilo propio que se distingue del amaneramiento del Renacimiento tardío, y cuyos rasgos son los siguientes: la oscilación entre lo real y lo irreal; la forma indirecta de comunicación simbólica que en Góngora se plasma en tropos que conducen al campo de lo metafórico más que al de lo real; la combinación entre arte creador y cálculo reflexivo, que se relaciona íntimamente con el uso del hipérbaton, en la medida en que pone de manifiesto una conciencia artística reflexiva; la maestría en el uso del color; la presentación de “inesperadas lejanías” en las descripciones de las fiestas, los cantares, danzas, concursos, etc.; las frases largas de expresión elegante y equilibrada. Todos estos elementos son, de acuerdo con Hatzfeld, los aspectos claramente manieristas presentes en la *Soledad* primera de Góngora. Con el objeto de distinguir estas

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 55.

características de las puramente barrocas, Hatzfeld compara el Manierismo de Góngora con el Barroco de Cervantes, y afirma:

El estilo barroco de Cervantes, el impresionista, comprende de lleno los ideales morales de la Contrarreforma y se adhiere a la disciplina de Trento, en tanto que Góngora, el manierista, no hace el menor esfuerzo para abandonar el mundo muerto del Renacimiento con su resucitada mitología, limitándose a adaptarlo de modo irónico que le permita al menos entregarse libremente a sus sueños de pagana belleza<sup>234</sup>.

Este estudio de Hatzfeld pone de manifiesto la opinión del autor sobre la periodización del Manierismo y del Barroco; a pesar de su afirmación inicial sobre la autonomía del Manierismo con respecto al Barroco, se aprecia claramente en su análisis posterior que hay una cierta oscilación en estas consideraciones, y que algunas veces habla del período manierista como de un momento de transición. Más concretamente, Hatzfeld lo que propone es un gran período al que llama Barroco y que abarca tres etapas: Manierismo, Barroco y Barroquismo.

Otro autor que ha centrado sus estudios en estos dos períodos es Emilio Orozco<sup>235</sup>. En su obra *Manierismo y Barroco*, Orozco defiende que el Barroco, al contrario de lo que muchos han opinado, no es una degeneración de las formas renacentistas, sino un cambio brusco de estilo; aunque la materia y las formas sean las mismas, este período “se expresa con formas ajenas entablando una lucha con ellas [...], haciéndole así decir a esas formas lo contrario de lo que por sí mismas representaban”<sup>236</sup>. Sobre el Manierismo, afirma que no se trata de un período

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>235</sup> Cfr. E. Orozco, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947 y E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970.

<sup>236</sup> E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, cit., p. 30.

completamente autónomo con respecto al Barroco, ya que las fronteras cronológicas no son muy precisas, pudiendo existir incluso una superposición de los dos períodos en el tiempo; en consecuencia, los recursos manieristas y barrocos son muchas veces los mismos, lo que puede conllevar alguna confusión entre los dos momentos, razón por la cual rechaza los esquemas de Curtius y de Hatzfeld, una vez que este último abarca bajo el término de Barroco un período muy extenso que incluye las tres etapas que citamos anteriormente y que el primero se limita a sustituir la palabra Barroco por Manierismo. Orozco se inclina a considerar ambos momentos de forma autónoma, aunque con algunos matices:

Distinguimos, pues, entre Manierismo y Barroco como dos momentos inmediatos de la Historia del Arte y de la Literatura que se producen en dicho orden de sucesión; pero sin que ello obedezca a una ordenada y regular periodización cronológica, pues si bien en general lo manierista precede a lo barroco, ello se produce sin que obedezca a una periodización claramente delimitada y en consecuencia con variaciones e irregularidades<sup>237</sup>.

El autor considera que Manierismo y Barroco mantienen con el clasicismo renacentista una relación de continuidad, pero a la vez también de oposición, ya que “se produce como una transformación que se verifica desde dentro del mundo de formas y temas de la tradición clásica renacentista que se utilizan y alteran con violencia en una actitud y expresión que supone su radical contradicción”<sup>238</sup>. Afirma que el poeta manierista utiliza los temas y las formas del clasicismo, pero les da un tratamiento racional y ordenado de acuerdo con una voluntad artística contraria al equilibrio renacentista; el poeta barroco sigue ambas tendencias, es decir, no deja de usar los

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 174.

mismos motivos y formas de la tradición clásica, pero también plasma en su poesía los artificios característicos del Manierismo.

Así, si otros autores han considerado que Góngora es claramente un poeta manierista, Orozco defiende una opinión diferente: “[...] Góngora arrancará desde un ambiente de franco manierismo, para desde él, y a través de sus recursos, dar el gran salto, ya pleno dueño y consciente de una técnica y con honda formación de poeta, a impulsos de un espíritu de sentido barroco”<sup>239</sup>. Esto no obsta para que en su estilo sigan existiendo rasgos manieristas que, sin embargo, son usados de acuerdo con una sensibilidad barroca. Por este motivo, Orozco cree que no se puede hablar con exactitud de una cultura y una época manieristas, pero sí barrocas. Sin embargo, analiza posteriormente la obra de Góngora a la luz de los principios del Manierismo, reconociendo que una de las motivaciones de las *Soledades* es el impulso manierista de un escritor que busca la singularidad y la sorpresa a través del virtuosismo del verso. Al mismo tiempo, también señala que el cambio que representa la elaboración de obras como las *Soledades* o la *Fábula de Polifemo y Galatea* corresponde a un cambio espiritual que solo puede entenderse en una mentalidad barroca. Por todo esto, concluye, no existe solo un empeño esteticista artificial, sino que el autor busca plasmar la vida bajo las complejas metáforas: “la extraordinaria maestría técnica, la musicalidad del verso, los efectos visuales, lo artístico, en suma, envuelve, pero no ahoga, la vida en la poesía de Góngora”<sup>240</sup>.

Claude-Gilbert Dubois ha dedicado varios de sus trabajos al Manierismo y al Barroco<sup>241</sup>. Además de concebir el Manierismo y el Barroco como dos períodos

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>241</sup> Cfr. C.-G. Dubois, *Le Baroque*, Paris, Larousse, 1973 y C.-G. Dubois, *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

autónomos, Dubois incluye entre los poetas manieristas a Góngora, al que considera un ejemplo de autor para quien el gusto por el estilo, la búsqueda de la novedad llevada hasta el hermetismo y el sentido de la diversidad concreta juegan un rol de elección. Dubois apunta como uno de los rasgos del Manierismo la asociación entre lo pictórico y lo poético, destacando la importancia del retrato sobre la representación de la naturaleza; destaca aún la asociación de la blancura del cuerpo femenino -la mujer es objeto de contemplación universal- con los adornos de joyería como uno de los temas fundamentales de este período, así como la asimetría y ambigüedad resultantes de una superposición de imágenes de diferentes orígenes. Profundizando más en el ideario manierista, Dubois señala que este concepto toma como punto de partida la idea de que el hombre no es dueño de si mismo, por lo que debe situarse a la sombra de un modelo; el principio de imitación está así muy presente en la literatura de este período, y no se trata solo de imitación literaria: imitación de Cristo, modelo por antonomasia, imitación de los antiguos en el ámbito de la literatura, etc. Sin embargo, el autor llama la atención hacia el hecho de que el espejo es un objeto que refleja una realidad, pero que también la deforma, lo que puede acarrear determinadas consecuencias:

Or si le miroir est un instrument réfléchissant, il est aussi un instrument déformant. Le mimétisme peut devenir de la singerie, mais la singerie ajoute un élément à l'imitation, c'est l'hyperbolisation de certains traits du modèle. [...] Mais changeant de propriétaire l'objet initial change aussi de propriétés : il acquiert les propriétés de l'imitateur. Or l'imitateur répète sans cesse qu'il n'est rien, qu'il ne fait que suivre. C'est ce rien là qui constitue le tout du maniérisme<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> C.-G. Dubois, *Le maniérisme*, cit., pp. 24-25.

De esta forma, Dubois afirma que la actitud manierista frente al modelo se puede definir como una imitación diferencial: a través de la imitación, el manierista expresa su identidad con relación al modelo; a través de la diferencia, expresa la alteridad que remite a su identidad propia, que solo cobra sentido en su relación con el otro, el modelo.

Dubois identifica el Barroco literario con el arte contrarreformista, apuntando las respectivas correspondencias, como el gusto por la monumentalidad. Afirma que, a partir de 1560 -no concreta en qué lugares de Europa-, la poesía se orienta hacia temas grandiosos, pudiendo existir dos tendencias paralelas: la de un estilo elevado que se plasma en la producción de una literatura épica, de tragedias u obras de elocuencia civil o religiosa, o la de un estilo bajo que se plasma esencialmente en la sátira. En ambos casos, según este autor, la hipérbole adquiere un papel de gran importancia, ayudando a la magnificación monumental. En relación con esta característica se encuentra también la voluntad de impresionar, para lo que se usa la fuerza de los efectos esencialmente en la producción teatral. También aquí se pone de manifiesto una estética de la contradicción a través del uso de figuras como la antítesis o el oxímoron, o también a través del efecto sorpresivo que se obtiene al mezclar distintos géneros o registros (trágico y grotesco, cómico y macabro, elegante y grosero, por ejemplo). Añade aún que a menudo se verifica en la literatura barroca una expresión de las riquezas del universo, que se refleja en la aprehensión literaria de orden material. Las superposiciones decorativas se muestran en el ámbito literario en la acumulación de figuras retóricas; y considera finalmente también característico del Barroco el gusto por lo singular y por lo insólito, que justifica la búsqueda de hermetismo, ganando importancia todas las formas de alusión, incluyendo los juegos de espejo y de laberinto.

Nos llama la atención que Dubois parte, como muchos otros, del fenómeno artístico, y que intenta trasladar sus particularidades al campo de la literatura, cayendo en ocasiones en un análisis un poco forzado, sobre todo si tenemos en cuenta que se detiene esencialmente en elementos formales. Además, algunas de las características atribuidas aquí al Barroco corresponden en otros autores al Manierismo, como por ejemplo la búsqueda de lo insólito y singular.

Otro autor fundamental para el estudio del Manierismo es Arnold Hauser, que en los varios volúmenes de su obra *Origen de la literatura y del arte modernos* analiza esta cuestión. En el primer volumen, titulado *El Manierismo, crisis del Renacimiento*<sup>243</sup>, en el que enfoca más el aspecto artístico, Hauser caracteriza el Manierismo como un estilo, pero con características bien definidas y radicalmente diferentes a las del Renacimiento o del Barroco. Afirma que, a diferencia del Barroco, el Manierismo se aleja del ideal estilístico clásico, ya que supera radicalmente una teoría del arte basada en los principios del orden, armonía, sobriedad e imitación fiel de la naturaleza. Se establece, pues, una ruptura derivada de la decadencia de estos principios renacentistas:

Ya no basta la belleza y el rigor formales del arte clásico, y frente a las contradicciones que determinan el sentimiento vital de la nueva generación, el equilibrio, orden y serenidad del Renacimiento aparecen como algo trivial, por no decir falso. La armonía aparece como algo sin interés, internamente vacío, la univocidad, como una simplificación, la adecuación absoluta con las reglas, como una traición a si mismo<sup>244</sup>.

Hauser añade que, sin embargo, la ruptura con los principios del período anterior no establece por si misma las características del Manierismo: este estilo, de acuerdo con

---

<sup>243</sup> A. Hauser, *Origen de la literatura y del arte moderno. I: El manierismo, crisis del renacimiento*, trad. de F. González Vicens, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 21.



el autor, no se opone de forma total y absoluta al Renacimiento, sino que introduce cambios radicales -entre los cuales destaca el gusto por lo refinado, extraño y exagerado, por la excepción, por lo insólito- que, no obstante, se coordinan de forma un tanto extraña con lo ya existente:

Un concepto utilizable del manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables<sup>245</sup>.

Ya en el tercer volumen de la obra citada anteriormente<sup>246</sup>, Hauser enfoca el Manierismo en su dimensión literaria. Considera a Shakespeare y a Cervantes como exponentes máximos de este estilo literario, una vez que el Manierismo literario es cronológicamente posterior al Manierismo en las artes plásticas. Afirma que la confusión existente entre este estilo y el Barroco se origina en los estudios de Wölfflin primeramente, y luego en los de Croce, Vossler, Spitzer y Hatzfeld.

El autor distingue los dos estilos: el Manierismo tiene un carácter intelectualista, reflexivo, saturado de vivencias y referencias culturales, y, por lo tanto, socialmente exclusivo, con una cierta tendencia a lo patético y exuberante que comparte con el Barroco, del que anticipa muchos rasgos. El Barroco toma una dirección emocional que quiere llegar a amplios estratos del público, presenta una naturaleza espontánea y simple que revela un retorno a lo natural e instintivo. Sin embargo, considera que las

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>246</sup> A. Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos. III: Literatura y Manierismo*, trad. de F. González Vicens, Madrid, Guadarrama, 1974.

peculiaridades formales son secundarias y solo ganan sentido en cuanto agentes de una estética más profunda:

[...] también una obra literaria manierista se compone de imágenes que, en cierto sentido, pueden ser también consideradas y gozadas cada una de por sí. La acumulación de símiles, metáforas, *concetti*, antítesis, juegos de palabras y agudezas de toda especie, responden a la contigüidad más o menos arbitraria de los aspectos insólitos y sorprendentes, de las actitudes y movimientos rebuscados, de los gestos extraños y forzados que muestran las figuras de una pintura manierista<sup>247</sup>.

Es decir, en la literatura, como en la pintura, existe la misma falta de sentimiento de proporción, de unidad y de orden, lo que lleva a Hauser a clasificar las obras manieristas como atectónicas. Pero, en el dominio literario, el autor apunta la existencia de dos momentos manieristas: uno representado por Cervantes y Góngora, del que habla como manierismo puro, y otro representado por Calderón de la Barca, que penetra ya profundamente en el Barroco.

Hauser sigue analizando el caso español, concretamente las dos obras más destacadas de Góngora: la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, afirmando que no se caracterizan ni por un argumento desarrollado de forma orgánica, ni por una conexión sucesiva del pensamiento, ni por su unitarismo. De hecho, considera que este tipo de estructura atomizada es característico de la literatura manierista, que se desarrolla como un “mosaico de partículas” a menudo con rasgos bastante dispares. Pero lo que resalta en la poesía gongorina es que el poeta elige esas partículas con un apurado sentido artístico y poético, más desarrollado que en otros escritores contemporáneos suyos, y revelando su gran intensidad espiritual y sentimental.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 20.

En su análisis, el autor también señala que Góngora rehúye las fórmulas verbales más usuales, aunque las domine a la perfección; se trata de usar un lenguaje en clave, que será entendido por una elite cultural y social y que marcará la diferencia hacia las masas no cultivadas, al contrario de lo que ocurriría en el Barroco. Este tipo de lenguaje oscuro es motivado, según Hauser, por el temor al tópico y persigue escapar de la trivialidad, de la banalidad expresiva. Así, no solamente Góngora, sino también Cervantes, Calderón y Lope de Vega, permanecen fieles al conceptismo, cultivando un lenguaje extravagante y sorpresivo, pero también al culteranismo, a través del uso de la expresión artificiosa y culta.

En general, considera que el Manierismo se fundamenta en una expresión simbólica, indirecta y velada. Se quiere tender un puente entre el mundo material y el espiritual, pero intentando transponer los límites de ambos. En estas obras, “el hombre es engrandecido heroicamente, pero queda preso en la esfera humana, y da expresión como ningún héroe de la literatura anterior a la contraposición trágica que deriva de su ser natural y la incondicionalidad de su querer supranatural”<sup>248</sup>. Esta definición de Hauser del héroe manierista caracteriza casi perfectamente a la figura central de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, y al héroe épico en general. El autor señala asimismo que el verdadero descubrimiento de la época está en el mundo de la psicología y no en el de la fantasía, sobre todo en el abordaje de personajes como don Quijote, don Juan, Hamlet, Fausto, etc.: se enfoca a los personajes desde un nuevo punto de vista, hasta entonces desconocido, poniendo de relieve los análisis de las contradicciones internas y yendo más allá de los conflictos morales básicos.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 99.

Aguiar e Silva ha tratado este problema en algunas de sus obras. En *Teoria da Literatura*<sup>249</sup>, el autor defiende la existencia de un período manierista, intrínsecamente diferente de los períodos que le anteceden y de los que le siguen. Este reconocimiento lleva a repensar la cronología del Barroco, período que, para Aguiar e Silva, no puede de ninguna forma confundirse con el Manierismo, cuyas características se manifiestan esencialmente en una reacción anticlásica: la rotura de las proporciones normales, el gusto por los contrastes, lo monstruoso y lo grotesco revelan la crisis del Renacimiento.

El investigador portugués apunta las diferencias existentes entre el Manierismo y el Barroco<sup>250</sup>. Así, señala que en el Manierismo el concepto de idea es fundamental; la idea implica un distanciamiento hacia la realidad física del mundo sensorial, pero también denota una cierta preocupación por complejos problemas filosófico-morales. Se trata pues de un arte elitista, antirrealista, con un sustrato cortés heredado del petrarquismo, sobrio y frío, introspectivo y cerebral, marcado por grandes contradicciones insolubles. Por el contrario, el Barroco es un arte sensorial y naturalista, que constantemente apela a las sensaciones físicas, popular y realista, muy vitalista, que encuentra en la sátira uno de sus cauces, y que reniega de la tradición petrarquista. La proliferación y ostentación de los elementos decorativos, que destacan en todas las manifestaciones artísticas, se opone a la sobriedad y melancolía manieristas, y pone de relieve el carácter lúdico de este arte.

Asimismo, Aguiar e Silva apunta algunos elementos de procedencia manierista que acaban por integrarse en el Barroco, aunque presentando un valor diferente. Es el caso de temas como el desengaño de la vida, relacionado con la transitoriedad de las

---

<sup>249</sup> V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, cit.

<sup>250</sup> Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, “A distinção entre maneirismo e barroco”, en *Teoria da Literatura*, cit., pp. 476-479.

cosas humanas y terrenales, el gusto por los contrastes, la tendencia hacia lo sorprendente, la predilección por los conceptos, las metáforas y las complicaciones verbales. Y explica que, por ejemplo, el tema de la ilusión es en el Manierismo un reflejo de la turbación interior, mientras que en el Barroco adquiere una expresión más teatral, que se expresa en un lenguaje saturado de elementos sensoriales, demostrando así dos visiones del mundo absolutamente diferentes. De la misma forma, afirma el autor, el gusto por la metáfora rebuscada reviste en el Manierismo un carácter cerebral y abstracto, a menudo integrado en los convencionalismos petrarquistas, mientras que en el Barroco asume un carácter inmediato y de concreción realista, basado en la experiencia mundana, que comunica sensaciones esencialmente naturalistas y sensoriales.

El autor destaca que el reconocimiento de la existencia de un período manierista afecta indudablemente a la cronología del Barroco<sup>251</sup> propuesta por muchos autores a lo largo del tiempo, y normalmente aceptada. Aguiar e Silva considera que el primer Manierismo fue el italiano, que empezó a manifestarse después de 1520 y se extendió hasta finales del siglo XVI, cuando empezaron a sentirse las primeras manifestaciones del Barroco; en España, el Manierismo fue posterior, situándose aproximadamente entre 1570 y 1600 (el autor señala la redacción de las rimas de Herrera como el paso de un período al otro); ya en la literatura portuguesa, las manifestaciones manieristas se situaron en la segunda mitad del siglo XVI hasta las dos primeras décadas del XVII. De esta forma, aunque destaque que no hay uniformidad cronológica en las manifestaciones barrocas en Europa, se puede sin duda situar el núcleo del período barroco en el siglo XVII.

---

<sup>251</sup> Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, “Reexame da cronologia do barroco”, en *Teoria da Literatura*, cit., pp. 479-480.

Aguar e Silva, al considerar el Manierismo como un período independiente del Barroco, completamente autónomo y con sus propias características, cosmovisión y valores, se aparta de otros autores que han ignorado la existencia de este período, considerándolo simplemente como una transición o como una deturpación de lo clásico.

Al consultar estudios más recientes, verificamos que no hay nuevas posturas sobre este asunto, y que los investigadores siguen defendiendo diferentes puntos de vista, sin llegar a un consenso sobre la existencia o no de un período manierista. A título de ejemplo, citaremos a Jaime Siles, que en su obra *El barroco en la poesía española* incluye un capítulo titulado “El manierismo: crisis renacentista”<sup>252</sup>. Este capítulo ocupa tan solo dos páginas y no es concluyente en relación al pensamiento del autor sobre el período en cuestión. Siles afirma que “el siglo XVI aparece como un conglomerado de estéticas en tránsito y en génesis. Estéticas que, si bien no son del todo renacentistas, tampoco admiten -en sentido estricto- la denominación de *barrocas*”. Añade que esta situación ha llevado a diversos autores a considerar el concepto de manierismo, “con el que se pretende explicar que Renacimiento y Barroco no son dos fenómenos inmediatos, sino que se sitúa entre ambos un período intermedio”. Por ello, concluye, el manierismo no consiste en un corte con los modelos clásicos, pero sí en la asimilación de estos a una nueva visión artística. Para el autor, los rasgos fundamentales son “la rehabilitación de las literaturas nacionales por encima de la linealidad continental; la pulsación del lenguaje -asumido ya como propio- hasta el máximo de su potencialidad semántica; y la fusión de innovaciones con rasgos de origen medieval”<sup>253</sup>. Sin embargo,

---

<sup>252</sup> J. Siles, “El manierismo: crisis renacentista”, en *El barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA, 2006, pp. 33-34.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

analiza a continuación estos puntos de acuerdo con una estética barroca, sin considerarlos propios del manierismo.

En el reciente *Dicionário de Luís de Camões* coordinado por Aguiar e Silva, se ha incluido una entrada sobre el Manierismo, firmada por Isabel Almeida<sup>254</sup>. La autora, que no cuestiona su existencia como período autónomo, presenta la historia del término, que surge asociado, como ya hemos señalado, a la Historia del Arte, y que sigue planteando el problema de si se trata de un período o de un estilo. Para la investigadora, se trata de un fenómeno que se manifiesta en toda Europa, con más intensidad en la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII, aunque apunte la existencia de alguna irregularidad cronotópica. Señala que el Manierismo vive de tensiones, apuntando como una de las más importantes la tensión entre la afirmación individual y la estética de la imitación; en este sentido, el poeta necesita referentes, modelos a los que emular para, a través de la imitación, buscar su propia diferencia; como afirma la autora, el juego entre la similitud y la diferencia es crucial en el arte manierista, como ya había defendido Aguiar e Silva. En este contexto, es evidente la importancia de la alusión o de la cita, que confieren nobleza a una obra y aumentan su capacidad de significación. La *imitatio* es, en el Manierismo, resultado de una apurada conciencia crítica y, por ello, aumenta su sutileza:

Aclamada e fruída pela relação - audaz, virtuosística, caprichosa, ambígua - com modelos ou pela comparação superlativa com o que outros haviam logrado realizar, a arte foi, no tempo do Maneirismo, exaltada enquanto fruto de engenho (qualidade inata, burilada pela técnica) ou enquanto expressão

---

<sup>254</sup> I. Almeida, “Maneirismo”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 531-542.

de uma «ideia» obtida no êxtase transcendente de um encontro com o «divinus afflatus», *i.e.*, o sopro de Deus<sup>255</sup>.

En lo que concierne específicamente a la literatura, Isabel Almeida expone que dominó la autoridad de Aristóteles y de Platón, muchas veces asimilada y difundida por otros, como Cicerón u Ovidio; ambos autores transmiten el aprecio por la singularidad del poeta: “com Aristóteles ou com o pseudo-Aristóteles, via-se no bom poeta a eclosão genial de um temperamento melancólico”; y con Platón, con sus obras *Fedro* e *Ion*, “aprendeu-se a celebrar a poesia como maravilha superior a fronteiras racionais”<sup>256</sup>. Dado que la *Poética* de Aristóteles permitía la libertad de fabulación, la literatura, afirma la autora, “mais do que louvar e vituperar (de acordo com o persistente paradigma retórico que a cingia à pauta do discurso epidíctico[...]), havia de lidar com as paixões, representá-las, exprimi-las, acendê-las, purgá-las”<sup>257</sup>. Para este fin, se conjugaban *ars* y *furor*, y el resultado eran obras complejas, desafiantes, catárticas, que establecían una serie de relaciones sobre las cuales provocaban la reflexión. Entre estas obras, la autora incluye *Os Lusíadas* de Camões (1572), la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (1575), *Hamlet* de Shakespeare (1603) o el *Don Quijote* de Cervantes (1605), obras unida por el común signo de la melancolía y de la inestabilidad: los personajes contradictorios, dobles, los mundos en crisis y amenazados por la caída de los ideales o de certidumbres, así como su carácter problemático, otorgan a estas obras una lectura bastante compleja.

Isabel Almeida defiende que el resurgimiento de autores como Séneca, Luciano, Plutarco o Tácito se debe a una nueva mundividencia, que da importancia al lado oscuro

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 535.



del hombre y de la historia y que se centra en problemas como la fugacidad del bien, la lucha entre la razón y los afectos, el relativismo suscitado por las dudas o la locura. Todo esto genera una situación de desconfianza, es decir, de falta de creencia en la felicidad, siendo el máximo ejemplo la figura de Don Quijote.

La autora sitúa el inicio del Manierismo portugués en 1560, aproximadamente, prolongándose hasta las primeras décadas del siglo XVII. Se trata de un período muy heterogéneo, en el que conviven la épica de Camões y de Jerónimo Corte-Real y la anti-épica de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto o los modelos poéticos italianizantes y los modelos rescatados de la tradición peninsular. Isabel Almeida apunta tres líneas dominantes en el Manierismo portugués (que podríamos extender, con algunos matices, a la literatura peninsular), líneas cuya independencia no excluye su interrelación, siendo la primera la melancolía. En este momento, el hombre se ve en el mundo pequeño e impotente, pero grande en su insurrección contra la tiranía y el poder del Amor, del Tiempo, de la Fortuna o de la Muerte. Se trata, pues, de una visión del mundo y de la vida angustiada, pesimista, lejos ya del optimismo platónico. Hay un desencanto inmenso frente a la sociedad considerada en abstracto y frente a la propia historia nacional, propiciado por el descalabro en la batalla de Alcacer Quibir y el consecuente reinado de Felipe II.

Como segunda línea, la autora apunta el protagonismo del artificio, de la diferencia, de la novedad, coexistentes con una profusa explicitación de códigos literarios, evidenciando una extrema conciencia creativa. Las descripciones son fantásticas y audaces, el erotismo se insinúa en las imágenes mitológicas, las écfrasis mezclan visualismo y enigmas. Se erigen frente a frente una poética del placer y una poética del horror, que se constituyen como una más de las múltiples contradicciones y tensiones manieristas: “Como a antítese, a poética maneirista baseia-se em contrastes;

como a metáfora, surpreende (e quer surpreender) pelo que cria, pelo que agrada, pelo que dá a ver e a pensar; como a hipérbole, exhibe a audácia e o excesso”<sup>258</sup>. Isabel Almeida añade que en la literatura de esta época se busca el artificio, es decir, el uso brillante de la palabra, del concepto y de los procesos retóricos:

Mais: cultiva-se a imitação artificiosa, apreciável no arrojado e na densidade das relações intertextuais. Mais ainda: sofisticando a «traça» das obras, traz-se para a ribalta a mente e a mão do autor, a quem compete, como um arquiteto, gizar estruturas e soluções de composição<sup>259</sup>.

Finalmente, la exaltación del canto a lo divino, que requiere valentía por la grandeza de la materia, sería la última línea apuntada por la autora. Esta literatura nace no solo de la orientación de las letras profanas, en su cuestionamiento constante de los problemas del hombre, sino también como consecuencia de los cambios religiosos derivados del Concilio de Trento. Se ejemplifican varios casos posibles: por un lado, surgen textos que resultan de un deseo de conversión, es decir, de dominar las obras profanas para colocarlas al servicio de una nueva causa; por otro lado, y a semejanza del *Cántico de los Cánticos*, se escriben textos religiosos que buscan y manifiestan la ambigüedad entre lo sagrado y lo profano. Esta poesía es, para la autora, un microcosmos del sistema literario manierista, en el que se aprecian sus principales vectores: la búsqueda de la admiración, de la sorpresa; la melancolía, en parte derivada de la relación con Dios, marcada por la conciencia del pecado y el consecuente sentimiento de culpa; la artificiosidad, con una sobrecarga ornamental que evidencia reverencia y devoción.

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 539.

La autora defiende la existencia de otras características en el Manierismo que, aunque no tengan mucho peso en el caso portugués, sí pueden ser importantes en otros casos, como el español, como por ejemplo la sátira o la parodia burlesca.

Después de repasar algunas de las principales teorías sobre los períodos literarios en los siglos XVI y XVII, consideramos que existe un período manierista, autónomo, con sus características bien definidas y diferenciadas si las comparamos bien con el Renacimiento bien con el Barroco. Si los autores en general opinan que hay un corte real entre el Renacimiento y lo que le sigue, eso significa que existe, en esa época, un cambio efectivo en las mentalidades que se plasma en un cambio de estética. Como se ha visto anteriormente, los períodos literarios no son cajones bien compartimentados y aislados entre sí; contienen características del período anterior y lógicamente, ya anticipan el siguiente, por lo que algunas de esas características pueden encontrarse como propias de dos períodos contiguos. De esta forma, aunque, como afirmábamos, exista un cambio estético después del Renacimiento, algunas de sus corrientes siguen manifestándose en el Manierismo, de acuerdo con el principio del poliglotismo semiótico del que hablamos anteriormente, que puede ser el motivo del rechazo del Manierismo como período, como afirmaba Manuel Durán Blázquez en un artículo de 1967:

Si la categoría estética del barroco ha suscitado protestas, la aparición de la categoría manierista debería hacer que las protestas redoblaran. Todavía no hemos terminado de digerir la primera categoría cuando se nos propone una nueva que en buena parte coincide con la antigua, se superpone a ella, y tiende a desplazarla. Algunos rechazarán, pues, la nueva categoría por considerarla innecesaria, o por creer que a ella se aplican las mismas objeciones que a la del barroco, o finalmente porque, debido a la relativa novedad de la misma, no se ha

llegado todavía a una definición generalmente aceptada, y por lo tanto no se sabe, en verdad, de qué estamos hablando cuando al manierismo nos referimos<sup>260</sup>.

Si queremos caracterizar el período manierista -no nos detendremos en el Renacimiento, que ha sido exhaustivamente estudiado a lo largo del tiempo y no presenta ningún tipo de problemática-, podremos empezar por referir como rasgo diferenciador la búsqueda de la novedad, de la singularidad y de lo sorprendente a través de un lenguaje en el que la metáfora elaborada, de carácter cerebral y reflexivo, y las abundantes referencias culturales configuran un hermetismo que pone de manifiesto el tenor marcadamente elitista de este período. La referida abundancia en referencias culturales puede ser llevada a extremos de exageración, por lo que la exuberancia está patente en este período (característica que se mantendrá en el Barroco), rechazándose así la armonía, la serenidad y la contención renacentistas, y manifestándose una rotura de las proporciones normales, algo muy evidente en el ámbito pictórico, pero también presente en la literatura. También estructuralmente se busca la diferencia y la novedad y se rechaza el orden, por lo que muchas obras se caracterizan por una estructura voluntariamente no lineal, heterogénea y atomizada. Se evidencia un gusto por los contrastes, por lo monstruoso y por lo grotesco, que pone de manifiesto que se trata de un arte anti-realista; el uso de la metáfora artificiosa se enlaza también con la búsqueda de la novedad, no olvidando que esta expresión simbólica e indirecta se erige como un puente entre el mundo material y el espiritual.

Temas como el desencanto de la vida y la conciencia de su carácter efímero, o el de la ilusión, son constantes tanto en el período manierista como en el barroco, aunque asuman diferentes formas. Mientras el hombre manierista es un hombre atormentado,

---

<sup>260</sup> M. Durán Blázquez, "Manierismo en Quevedo", en N. Polussen y J. Sánchez Romeralo (coord.), *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, pp. 301-308, p. 301.

preocupado por problemas filosófico-morales, que plasma su turbación interior a través de esos temas, el hombre del Barroco los aprovecha en su vertiente teatral, pero sin la profundidad existencial presente en la fase posterior al Renacimiento. Se considera que el hombre debe, como señalaba Dubois, situarse a la sombra de un modelo; el modelo supremo sería Dios, pero los modelos literarios están fuertemente presentes; la búsqueda de una identidad literaria propia pasa por el principio de la imitación, pues esa identidad solo adquiere sentido en su relación con los modelos.

En líneas generales, estos son los rasgos que consideramos diferenciadores del Manierismo en cuanto período literario autónomo. Se distingue claramente del Renacimiento y, aunque tenga rasgos comunes con el Barroco, los principios conductores son diferentes: básicamente, el Manierismo parte de una actitud más introspectiva de un artista atormentado, mientras el Barroco es espectáculo, es teatro y, como tal, asume una actitud extrovertida. Es un arte sensorial y naturalista, marcado por su carácter lúdico y de divertimento; la literatura barroca no es, como la manierista, un arte elitista, sino popular, que muchas veces recurre a un lenguaje desbocado e incluso obsceno y a una temática de tenor satírico y vulgar, que derrumba la tradición poética petrarquista. Los juegos de lenguaje y las metáforas rebuscadas son ahora un instrumento más del espectáculo<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> De igual modo que no hemos entrado en la caracterización del período renacentista por la cantidad de información disponible, tampoco trataremos de exponer una caracterización profundizada del Barroco. Sobre estos períodos, véase, por ejemplo, J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. y notas de J. Ardal, Barcelona, Iberia, 1979; I. P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento: 1484*, Madrid, Siruela, 1999; E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973; M<sup>a</sup>. de los Á. Pérez Samper, *Las claves de la Europa Renacentista: 1453-1556*, Barcelona, Planeta, 1991; L. Valla, (et al.), *Humanismo y Renacimiento*, sel. y trad. de P. R. Santidrian, Madrid, Alianza, 2007; H. Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, trad. de B. Teyssèdre, Madrid, Comunicación, 1977; P. Burke, *El Renacimiento europeo: centros y periferias*, trad. de M. Chocano Mena, Barcelona, Crítica, 2000; A. Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007; D. Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994; A. Bell, *El Renacimiento español*, trad. y prólogo de E. Julia

Estas características son comunes al Manierismo en toda Europa, con algunos rasgos más intensamente desarrollados en determinados países que en otros; en lo que concierne a la cronología de este período literario, consideramos que los límites apuntados para el caso portugués se pueden aplicar a la literatura española. Isabel Almeida, siguiendo las investigaciones de Jorge de Sena y de Aguiar e Silva, refiere que los límites cronológicos en Portugal se sitúan entre 1560 y las primeras décadas del siglo XVII, como ya hemos tenido ocasión de señalar, pero añade que en un texto de Francisco de Holanda de 1548 algunas afirmaciones ya revelan un manierismo incipiente. En cuanto al caso español, Mario M. González defendía el *Lazarillo de*

---

Martínez, Zaragoza, Ebro, 1944; C. Colombo, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Cincel-Kaspelusz, 1984; F. J. Puerto Sarmiento, *El renacimiento: la superación de la tradición*, Madrid, Akal, 1991; F. Gutiérrez Carbajo, *Movimientos y épocas literarias*, Madrid, UNED, 2002; A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980; E. Battisti, *Renacimiento y Barroco*, trad. M. del C. Borra, Madrid, Cátedra, 1990; A. Buck, *Renacimiento y Barroco*, versión española de R. de la Vega, Madrid, Gredos, 1982; P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Ed. Verbum, 2004; T. M. Greene, *The light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, cit.; I. Chiampì, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000; E. Carilla, *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969; E. Carilla, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983; L. López Grigera, "Notas sobre el Renacimiento en la España del siglo XV", en *Estudios de Lengua y Literatura*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1988, pp. 223-243; F. Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966; J. L. Alborg, *Historia de la literatura española. Tomo II, Época barroca*, Madrid, Gredos, 1987; A. Cioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Universidad, 1975; A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C.S.I.C., 1968; O. Macrí, *Manierismo, Barocco e Rococò. Concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962; J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975; E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, ed. y prólogo de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 2009; E. Orozco Díaz, *Lección permanente del Barroco español*, Madrid, Ateneo, 1956; E. Orozco Díaz, *Mística, plástica y Barroco*, Madrid, CUPSA, 1977; E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1989; E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1977; E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, sin fecha; y V. L. Tapié, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

*Tormes* como un texto manierista, por “la negación del sueño humanista de la posibilidad de restaurar la confianza en el hombre”<sup>262</sup>; y añade:

Lázaro es portador de un pragmatismo radical y, en él, de un total relativismo. Ahora bien, si, a pesar de ello, el *Lazarillo de Tormes* tampoco puede reducirse a una manifestación de anticlasicismo, ya que es posible verlo como expresión de racionalismo y objetividad, es necesario aceptarlo como una muestra de la paradoja (como tensión entre elementos antitéticos) que preside el manierismo [...]<sup>263</sup>.

Teniendo en cuenta que este texto fue publicado por primera vez en 1554 y que autores como Góngora o Quevedo son considerados también como manieristas<sup>264</sup>, podemos afirmar que los límites temporales de este período se extienden con pocas variaciones a todo el territorio peninsular.

De esta forma, las obras que nos proponemos analizar bajo la perspectiva de la intertextualidad están claramente dentro de los límites cronológicos del Manierismo y obedecen a sus principios estéticos e ideológicos. Los rasgos manieristas camonianos, concretamente en la obra que nos atañe, *Os Lusíadas*, no dejan lugar a dudas: Isabel Almeida afirma que el manierismo de Camões, sea entendido como una actitud singular o como apropiación de un modelo al que da su propio sello, se despliega en torno a cuatro ejes: el desarrollo discursivo; la práctica de la *imitatio*; los temas que enfoca y la forma de enfocarlos; la construcción de una imagen individual y el relieve atribuido a la noción de autor.

---

<sup>262</sup> M. M. González, “*Lazarillo de Tormes* y el manierismo”, en A. M. Ward, J. Whicker y D. W. Flitter (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995, VII vols., vol. II, pp. 266-270, p. 266.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>264</sup> Cfr. M. Durán Blázquez, “Manierismo en Quevedo”, cit.

En lo que concierne al desarrollo discursivo, la autora pone de manifiesto momentos de la obra camoniana en las que el autor “cultiva uma expressão em simultâneo ágil e densa, plena de agudeza, tirando partido de cada palavra, por si e pelo alcance que ganha consoante a disposição que lhe atribui e as relações que potencia”<sup>265</sup>. De esta forma, los juegos de palabras que usa con frecuencia, de forma más explícita o más sutil, los artificios retóricos, etc., están presentes no solo en la lírica, sino también en su obra épica.

Como segundo punto del manierismo camoniano, la autora analiza la *imitatio*, señalando que “a poética maneirista promove a emulação, logo, o dinamismo das relações intertextuais e a riqueza dos procesos de significação”<sup>266</sup>. Añade que el carácter manierista de la obra del poeta fue destacado por sus comentaristas desde el siglo XVII, quienes se fijaron en su libertad de escritura, sabiendo seguir los modelos al tiempo que lograba una composición original. Además de la *imitatio*, también se puede observar en la obra camoniana la *contaminatio*, la imitación plural, poniendo la autora como ejemplo la Isla de Venus, que deja entrever los *Canzonieri*, los *Trionfi* y el *Orlando Furioso*, pero constituyéndose en un texto completamente original.

Por otro lado, también los temas del agrado de Camões son propiamente manieristas, y el poeta los sabe integrar en una obra tan estrictamente codificada como es una epopeya. Así, la inquieta visión del mundo, salida de la crisis del Renacimiento y derivada de la cultura de la Contrarreforma, está bien patente a lo largo de su obra lírica y épica. Episodios como el del viejo de Restelo son el ejemplo de ese desequilibrio, del desengaño, del pesimismo o de la desconfianza, señales de la época. Pero en *Os*

---

<sup>265</sup> I. Almeida, “Maneirismo em Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord), *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 542-554, p. 542.

<sup>266</sup> *Ibid.*, pp. 543-544.



*Lusíadas* existen también muchas contradicciones y tensiones, sobre todo al enfocar el tema del Amor, que es desengaño y muerte en Inés de Castro y explosión de sensualidad y vida en la Isla de Venus: “atraem Camões, como atraem os maneiristas, a desmesura, as clamorosas oposições, os obstinados segredos da vida que a astrologia e a teologia ou tateavam ou abdicavam de entender”<sup>267</sup>. La miseria humana es un asunto abordado a menudo en la epopeya de Camões, incluyendo la miseria física: las descripciones de cuerpos mutilados en las batallas, la podredumbre del escorbuto, etc., son la demostración de ello, situaciones derivadas de la fragilidad del hombre, de la “fraca força humana”, como afirmaba el poeta.

El frecuente tratamiento del mito de Narciso desemboca en el último punto señalado por Isabel Almeida: la construcción de una imagen individual. A lo largo de su obra épica, Camões va construyendo y afirmando su individualidad, desde la Proposición de la obra hasta los últimos versos: “Sem respeitar a contenção clássica de Homero ou de Virgílio, Camões valorizou a presença do vate e a expressão dos seus afetos”<sup>268</sup>. La singularidad que orgullosamente el poeta ostenta es una expresión del manierismo, tan importante como la oscilación entre la esperanza y el desaliento.

Podemos encontrar muchos de estos rasgos en los autores españoles cuyas obras analizaremos. Los que tienen mayor reconocimiento, Góngora y Lope de Vega, han merecido una referencia especial por parte de los autores que hemos citado anteriormente en este capítulo (Hatzfeld, Dubois, Hauser). En nuestra opinión, Góngora es un caso evidente de una literatura manierista superior, en el que la artificiosidad del lenguaje alcanza niveles exagerados, cayendo en la oscuridad que tanta polémica ha suscitado a lo largo del tiempo. Es el ejemplo de una literatura que busca, a través de

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 547-548.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 551.

ese lenguaje, lo sorprendente, la singularidad, la novedad, manifestando ese carácter elitista en la dificultad de su retórica. El equilibrio renacentista ya no está presente en su poesía.

Por otro lado, y en relación a los poetas épicos cuyas obras vamos a analizar, hay que tener en cuenta que siguen un género bastante codificado: las normas establecidas a partir de las epopeyas clásicas son, como ya hemos visto, de aplicación obligada, así como los principios posteriormente formulados por Tasso, ya condicionado por el espíritu contrarreformista. Sin embargo, esta preocupación por la religiosidad es, como apuntaba Isabel Almeida, uno de los rasgos del Manierismo, de la misma forma que lo son el seguimiento de modelos, la búsqueda de la singularidad en la *imitatio* o las preocupaciones filosófico-morales, incluyendo las religiosas, rasgos bastante presentes en la literatura épica, ya sea de tema histórico o religioso.

**PARTE II.**  
**CAMÕES COMO MODELO DE IMITACIÓN**  
**EN LA LITERATURA ESPAÑOLA**



## 1. LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE *OS LUSÍADAS* EN SU CONTEXTO POLÍTICO Y LITERARIO

La obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, se publica en Portugal en 1572, en el reinado del joven don Sebastião. En la dedicatoria al rey, Camões vaticina grandes hechos y grandes victorias sobre los enemigos de Portugal, así como la ampliación de un reino ya bastante vasto. Sin embargo, nada de esto ocurrió. El joven rey, probablemente mal aconsejado por sus asesores, con un espíritu enfermo que se perdía en sueños ilusorios de expansión de la fe y conquista de nuevos territorios, se lanza a una campaña militar utópica e imposible en el Norte de África, donde encontraría la muerte en 1578.

La muerte del rey cambia el rumbo de la historia y abre camino a la unión de la península. Como no tenía descendencia, es el cardenal don Enrique quien se hace cargo de la gobernación del estado. Pero, ya con sesenta y seis años y enfermo, se ponía de manifiesto el problema de la continuidad del reino. Surgieron varios posibles herederos, pero sería Felipe II de España, tío de don Sebastião, quien llegaría al trono de Portugal en 1580, después de la invasión del país por el Duque de Alba.

Felipe II de España, hijo de Isabel de Portugal, que ya conocía el país y la lengua a través de la educación que le había sido dada por su madre, se instala en Portugal entre 1581 y 1583. En las cortes de Tomar de 1581 se firma un documento que confiere al país alguna autonomía: la administración se mantenía en manos de los portugueses, el imperio ultramarino seguía siendo gobernado exclusivamente por portugueses, se mantenía el portugués como idioma oficial y la moneda continuaba separada, así como recetas y gastos públicos. Debido a estas medidas, al principio el país no aceptó mal la unión con España. Consciente de la importancia del dominio del idioma en las futuras

gobernaciones, Felipe II no dudó en fomentar el conocimiento del portugués entre sus hijos<sup>269</sup>.

En el ámbito cultural, el castellano llevaba ya unos años siendo el idioma culto de la corte portuguesa y el bilingüismo dominaba:

Na história da Literatura e da Cultura portuguesas conhece-se como bilinguismo luso-castelhano o fenómeno de convivência das línguas portuguesa e castelhana em território português durante um período que se prolonga, se bem que com diferente intensidade e significado, desde a segunda metade do século XV até ao triunfo de um novo paradigma cultural liderado pela França, já avançado o século XVIII<sup>270</sup>.

De esta forma, los escritores portugueses de la época en cuestión eran normalmente bilingües y escribían en los dos idiomas, el portugués y el castellano. Sin embargo, se dieron los casos extremos de Jorge de Montemayor, portugués que vivió en Castilla, que castellanizó su nombre y que solo escribió en castellano, y de António Ferreira, único ejemplo de escritor de la época que solo escribió en portugués. El propio Camões presentó varias obras líricas en castellano, así como Sá de Miranda, por solo citar dos de los más importantes poetas del siglo XVI, y Gil Vicente, en el teatro, llegó a escribir solo en castellano (*Tragicomedia de Don Duardos*), o mezclando a menudo ambos idiomas en una misma obra. Ana María García Martín defiende que el grado de penetración del castellano fue tal que permite afirmar que en general la sociedad portuguesa de entonces era bilingüe. Habitualmente, los autores usaban el portugués y

---

<sup>269</sup> Este interés se pone de manifiesto, por ejemplo, en algunas de las cartas que Felipe II escribe a las Infantas sus hijas, en las que insiste en la necesidad de que el Infante aprenda a hablar portugués. Cfr. *Cartas de Felipe II a sus hijas*, ed. de F. J. Bouza Álvarez, Madrid, Turner, 1988, pp. 73, 75 y 76.

<sup>270</sup> A. M. García Martín, “Bilinguismo Literário luso-castelhano no tempo de Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord), *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp.75-80, p. 75-76.

el castellano sin importar el peso que un idioma podría tener sobre el otro, y sin importar tampoco la competencia lingüística en el uso del español; asimismo, muchos autores optaron por el uso literario del castellano debido a la importancia áulica que tenía este idioma en Portugal, y a una posible proyección internacional de sus obras, además de que muchos consideraban que el español ofrecía mayores posibilidades estructurales e instrumentales en su uso literario frente al portugués. Ana María García no está de acuerdo, sin embargo, con la posibilidad muchas veces manejada de que el uso del castellano en el período de la Monarquía Dual (1580-1640) significaba un apoyo a esta situación política, una vez que el bilingüismo era bastante anterior y tan solo se consolidó en esta época. Para esta situación de diglosia fueron fundamentales factores como el exilio de alguna nobleza portuguesa en España después de la Batalla de Aljubarrota, la política de matrimonios entre las familias reales portuguesa y castellana o la presencia en Portugal de muchos miembros de órdenes religiosas oriundas del país vecino. Asimismo, hay que señalar que el intercambio cultural entre Portugal y España pasaba muchas veces por las vías universitarias, sobre todo por la Universidad de Salamanca, frecuentada por muchos portugueses<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Cfr. al respecto J. Marques, “A Universidade de Salamanca e o Norte de Portugal, nos séculos XV-XVII”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 0: *Entre Portugal e Espanha. Relações culturais (séculos XV-XVIII)*, Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 87-105. Sobre las relaciones culturales y literarias entre ambos países a lo largo de la historia, véase *Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, suplemento de *Colóquio/Letras*, Lisboa, septiembre de 2011, M. R. Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Cuadernos de Filología, Anejo XXXI, Valencia, Universitat de Valencia, 1999; *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 0: *Entre Portugal e Espanha. Relações culturais (séculos XV-XVIII)*, Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003; N. Baranda, “Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 2, Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 219-236.

Con la muerte de Felipe II, sube al trono su hijo Felipe III. En todo distinto a su padre, Felipe III no tenía el mismo interés por el gobierno, y el virrey de Portugal, don Cristóvão de Moura, necesitó mucho empeño para mantener los privilegios que habían sido concedidos al país por Felipe II. La tendencia era ahora a centralizar la administración, reduciendo así el nivel de autonomía del país y haciendo la administración española cada vez más impopular. La situación se fue agravando, y, ya en el reinado de Felipe IV, el duque de Olivares siguió una política de cambio en la gobernación de Portugal, que se hacía cada vez con menos poderes.

La situación estallaría en 1640, en un contexto de gran impopularidad del gobierno del conde duque de Olivares, cuando un grupo de aristócratas portugueses consigue el apoyo del duque de Braganza. El uno de diciembre toman el palacio real y todo el país les sigue en el juramento de fidelidad al nuevo rey don João IV, excepto Ceuta, que permanecería fiel al reino de España.

Para esta rebelión, ha contribuido también la situación cultural. Si en la época de Felipe II las relaciones culturales eran intensas, respetando la identidad de la cultura portuguesa, la castellanización del país fue después avanzando paulatinamente. Parte de la elite culta de ambos países consideraba el portugués un idioma rústico y sin categoría poética. Algunos de los mejores valores de la cultura portuguesa optaban por instalarse en la corte española, en Madrid o Valladolid, y muchos escritores españoles editaban en Portugal sus obras compuestas en castellano. Esta situación hacía sentir la pérdida de la individualidad cultural y provocaba el deseo del advenimiento de un Mesías que salvara el país del descalabro de la dominación española. Surgieron así los mitos sebastianistas, que añoraban un rey que pudiera restituir el país a su verdadero lugar. Es en este



contexto<sup>272</sup> en el que se traduce la obra de Camões *Os Lusíadas*, primero, y posteriormente las *Rimas*, dando así a conocer de forma más extendida a este gran escritor que, según Florencio Arroyo Sevilla, fue el poeta más citado en los textos de los siglos de oro<sup>273</sup>.

La obra *Os Lusíadas*, de Camões, se publica en Portugal en 1572 y pronto despierta gran interés más allá de las fronteras, concretamente en el ámbito español, donde surgen las primeras traducciones de la obra. La importancia de la lengua castellana en el mundo era evidente, y en Portugal el castellano estaba considerado desde hacía tiempo como una lengua culta y refinada, lo que, entre otros factores que hemos señalado anteriormente, llevó al bilingüismo de muchos escritores portugueses. Así, no es de extrañar que apenas ocho años después de la publicación de la obra épica de Camões en Portugal, surgieran en España las dos primeras traducciones: la de Benito Caldera, o Bento Caldeira, portugués afincado en Madrid, publicada en Alcalá de Henares, y la del maestro de Sevilla Luis Gómez de Tapia, publicada en Salamanca, ambas en 1580, año de la muerte del poeta. Años después, en 1591, se imprime en Madrid la tercera traducción hecha durante el siglo XVI, la de Enrique Garcés, también de origen portugués.

Llama la atención la existencia de dos traducciones publicadas en el mismo año, 1580, fecha histórica y culturalmente importante: se trata del año de la muerte del poeta y del año en el que Felipe II es aclamado rey de Portugal. Se supone que la mediación del monarca en esas dos publicaciones fue importante, a lo que contribuyeron los lazos

---

<sup>272</sup> Para más información sobre el contexto histórico-cultural, véase J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Lectores, 1993, vol. 3 y A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, 1978, 8ª ed. Véase asimismo I. Almeida, “Leituras de Camões no tempo dos Filipes”, en *Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, cit., pp. 37-47.

<sup>273</sup> Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, ed., int. y notas de F. Arroyo Sevilla, Barcelona, Mondadori, 2004, nota 1575, p. 566.

culturales y educacionales que le unían a Portugal. Según Eugenio Asensio<sup>274</sup>, solo el patrocinio directo de Felipe II explicaría la existencia de dos versiones simultáneas de la obra de Camões, hecho sin precedentes y que no volvería a repetirse. La educación recibida por Felipe II de su madre, la emperatriz Isabel, y la influencia de su aya portuguesa, Leonor de Mascareñas, son fundamentales para crear en el rey un interés cultural hacia Portugal. No es de extrañar, por tanto, la mediación del gobernante en la publicación de las dos versiones españolas de la epopeya portuguesa y el deseo que, según algunos autores, el rey tuvo de conocer personalmente al propio Camões:

Tambem referem muitos fidalgos daquelle tẽpo, que quãdo succedeo neste Reyno el Rey D. Felipe o prudente, depois de chegar a Lisboa mãdou fazer diligencia por Luis de Cãmões, & sabẽdo que era fallecido mostrara disso sentimẽto, porque desejava de o ver por sua fama, & fazerlhe merce<sup>275</sup>.

Todo esto deja en abierto la posibilidad de que, como algunos poetas, haya leído *Os Lusíadas* en su versión original; de hecho, como destacó Bouza, el monarca poseía en su biblioteca de la Torre Alta ejemplares de *Os Lusíadas* y de las *Rimas*<sup>276</sup>. Pero, además del interés personal de Felipe II por la figura de Camões en su vertiente literaria, el rey estaba movido por otros intereses y el apoyo a dos traducciones en el año de 1580 correspondería, así, a una estrategia política, integrando la gran obra de la literatura

---

<sup>274</sup> E. Asensio, “Los *Lusíadas* y las *Rimas* de Camoens en la poesía española (1580-1640)”, en E. Asensio y J. V. de Pina Martins, *Luis de Camoens. El humanismo en su obra poética. Los “Lusíadas” y las “Rimas” en la poesía española (1580-1640)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1982, pp. 39-94, p. 45.

<sup>275</sup> M. Severim de Faria, “Vida de Luís de Camões”, en *Discvrsos varios políticos por Manoel Severim de Faria, Chantre, & Conego na Santa Sê de Euora*, em Evora, Impressos por Manoel Carvalho, Impressor da Vniversidade. Anno 1624, folios 88r-135v, fol. 125v.

<sup>276</sup> Cfr. F. Bouza, “Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones”, en J. N. Alcalá-Zamora, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44, pp. 39-40, *apud* P. Serra, “Receção de Camões na literatura espanhola”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 772-793, p. 780.

portuguesa en el patrimonio cultural y literario castellano: “Traduzir *Os Lusíadas* terá significado, então, duas coisas: sublinhar a vinculação de um imaginário imperial à «nação» portuguesa e anexar, à língua castelhana, este património simbólico-cultural”<sup>277</sup>.

Antes de que las traducciones al castellano vieron la luz, muchos poetas tuvieron la oportunidad de leer *Os Lusíadas* en su versión portuguesa, y no solo Góngora, que participa con una canción esdrújula en los preliminares de la traducción de Gómez de Tapia; también Herrera, autor del primer encomio en España al poeta luso, leyó la epopeya en portugués, ya que en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, obra publicada en 1580, pero con licencia de 1579, es decir, anterior a las mencionadas traducciones, cita versos de la epopeya camoniana en su lengua original hasta en dos ocasiones<sup>278</sup>. Incluso después de 1580 muchos siguieron leyendo la obra de Camões en portugués, como atestigua el propio Cervantes, que en el *Quijote* afirma por boca de este personaje:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes, nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa [...]<sup>279</sup>.

---

<sup>277</sup> P. Serra, “Receção de Camões na literatura espanhola”, cit., p. 777.

<sup>278</sup> Cfr. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp. 305 y 525.

<sup>279</sup> M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, ed., int. y notas de F. Arroyo Sevilla, Barcelona, Mondadori, 2004, p. 566.

Volviendo a las traducciones, se supone que Gómez de Tapia y Benito Caldera disputaron por anticipar la impresión de sus respectivas versiones. Al final, parece que ganó la traducción de Alcalá, hipótesis defendida con base en uno de los poemas preliminares de la versión de Gómez de Tapia, el de Pedro de la Vega, que intenta consolar al traductor sevillano al decir: “id alegre publicar / vuestra traducción divina / que no por más madrugar / amanece más aína”. Asimismo, todo el poema es un alegato a favor de la traducción de Gómez de Tapia en detrimento de la Caldera, llamado Batto, cuya poca edad e inexperiencia es motivo del sarcasmo de Pedro de la Vega:

Por la primera impression  
Señor libro vuestras queexas  
No muestren tanta passion  
Pues con muy pocas lentejas  
Comprareys la bendición  
Que si os tuuieron del pie  
Para ganaros la mano  
Al salir (como ello fue)  
Lleue se el salir temprano  
Vos lleuareys el porque  
No os cause aquello mohina  
Id alegre à publicar  
Vuestra traduction diuina  
Que no por mas madrugar  
Amanece mas ayna  
Antes os haze la cama  
Y en los lugares estrechos  
Vuestra ayuda implora y llama  
Qu'al fin vos teney's los hechos  
Aunque ella quiere la fama  
Y si siendo tal se aprueua  
El campo se os asegura  
Que no aura quien se os atreua  
Pues la vuestra es neta y pura

Qual Phenix del fuego nueua  
No os espante por estar  
En mayor marca estampada  
Que la virtud singular  
Recogida y abreuiada  
Merece mejor lugar  
Ni negueys que fue buen zelo  
Querer Batto en edad tierna  
Illustrar su nombre y suelo  
Y de su lengua paterna  
Transplantarse al nuevo cielo  
Pero si no ha conseguido  
Del traducir la victoria  
Que vos aueys merecido  
En cosas de tanta gloria  
Baste le auerla querido  
Bien se que no faltara  
Contra vos gente importuna  
Que aquesto mismo os dira  
Pero la sacra Columna  
Contra ella os escudara  
Y el seguro la derota  
Que baxo de tal vandera  
No es menester casco o cota  
Pues no es esta caldera  
Que llaman de Aljubarrota<sup>280</sup>.

A partir de este poema incluido en el paratexto de la traducción de Salamanca es posible concluir que ésta fue posterior a la de Benito Caldera.

---

<sup>280</sup> “Pedro de la Vega al Libro del Maestro Luys Gomez de Tapia”, en *La Lysiada de el famoso poeta Luys de Camões. Tradvzida en verso castellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Sevilla. Dirigida al Illvstrissimo Señor Ascanio Colona, Abbad de Sancta Sophia*. Con priuilegio. En Salamanca, en casa de Ioan Perier Impressor de Libros. Año de M.D.LXXX (el paratexto carece de paginación).

Benito Caldera era portugués y pudo haber sido estudiante en la universidad de Alcalá. Pedro Serra añade que residió en Madrid, en la corte<sup>281</sup>, y que terminó ingresando en la vida religiosa, quizás en el convento de San Felipe el Real, en Madrid, o en el convento de los agustinos, en Salamanca. De acuerdo con el poema antes transcrito de Pedro de la Vega, se deduce que también fue poeta y que escribió bajo el seudónimo de Batto.

La traducción de Benito Caldera, impresa en Alcalá de Henares por Juan Gracián, incluía en los preliminares una epístola de Pedro Laínez a los lectores, en la que reflexionaba sobre la necesidad de las traducciones, que permiten el conocimiento de las grandes obras y autores clásicos, y sobre la dificultad de traducir del portugués al castellano, al contrario de lo que podría pensarse por la similitud de los dos idiomas. Alaba por tanto al traductor (al que llama “segundo autor”) por el magnífico resultado de su difícil labor, a pesar de su juventud. Siguen a la epístola sonetos laudatorios del Licenciado Garay, de Luis de Montalvo, del Maestro Vergara, de Pedro Laínez (amigos de Cervantes y por él alabados en el “Canto de Calíope”, en *La Galatea*) y de amigos anónimos. Se ha barajado la hipótesis de que Camões haya podido conocer esta versión de su obra y de que incluso haya colaborado en ella, dando algunas instrucciones al traductor en el sentido de corregir problemas de la edición portuguesa, ya que la aprobación de Antonio de Erasso está fechada el 17 de marzo de 1580, tres meses antes de la muerte del poeta<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> Este dato aparece en el propio título de su traducción de *Os Lusíadas: Los Lusíadas de Luys de Camoes*, Traduzidos en octava rima Castellana por Benito Caldera, residente en Corte. Dirigidos al Illustríss. Señor Hernando de Vega de Fonseca, Presidente del consejo de la hazienda de su M. y de la santa y general Inquisicion. Con Privilegio. Impresso en Alcalá de Henares, por Iuã Gracian. Año de M.D.LXXX, apud L. de Camões, *Los Lusíadas*, trad. de B. Caldera, ed. e int. de N. Extremera y J. A. Sabio, Madrid, Cátedra, 1986, p. 60.

<sup>282</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 46.

La versión de Caldera es bastante libre. El traductor optó por cambiar algunos adjetivos que consideraría menos apropiados, o incluso un poco ofensivos, para calificar a los castellanos; también evitó muchos de los cultismos utilizados por Camões, simplificando el lenguaje de cara a hacer la obra más comprensible. A pesar de todo, hay cultismos que entraron en el idioma castellano gracias a ambas traducciones, la de Benito Caldera y la de Gómez de Tapia. Esta traducción de Caldera fue encomiada por el propio Cervantes, que escribió sobre ella la siguiente estrofa de su “Canto de Calíope”<sup>283</sup>:

Tú, que del Luso el sin igual tesoro  
trujiste en nueva forma a la ribera  
del fértil río a quien el lecho de oro  
tan famoso le hace adonde quiera:  
con el debido aplauso y el decoro  
debido a ti, Benito de Caldera,  
y a tu ingenio sin par, prometo honrarte,  
y de lauro y de hiedra coronarte.

Ya en 1591 surge una tercera traducción de *Os Lusíadas*, realizada por un portugués residente en Perú, Enrique Garcés, dueño de unas minas de plata. Esta traducción, publicada en Madrid, estaba dedicada a Felipe II. Aunque menos prestigiosa que las anteriores, esta versión tuvo el mérito de divulgar la epopeya de Camões en tierras americanas. Los preliminares de esta publicación presentan asimismo una diferencia con las anteriores, ya que, además de que son en menor número, no hay colaboraciones ni de poetas ni de personas vinculadas con las universidades, sino de hombres relacionados con las Indias. Como en las versiones anteriores, la estrofa

---

<sup>283</sup> M. de Cervantes, *La Galatea*, edición de F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1999, p. 571.

utilizada es la octava real, pero se considera la más pobre de las tres traducciones<sup>284</sup>.

Garcés fue también traductor de Petrarca y fue por ello mencionado por Cervantes en el “Canto de Calíope”<sup>285</sup>:

De un Enrique Garcés, que al piruano  
reino enriquece, pues con dulce rima,  
con sutil, ingeniosa y fácil mano,  
a la más ardua empresa en él dio cima,  
pues con dulce español al gran toscano  
nuevo lenguaje ha dado y nueva estima,  
¿quién será tal que la mayor le quite,  
aunque el mismo Petrarca resucite?

En 1580 se edita en Salamanca, en casa de Juan Perier, la segunda traducción de *Os Lusíadas*. Tal como ocurre con Benito Caldera, tampoco se conocen muchos datos de la vida de Gómez de Tapia. En el frontispicio de su traducción aparece como “vecino de Sevilla”; Pedro Serra afirma que nació en Antequera<sup>286</sup> y Extremera y Sabio señalan que fue capellán y refieren que en 1582 publica una “Égloga pastoril en que se descriue

---

<sup>284</sup> Son muchos los autores que han advertido la importancia de la divulgación de la epopeya camoniana a través de estas tres traducciones. Cfr. J. Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956; E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 111-132; H. Cidade, *Luís de Camões. O épico*, Lisboa, Livraria Bertrand, sin fecha, 4ª ed; J. Filgueira Valverde, “Fortuna de Camoens en España”, en A. Coimbra Martins, *IV Centenario de “Os Lusíadas”*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid y Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. XIV-XVI; M. L. Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; Sousa Viterbo, *Camões em Hespanha*, Porto, Redacção do Círculo Camoniano, 1890 y A. Zamora Vicente, “Relaciones literarias hispano-portuguesas”, en VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1981, pp. 11-42.

<sup>285</sup> M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., pp. 580-581.

<sup>286</sup> Cfr. P. Serra, “Receção de Camões na literatura espanhola”, cit., p. 775.



el Bosque de Aranjuez y el Nacimiento de la Sereníssima Infanta Doña Ysabel de España”<sup>287</sup>.

Esta traducción posee una mayor vinculación universitaria que su predecesora, como demuestran los nombres que aparecen en los preliminares y que son reveladores de la importancia que la epopeya camoniana tenía en los círculos cultos y académicos de Salamanca. Así lo ratifica el prólogo del Maestro Francisco Sánchez, el Brocense, catedrático en la Universidad de Salamanca, así como otros textos en latín, castellano e italiano, escritos por hombres que constituían, de acuerdo con Asensio<sup>288</sup>, “la flor y nata” de esa universidad, entre ellos el joven estudiante Luis de Góngora. Creemos que se trata de la más importante de las tres traducciones realizadas en el siglo XVI, ya sea por el corpus paratextual, claramente más extenso que el de las otras dos e integrando nombres cultural y literariamente muy importantes en la época, ya sea por la calidad del texto, ligeramente superior al de los traductores portugueses. Asimismo, el hecho de que Góngora haya publicado aquí su primer poema impreso es razón suficiente, una vez que analizaremos las relaciones entre este autor y Camões, para que nos detengamos con más atención en esta versión.

El texto inicial es del traductor Gómez de Tapia y va dedicado a Ascanio Colona. En él señala la importancia de la protección de un mecenas no solo en las artes, sino también en el trabajo de los historiadores, a los que considera pintores verdaderos de virtudes intrínsecas. Tapia apunta, asimismo, las razones de su traducción, al mismo tiempo que alaba la epopeya de Camões, comparándola a las epopeyas clásicas. Una obra de tanto valor, afirma, no puede quedar desconocida para los lectores castellanos, y

---

<sup>287</sup> N. Extremera y J. A. Sabio, “Introducción”, en L. de Camões, *Los Lusíadas*, cit., p. 24.

<sup>288</sup> E. Asensio, “Los *Lusíadas* y las *Rimas* de Camoens en la poesía española (1580-1640)”, cit., p. 51.

de ahí surge la motivación de traducirla. El maestro de Sevilla señala que el poema está escrito “en tan alta poesía, que se llega a la Eneyda, vence a la Thebayda y es poco menos que la Iliada o Odisea de Homero”. Para Dámaso Alonso, este comentario enmarca la primera universalización de *Os Lusíadas*: “Gómez de Tapia la incluye ya en el más selecto cuadro de obras de la *weltliteratur*”<sup>289</sup>.

La traducción integra después un prólogo de Francisco Sánchez, el Brocense, texto bastante interesante desde el punto de vista teórico. Reflexiona sobre las características que hacen el buen poeta, concluyendo que entre los pocos dignos de ese nombre está Camões, poseedor de “sutil ingenio, doctrina entera, cognición de lenguas y delicada vena”, características que conforman su concepto de poeta. Sus dotes destacan aún más por la falta de poeticidad de su idioma, el portugués, que, según el Brocense, “parece contrastar para la perfección del verso”. Considera, pues, que la lengua ideal para dar a conocer por el mundo obra tan valiosa es la castellana, y enaltece a Gómez de Tapia, “muy acabado poeta Latino y Español”, que entendía muy bien la lengua portuguesa. Apunta en seguida cuál debe ser el trabajo del verdadero traductor, que no debe limitarse a la sentencia sin dar importancia a las palabras, a su vigor y expresividad; Tapia demostró que cumple los requisitos del buen traductor, ya que no solo supo transmitir los hechos narrados por Camões, sino también la forma en que el poeta lo hizo, manteniendo la fuerza y expresividad de las palabras.

De los restantes textos preliminares, todos ellos poemas en castellano, latín o italiano, queremos destacar, por su importancia, una canción en rima esdrújula de un joven estudiante de diecinueve años, don Luis de Góngora y Argote. En palabras de Dámaso Alonso, “Gómez de Tapia no pudo, claro está, prever qué gran honra añadía a

---

<sup>289</sup> D. Alonso, “La recepción de *Os Lusíadas* en España”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, vol. III, pp. 7-40, p. 21.

su libro aquel nombre de un poeta mozo”<sup>290</sup>. Se trata de su primer poema impreso, lo que marca desde un principio la relación de este autor con *Os Lusíadas*. Su conocimiento de la epopeya portuguesa es visible no solo por su participación en esa versión, sino también por el curioso contenido de su poema: Góngora, en su canción, no habla, como se podría esperar, del gran héroe de la epopeya, Vasco da Gama, ni tampoco de personajes emblemáticos, como el Gigante Adamastor, o más líricos, como Inés de Castro. Góngora se centra en cuatro héroes portugueses de relativa modernidad cronológica: Duarte Pacheco, Afonso de Albuquerque y los Almeidas, don Francisco y don Lourenço, padre e hijo, todos ellos relacionados con los dominios portugueses en las Indias Orientales. El cordobés no solo alaba a estos personajes de forma general, sino que señala hechos concretos; de acuerdo con Dámaso Alonso, “de todos los elogiadores de Camões [...] Góngora es el único que habla de personas y actos concretos de los cantados en el poema”<sup>291</sup>, lo que, sin duda, constituye una garantía del interés puesto en la lectura de la obra. Y, habiendo elegido a los personajes que consideraba más heroicos, elabora su canción en versos consonantes esdrújulos, acompañando así el tono solemne y grandioso de la epopeya:

Suene la trompa bélica  
del castellano cálamo,  
dándoles lustre y ser a las Lusíadas;  
y con su rima angélica  
en su celeste tálamo  
encumbre su valor sobre las Híadas<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>292</sup> L. de Góngora, “Don Lvys de Góngora al Maestro Gomez de Tapia, Canción”, en *La Lvsíada de el famoso poeta Luys de Camões. Tradvzida en verso castellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia* [...], cit.

Su canción termina con una estrofa que apunta y alaba los tres aspectos fundamentales de la edición: por un lado, la fama dada a Portugal por los “pechos heroicos”; por otro, los versos que glorifican y dan a conocer esos hechos; por último, la traducción de Tapia, que permitirá divulgar y eternizar a esos héroes portugueses:

Cuanta pechos Heroicos  
te dan fama clarífica,  
oh Lusitania, por la tierra cálida,  
tanta versos históricos  
te dan gloria mirífica  
celebrando tu nombre y fuerza válida,  
dígalo la Castálida  
que al soberano Tapia  
hizo (que más que en árboles  
en bronces, piedras, mármoles)  
en su verso eternice tu prosapia,  
dándole el odorífero  
lauro por premio del gran Dios lucífero<sup>293</sup>.

En este poema ya se puede observar la influencia de la epopeya camoniana en Góngora, sobre todo en la utilización de ciertos vocablos cultos introducidos por Camões; esa influencia se hará sentir en casi toda la obra de Góngora, no solo debido al uso de cultismos, sino también por la asunción de determinados temas y la forma de retratarlos, la adaptación de versos, etc. Como uno de los ejemplos evidentes, citamos el último verso del famoso soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”, que es un claro reflejo del cuarto verso de la estrofa 57 del canto V de *Los Lusíadas*. En esta estrofa, Adamastor se dirige a Tetis, su amada, quejándose de su situación de amante desesperado y no correspondido. Y afirma:

---

<sup>293</sup> *Ibid.*

«Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,  
Já que a minha presença não te agrada,  
Que te custava ter-me neste engano,  
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada<sup>294</sup>?

Tapia tradujo este último verso por “o fueses monte, o nube, o sueño, o nada”; y Góngora termina el soneto citado con el verso “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. La inspiración de Góngora en el episodio de Adamastor de la epopeya camoniana es advertida por Eduardo Lourenço<sup>295</sup>, que, sin embargo, no apunta la importancia de la colaboración del poeta en la versión de Luis Gómez de Tapia.

Cabe destacar que la traducción de Tapia fue la única realizada por un castellano, puesto que tanto Caldera como Garcés eran portugueses. Tapia tiene también el mérito de haber sido el primer anotador del poema, añadiendo al final de cada canto algunos datos históricos, mitológicos y genealógicos, sobre todo los que pudiesen resultar desconocidos para el lector castellano, facilitando así la comprensión de la obra. De esta forma, nos encontramos con un doble trabajo: la versión al castellano de esta epopeya para poder ser conocida por el público español, que en teoría desconocía o no dominaba el idioma portugués, y los comentarios que explican los datos de la historia de Portugal o la genealogía de los personajes de cara a facilitar la comprensión de la obra en toda su dimensión. Sin embargo, notamos el afán de Gómez de Tapia en relacionar a los personajes con las nobles familias de Castilla, especialmente de Salamanca, ciudad

---

<sup>294</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, lectura, prefacio y notas de A. J. da Costa Pimpão, pres. de A. Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões - Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000, 4ª ed. En adelante citamos la obra original portuguesa de Camões por esta edición, indicando en números romanos el canto, en numeración árabe la(s) estrofa(s) y los versos en cursiva, seguidos del número de página. Mantendremos este criterio en todas las citas referentes a las epopeyas analizadas, cambiando el número de página por el de folio cuando corresponda.

<sup>295</sup> E. Lourenço, “Camões e Góngora”, en *Coloquio/Letras* n° 55, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 7-13, p. 8.

donde se publicó su traducción, quizás como forma de captar aún más el interés del público salmantino.

Si Caldera se esforzó en su traducción por mantenerse fiel a las palabras de Camões, evitando muchos neologismos, ya Tapia, también poeta, intentó mantener los inmensos cultismos introducidos por el portugués en su epopeya. Sobrepone la musicalidad y el ritmo a la literalidad, conservando, como los demás traductores, el esquema métrico de la obra original, aunque, también como ellos, cambie con frecuencia los pareados finales. Y, como Caldera, Tapia opta por modificar algunos adjetivos que no eran muy favorecedores de los españoles<sup>296</sup>, aunque en situaciones bastante puntuales.

De la traducción de Gómez de Tapia se hace una reedición ilustrada en 1913, en Barcelona. Esta nueva edición de Montaner y Simón no incluye las anotaciones de Tapia ni los textos preliminares, sino solamente el texto traducido, con la ortografía actualizada, un prólogo de los editores, y numerosos grabados de algunos artistas. En su prefacio, los editores presentan una sucinta biografía de Camões y un resumen de la obra, y dan una breve indicación de algunos de los autores de los grabados que integran la edición. Sobre el traductor, unas pocas palabras: “Para esta edición se ha elegido la notable traducción que del inmortal poema de Camoens hizo en verso, en el año de 1580, el maestro Luis Gómez de Tapia, esmeradamente corregida ahora”<sup>297</sup>. La importancia de esta traducción, que se centraba esencialmente en el hecho de que fue la primera edición anotada de la obra y en el valor de sus preliminares -sobre todo si

---

<sup>296</sup> Por ejemplo, la expresión de Camões “sórdidos galegos” es sustituida por “rústicos gallegos” en Caldera y “descuidados” en Tapia. Sobre los problemas encontrados por estos traductores camonianos, véase E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit., pp. 9-12.

<sup>297</sup> Montaner y Simón, “Prólogo”, en L. de Camões, *Los Lusíadas*, trad. de Gómez de Tapia, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1913, pp. 5-8, p. 5.

tenemos en cuenta los nombres de Góngora y el Brocense-, se perdió con la omisión de los aspectos que la hacían única.





## 2. OS LUSÍADAS COMO MODELO EN LA ÉPICA CULTA ESPAÑOLA

### 2. 1. LA PRECEPTIVA DEL GÉNERO

La epopeya de Camões *Os Lusíadas* provocó sin duda un gran impacto en los autores españoles sobre todo a partir del momento en que las primeras traducciones vieron la luz. Los grandes nombres de las letras castellanas, como Góngora, Lope de Vega o Cervantes, fueron unánimes en reconocer el valor de Camões, siendo el autor portugués considerado como modelo digno de imitación. Inicialmente, el referido impacto se hizo notar de forma muy especial en las obras con afinidad genérica; según Extremera Tapia, “es imposible recopilar las resonancias de *Os Lusíadas* en la poesía española del siglo XVI. Los poetas descubrieron el filón camoniano antes que los preceptistas y cada cual supo aprovechar lo que mejor convenía a su empeño”<sup>298</sup>. Añade que lo mismo ocurrió en el primer tercio del siglo XVII: “Raro es el poema épico de cualquier contenido: histórico, religioso, fabuloso, etc., que escapa al clima que el genial lusitano supo imponer en el panorama épico peninsular”<sup>299</sup>.

Las décadas en las que el impacto de la epopeya camoniana se hizo sentir en España de forma más acentuada coinciden con la época de mayor producción de poemas que se integran en la épica culta castellana<sup>300</sup>: en sus investigaciones, Pierce contabilizó alrededor de doscientos poemas en el período comprendido entre 1550 y

---

<sup>298</sup> N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., pp. 245-252, p. 245.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>300</sup> Pierce señala que “[...] el período de mayor producción de poesía épica [en España] viene a coincidir, pues se extiende aproximadamente desde 1580 a 1630, con la época culminante de la literatura nacional”. F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., 2ª ed., p. 321.

1700, aunque con una “generosa definición del género”<sup>301</sup>, incluyendo así poemas de diferente temática, extensión, métrica, etc. Esta expresión usada por Pierce nos remite directamente a una problemática importante a lo largo de la historia y particularmente en el siglo XVI, que se relaciona con la preceptiva del género épico, que pasaremos a exponer.

Desde el principio del Renacimiento la *Eneida* de Virgilio, la *Odisea* de Homero y la *Farsalia* de Lucano se impusieron como los modelos épicos clásicos por excelencia. Tampoco hay que olvidar la extrema importancia del *Orlando Furioso* de Ariosto que, desde su publicación definitiva en 1532, gozó de gran popularidad en toda Europa, España incluida, lo que se plasmaría no solamente en el gran número de traducciones surgidas respetando o no la métrica original<sup>302</sup>, sino también en las continuaciones argumentales (como es el caso de *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto o *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega) y en las imitaciones de que fue objeto. Posteriormente surge otro poema épico que marcó definitivamente el género: la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, editada por primera vez en 1580, fue el gran modelo épico europeo, seguido prácticamente por todos los que cultivaron el género.

Por otro lado, hay que destacar que la épica culta, desarrollada en España en los siglos XVI y XVII, ha estado inscrita en la tradición preceptiva aristotélica; en su *Poética*, Aristóteles define la epopeya esencialmente de forma paralela a la tragedia,

---

<sup>301</sup> F. Pierce, “La poesía épica española del Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 87-105, p. 89.

<sup>302</sup> Una de las traducciones en prosa, la de Diego Vázquez de Contreras, publicada en 1585, cuenta con una aprobación elogiosa de Ercilla; la primera traducción, del Capitán Jerónimo de Urrea, se publicó en 1549 y tuvo varias reediciones. Cervantes, en el capítulo VI de la Primera Parte de su *Quijote*, critica, a través del personaje del cura, todas las traducciones españolas, que consideraba de poca calidad, especialmente, en opinión de Florencio Sevilla, la de Urrea. Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, ed., int. y notas de F. Arroyo Sevilla, Barcelona, Mondadori, 2004, notas 304 y 307, p. 125.

comparando ambas formas, proceso del que los preceptistas renacentistas y barrocos no se liberarían. Afirma:

La epopeya avanzó pareja a la tragedia, mientras fue mimesis de gente noble con argumento y ritmo; pero se diferencia de esta en que tiene ritmo único y es una narración, y también en la extensión: esta intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto del sol o pasarlo un poco y la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque al principio hacían esto igualmente en las tragedias y en las epopeyas<sup>303</sup>.

Aristóteles empieza aquí a establecer las bases de la épica, definiéndola como una narración que imita los nobles caracteres, con una extensión que, a diferencia de la tragedia, es ilimitada en el tiempo. A lo largo de su texto, el autor irá puntualizando o desarrollando estas características que quedarían para siempre como los pilares del género. Con base en los textos épicos homéricos, determina que la unidad de acción es fundamental: la fábula ha de ser una y el poema se debe construir sobre ella, lo que no impide la existencia de episodios, necesarios también, que se componen paralelamente a un argumento más o menos conciso: no deberá perderse de vista el principio y el final de la historia. Los episodios, además del placer que proporcionan por la variedad y el cambio, darán más extensión a la obra:

Mas el límite de la extensión, según la naturaleza misma de la acción, sea el mayor posible, mientras sea visible en su conjunto, cuanto mayor sea más hermosa, y para establecer una regla general, es límite suficiente de magnitud aquel en que produciéndose los hechos de una forma verosímil o necesaria se va de la desdicha a la felicidad o de la felicidad se cambia a la desdicha<sup>304</sup>.

---

<sup>303</sup> Aristóteles, *Arte poética*, cit., pp. 45-147, 1449b, p. 61.

<sup>304</sup> *Ibid.*, 1451a, p. 71.

Es importante observar también la importancia de la verosimilitud y notar que el poeta debe narrar no lo que ocurrió (oficio este el del historiador), sino lo que podía haber ocurrido, contando no las cosas particulares, sino las generales, que es “exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil, o necesario tales o cuales cosas”<sup>305</sup>. Aristóteles añade aún algunas consideraciones sobre el carácter hedonista de la obra literaria, antes de dedicar un capítulo al análisis de la epopeya, teniendo siempre como término comparativo la tragedia. Considera que ambos géneros comprenden las mismas especies: la epopeya puede, así, ser simple o compleja, o aún patética o de carácter, necesitando las peripecias, el reconocimiento y las desgracias, añadiendo que Homero siguió estas reglas en sus poemas: la *Ilíada* es simple y patética y la *Odisea* es complicada (llena de reconocimientos) y de caracteres. La belleza del pensamiento y de la elocución son también imprescindibles para la obtención de un buen poema.

Aristóteles apunta asimismo la necesidad del uso de lo maravilloso, que es agradable (recalcando una vez más la importancia del deleite), pero no debe confundirse con lo irracional; enlaza lo maravilloso con la verosimilitud, señalando que es preferible lo imposible verosímil a lo posible que es increíble. Por último, también se refiere al metro, que debe ser el heroico, el cual admite más fácilmente las palabras raras y las metáforas. Todas estas reglas serían seguidas no solo por los autores de epopeyas del Siglo de Oro, sino también por los preceptistas que en el Renacimiento se dedicaron a este tema, incorporando en este momento las doctrinas de Horacio y otras reglas derivadas del análisis de los autores clásicos que antes señalamos.

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, 1451b, p. 73.

Horacio adquiere, pues, gran importancia, complementando, de cierta forma, las teorías de Aristóteles, con las cuales se relaciona. Aníbal González las analiza<sup>306</sup>, centrándose en los puntos en común, y advierte que Horacio, como Aristóteles, da prioridad a la tragedia, cuyas características desarrolla; el análisis de la epopeya viene condicionado por el estudio del poema dramático. Aunque la obra de Horacio no pretenda ser preceptiva en cuanto a los géneros, la verdad es que, según Aníbal González, “en ella existe una normativa mayor que en la de Aristóteles”<sup>307</sup>, destacándose el esquema de las tres dualidades clásicas. Ambos autores estudian los medios para lograr una obra de arte, bella y por lo tanto útil. Pero las reglas de belleza poética que se aplican a la epopeya son las mismas que se aplican a la tragedia, habiendo así una cierta subordinación de un género a otro. González señala asimismo otros principios aristotélicos seguidos por Horacio, que tienen que ver esencialmente con el concepto de tragedia y de la realización mimética del género.

De forma más concreta en lo que concierne a la épica, teniendo siempre presente que la preceptiva horaciana es más general y se refiere más bien al poema independientemente de su género, señalaremos los aspectos de su *Epístola* que más relieve adquirieron en las preceptivas de la época clasicista. Así, Horacio considera la existencia de vicios por carencia de arte: “Me afano en ser breve, me hago oscuro; nervio y aliento faltan al que persigue la ligereza; otro, buscando lo sublime, cae en la ampulosidad”<sup>308</sup>. Cada uno debe elegir un tema que sea acuerde a sus fuerzas y capacidades, ya que así fluirán la gracia expresiva y el orden, fundamentales para la

---

<sup>306</sup> Cfr. A. González, “Introducción”, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, cit., pp. 13-38.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>308</sup> Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., pp. 149-185, p. 153.

obtención de un estilo elevado; también importante para esta finalidad es la introducción de palabras nuevas, y el uso del metro épico, como demuestra la obra de Homero.

Los poemas deben ser hermosos; para ello, el lenguaje debe adecuarse a los personajes, a los caracteres, y cada uno debe hablar con adecuación a su clase, a su profesión, a su edad, etc., siendo por tanto fundamental el decoro. Afirma Horacio que, para escribir bien, “razonar es el principio y la fuente”<sup>309</sup>; solo así se conseguirá el decoro, y se logrará que las palabras vayan, de forma natural, unidas al tema, deleitando a los receptores. El deleite debe ir unido a la utilidad:

Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. Cualquier precepto que se dé que sea breve, para que los espíritus dóciles capten las cosas dichas de una forma concisa y las retengan con fidelidad. Todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno. Que las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad, de manera que la fábula no reclame que se le crea todo lo que ella quiera ni se saque del vientre de una Lamia al niño vivo con el que se ha alimentado. [...] Todos los votos se los lleva el que mezcla lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye<sup>310</sup>.

Estas líneas orientadoras sobre la poesía se unen en el Renacimiento a los principios aristotélicos. De acuerdo con Frank Pierce, un texto como el horaciano “se ajustaba como un guante a las preocupaciones didácticas y religiosas de nuestro período y [...] se utilizaba como una necesaria defensa de la poesía en una época en que también tenía sus enemigos, particularmente de la variedad cristiano-platónica”<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>311</sup> F. Pierce, “La poesía española en el siglo de oro”, cit., p. 93.

Este tema también es tratado por Rico Verdú quien, en su artículo “Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento”<sup>312</sup>, concluye que solo a partir de la segunda mitad del siglo XVI empiezan a surgir en Italia, con alguna fuerza, los tratados de poética que recogen los principios aristotélico-horacianos sobre literatura, aunque en España esas obras hayan surgido más tardíamente, a partir de 1580; esto significa que en este país la creación literaria, concretamente de la épica culta, se da antes que la preceptiva. Las teorizaciones poéticas posteriores a esa fecha denotan la confrontación de ideales platónicos y aristotélicos, entre valores como la sensibilidad o la imaginación por un lado, y el orden o la claridad, por el otro; la obediencia a las normas clásicas se confronta con el apareamiento de nuevos modelos más acordes a los nuevos tiempos y mentalidades, aunque siempre con una base aristotélica. Así, si bien la *Eneida* continuó siendo el gran modelo imitado por los escritores renacentistas, la *Farsalia* de Lucano dio lugar a algunas polémicas, ya que se apartaba del ejemplo de Virgilio, y su autor fue considerado por algunos como historiador y no como poeta épico: narró hechos más o menos recientes, contándolos en su estricto orden histórico, y apenas utilizó lo maravilloso ni recurrió a los dioses para solucionar los asuntos humanos. Muchos poetas renacentistas, sin embargo, lo imitaron paralelamente a la *Eneida*, mezclando lo mejor de cada uno, como hizo Camões en *Os Lusíadas*<sup>313</sup>.

En el Renacimiento también tuvo importancia el debate en torno a la consideración del *romanzo* como perteneciente a la épica, que se dio sobre todo en Italia, y que sería tratado por muchos preceptistas, incluido Tasso. La inexistencia de

---

<sup>312</sup> J. Rico Verdú, “Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento”, en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 157-178.

<sup>313</sup> Cfr. F. Pierce, “La poesía española en el siglo de oro”, cit., pp. 91-92.

una preceptiva clásica para obras como el *Orlando furioso*, que obtuvo un éxito clamoroso en toda Europa, daba origen a esta problemática, ya que estos poemas seguían en parte algunas reglas de la teoría aristotélica, pero no se sujetaban del todo a la misma<sup>314</sup>. La aparición de Torcuato Tasso en el panorama literario italiano y europeo vino a dar un vuelco a esta situación.

Para Hélio Alves, sin embargo, el cambio se da con Bernardo Tasso; hasta mediados del siglo XVI el objetivo era imitar la *Eneida*, siguiendo las normas de este poema que se habían tomado como convención:

[...] divisão do poema em duas partes correspondentes à alegorização da acção como retrato da vida humana, linearidade narrativa traduzida nos termos duma evolução na conduta pública e privada desde a infância até à maturidade, glorificação final do herói por intermédio de bodas simbolizando a conquista da virtude<sup>315</sup>.

Con Bernardo Tasso se produce un cambio de perspectiva, considerando este autor que la imitación única del poema de Virgilio produciría menos placer en el lector. De esta forma, introduce en sus poemas elementos tomados de Ariosto que, con su variedad narrativa, proporcionaba una diversidad literaria más al gusto del público de la época<sup>316</sup>.

Pero es sin duda con Torquato Tasso cuando la épica culta europea cambia definitivamente, no solo por su poema *Gerusalemme liberata*, que fue el gran modelo de los poetas épicos españoles del Siglo de Oro, sino porque este poema constituía una

---

<sup>314</sup> Cfr. B. Martínez Iniesta, “Introducción”, en R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 7-83, pp.15-32.

<sup>315</sup> H. J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2001, p. 68.

<sup>316</sup> Cfr. *ibid.*, p. 68.



ejemplificación de su teoría del género, publicada bajo el título *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*<sup>317</sup>, texto seguido también por los preceptistas españoles. En estos discursos, Tasso afirma que, para escribir un poema heroico, hay que elegir la materia, darle forma y vestirla con ornamentos exquisitos. Cabe al poeta la elección de la materia, que puede ser inventada, aunque siempre buscando la verosimilitud (aspecto fundamental en todos los poemas épicos), o sacada de la historia, que considera la mejor opción, centrándose en acontecimientos ni demasiado antiguos ni demasiado recientes. En cuanto a la religión (y recordemos que la Contrarreforma marca definitivamente los principios tassianos), es importante que se siga no la falsa, sino la verdadera, la cristiana; si se siguen las religiones paganas, falta la verosimilitud; si no, falta lo maravilloso; considerando que estos dos principios son contrarios entre sí, Tasso apunta que se deben seguir ambos de forma equilibrada, ya que ambos son necesarios al poema. La forma de conciliarlos es usar lo maravilloso cristiano, que, además de verosímil (narración de los milagros, por ejemplo), posee otra grandeza y dignidad, ausentes en lo maravilloso pagano. Por todo esto, el argumento del poeta épico debe ser sacado de la historia y de la religión que tenemos por verdadera, y las acciones deben ser nobles e ilustres para que sean épicas, cualidades que constituyen la naturaleza misma del *epos*.

Las teorías tassianas tienen una evidente base aristotélica, y su autor, al igual que Aristóteles, estableció un paralelismo entre la epopeya y la tragedia. Tasso argumenta que la dignidad y la grandeza de la acción épica son de diferente naturaleza a las de la acción trágica: la virtud bélica, la cortesía, la generosidad, la piedad y la religión son

---

<sup>317</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*; “Discorso primo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso21.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso21.htm) (31-VIII-2011); “Discorso secondo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso22.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso22.htm) (31-VIII-2011); “Discorso terzo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso23.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso23.htm) (31-VIII-2011).

atributos que se deben encontrar en los héroes épicos. Otras diferencias entre ambos géneros radican en los instrumentos y modos de imitación, y también en la diversidad de las cosas imitadas. El poeta juicioso debe aún perseguir la autoridad de la historia, la verdad de la religión, la licencia de fingir, la grandeza y nobleza de los acontecimientos y la calidad del tiempo tratado. Importantes son sus afirmaciones sobre la tesis de la fábula, en la cual deben intervenir muchos episodios; también se deben adornar las cosas que son sencillas en su naturaleza, pero sin que el poema crezca desmesuradamente, evitando siempre el exceso; para ello, hay que dejar de lado las digresiones y ornamentos que no sean necesarios a la historia principal.

Ya en el segundo discurso, Tasso señala dos condiciones necesarias a la fábula. La primera es la verosimilitud: la naturaleza de la poesía está determinada por las cosas no como fueron, sino como podrían haber sido; se debe guardar la verosimilitud de lo universal y no la verdad de lo particular. La licencia del poeta, fundamental para esta condición, no debe extenderse tanto que permita la alteración de los acontecimientos aceptados como verdaderos; lo histórico se narra como verdadero, pero el poeta lo imita como verosímil. La segunda condición es la grandeza, es decir, la extensión, que viene determinada por la conveniencia. La memoria del lector no debe perderse en los detalles de la fábula, y debe estar siempre presente la unidad de la obra; solo la proporción podrá aportar belleza a la obra, ya que es lo que otorga perfección a la naturaleza. De esta forma, la unidad se sobrepone a la multiplicidad, y Tasso defiende que el poeta imitará mejor una sola fábula que una multitud de acciones, que provoca la indeterminación. Un poema narrará, pues, una historia, y en ella también es condición importante el decoro. El autor italiano se refiere también en este discurso a las diferencias entre los *romanzi* y las epopeyas.

El tercer discurso trata del estilo, que puede ser humilde, mediocre o sublime, siendo este el más conveniente para el poema heroico, porque las acciones nobles e ilustres deben ser tratadas con un estilo elevado que se corresponda con ellas, y, siendo su finalidad lograr la belleza, esta solo nace de las cosas sublimes y magníficas. Tasso defiende la variedad de estilos según la materia, pero teniendo en cuenta que dentro de una materia se usará un solo estilo: por ejemplo, puro y simple cuando se trata una materia moral o patética (propia de la tragedia); o, hablando en persona propia, se abandonará la grandeza y magnificencia. Esta magnificencia puede nacer de los conceptos, de las palabras y de la composición de las palabras, resultando de aquí el estilo; define Tasso los conceptos como las imágenes de las cosas; la magnificencia de los conceptos estará relacionada con los grandes temas, como Dios, el mundo, las batallas, los héroes, etc. La elocución será sublime si las palabras son peregrinas y de uso culto, aunque sea fundamental el cuidado en evitar la oscuridad que se puede derivar de aquí, sobre todo en el poema heroico. Tasso habla de los varios tipos de palabras y, por lo que respecta a su composición, considera que el estilo será magnífico si se utilizan períodos largos compuestos por miembros también largos, por lo que la octava real es la más apropiada para la épica.

En estos discursos, Tasso no rechaza los *romanzi*, antes aún la preceptiva aristotélico-horaciana a la estética de estos poemas, especialmente en lo que concierne a la diversidad de episodios marcados por una fantasía del agrado del público. Así define Bautista Martínez el resultado obtenido en la *Gerusalemme liberata*:

Nace así un poema de estructura mucho más regular que el *Orlando furioso*, fruto de la fusión de lo heroico con lo caballeresco, del sentido épico con el novelesco; pero mientras en el *Orlando* teníamos la gran empresa épica de la lucha con los infieles inscrita en una vasta red de episodios novelescos, en la *Gerusalemme*

están invertidos los términos: los episodios novelescos aparecen subordinados a la materia épica<sup>318</sup>.

El poema así construido pasará a ser el modelo literario imitado por los poetas épicos y su preceptiva la que seguirán los autores que escribieron sobre la teoría del género<sup>319</sup>. Pasaremos a citar algunos ejemplos del caso español.

Cascales, en sus *Tablas poéticas*<sup>320</sup>, obra publicada en 1617, dedica la tabla primera de “Las cinco tablas de la poesía *in specie*” a la epopeya. En un diálogo entre Pierio y Castalio, éste define la epopeya de la forma siguiente:

Es imitación de hechos graves y excelentes, de los cuales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza, con un decir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduciendo a otros a hablar. Dan materia al poema heroico con sus claros hechos los ilustres príncipes y cavalleros inclinados naturalmente a grandes honras. [...] Varones son los héroes que los étnicos ponían entre los dioses y los hombres<sup>321</sup>.

En cuanto a la métrica, y siempre usando la voz de Castalio, el autor defiende el uso de las estancias como las más adecuadas para relatar los hechos ilustres de los héroes, “como se ve en el *Goffredo* de Torquato Tasso, gran observador de la ley poética [...]. Y en nuestra lengua, las *Lágrimas de Angélica* del casto y culto Barahona, y la *Lusíada* del divino Camões lusitano[...]”<sup>322</sup>, entre otros ejemplos que el autor

---

<sup>318</sup> B. Martínez Iniesta, “Introducción”, cit., pp. 17-18.

<sup>319</sup> Sobre la evolución del género en España, véase también P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976, pp. 43-50.

<sup>320</sup> F. Cascales, *Tablas poéticas*, ed., int. y notas de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (sobre las teorías de Cascales, véase A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Cátedra, 2006).

<sup>321</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

<sup>322</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

apunta. Cascales, como Aristóteles y como Tasso, no separa las características épicas de las dramáticas, analizándolas comparativamente; así, Castalio afirma que

“la materia de la épica y trágica conforme es, mas la forma, diferente. Porque la trágica representa las cosas como passan, y la épica como an passado en parte, y en parte como passan. Y el trágico tiene por fin mover los ánimos a misericordia y a miedo, y el épico tiene por fin dar suma excelencia y gloria a la persona principal que celebra<sup>323</sup>.

El autor defiende la unidad de la fábula, evocando las enseñanzas de Horacio sobre este asunto, que no excluye la diversidad de las partes, las cuales deben conducir a un único fin, estando así perfectamente unidas entre sí. Distingue las parte cuantitativas de las cualitativas: éstas pueden ser accidentales, es decir, los episodios, o esenciales, incluyéndose aquí cuatro categorías: fábula, costumbre, sentencia y dicción. Y las partes cuantitativas son dos: el principio y la narración. Su análisis del principio demuestra que se mantiene muy cercano a la retórica, al proponer varios ejemplos en los que apunta el deseo de hacer dócil al lector, la promesa de grandes cosas para llamar su atención, o la petición de atención. En lo que concierne a la narración, indica la necesidad de verosimilitud, claridad y brevedad, siendo estas las tres grandes virtudes defendidas por los retóricos.

Cascales señala también otros aspectos de la epopeya, como la materia: si es ilustre, el proemio deberá ser breve y sencillo, porque no es necesario aportar más dignidad a lo ya es digno de por sí; si es humilde, es conveniente usar un estilo más elevado para que la materia se haga así digna de atención; y sigue exponiendo sus doctrinas, observando los casos de materia oscura, odiosa, ambigua o dudosa. Sobre el

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

tiempo, admite que se puedan narrar varias acciones paralelas, que por la variedad deleitan al lector; pero condena que se interrumpa una narración en lo mejor de ella, cortando el hilo de la historia. Afirma que ni Virgilio ni Homero usaron este recurso, que es característico de los libros de caballerías “que como salen de las leyes de poesía en otras cosas mayores, para lo de menos calidad también querrán usar de su executoria”<sup>324</sup>, pero añadiendo en seguida que no pretende vituperar a un poeta como Ariosto, cuya lectura recomienda. De esta forma, Cascales considera que los episodios son necesarios en una epopeya, aunque sin perder de vista su justa medida, es decir, dejando claro cual es la acción principal y adornándola con episodios que no deben ser tan abundantes o tan extensos que la ahoguen. Y en relación con los episodios, señala el autor (recordamos que sus teorías se exponen a través de las respuestas de Castalio a las preguntas de Pierio) la cuestión de lo maravilloso: si los antiguos tenían los dioses y diosas paganos cuyas acciones constituían algunos episodios, ellos tienen a los ángeles, a los santos del cielo y a Dios, ya que la materia épica debería fundarse en la “historia verdadera” de la religión cristiana<sup>325</sup>, aunque note que la materia tampoco ha de ser demasiado sagrada, pues se correría el riesgo de que el poeta no pudiera aplicar los ornatos fundamentales que dan a una historia un carácter más ficcional. Como Tasso, destaca que la historia no puede ser ni muy antigua ni muy reciente, que debe ser narrada “no como pasó la cosa, sino cómo fue posible, o verisímil, o necesario que passasse”<sup>326</sup>, y que cada poeta deberá elegir una materia que esté al alcance de su ingenio. Sobre la cuestión temporal, Cascales cree que, a pesar de que Aristóteles da al

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 159.

poeta licencia para alargarse en su narración, este sin embargo debe seguir la lección de Homero y de Virgilio y no sobrepasar el límite de un año en su relato.

García Berrio, en sus comentarios a la obra de Cascales, pone de manifiesto la falta de originalidad de este autor, que tan solo se limita a plagiar a los más insignes preceptistas italianos:

Si destacamos como característica definitiva la falta de originalidad, es porque hemos podido constatar que las *Tablas poéticas* son en la inmensa mayoría de su extensión, y positivamente en todas las doctrinas que en ellas se pueden ponderar como fundamentales, un *plagio literal* de tres de los más difundidos tratados italianos de Poética: el *Comentario* de Robortello a la *Poética* de Aristóteles; la redacción italiana, *L'arte poetica* de Sebastiano Minturno, cuya obra quizá más difundida fue la latina *De poeta*; y los *Discorsi dell'arte poetica* de Torquato Tasso, redacción de difusión también muy inferior al desarrollo definitivo de sus ideas, más conocido en España, en los *Discorsi del poema eroico*<sup>327</sup>.

También el Pinciano trató las características épicas en la “Epistola vndecima de la heroica” de su *Philosophia antigva poetica*<sup>328</sup>, definiendo la epopeya, en el diálogo entre los personajes Ugo, Fadrique y el Pinciano, como una “imitación comun de accion graue, hecha para quitar las passiones del alma, por medios de compassion y miedo”<sup>329</sup>, aunque señalando que esta definición podría servir también para la tragedia, lo que permite caracterizarlas de forma comparativa (como habían hecho Aristóteles y Tasso). Considera entre las principales diferencias el medio de imitación (la épica imita con personas propias y ajenas al poema), los géneros con que se hace la imitación (la épica

---

<sup>327</sup> A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, cit., p. 17.

<sup>328</sup> “Epistola vndecima de la heroica”, en *Philosophia antigva poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo*, cit., pp. 449-490.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 451.

solo usa el lenguaje), el metro (todo uno en la épica y variado en la tragedia) y la extensión y variedad, afirmando que “esta es vna tragedia sola, y la otra es vn emboltorio de tragedias”, ya que si se añadiera a la epopeya la música y la danza se obtendrían tres o más tragedias. Esto significa que parece existir más de una acción en la épica, lo que es engañoso, ya que la acción es una, aunque admita la variedad proporcionada por los episodios. La materia debe incidir en hechos bélicos, batallas y guerras, en los cuales deberán participar varios personajes para que la acción sea verosímil; sin embargo, solo uno será el principal y los demás serán accesorios, por lo que la unidad de acción va paralela a la unidad de persona. Estos personajes deben ser, según Pinciano, grandes, pero no disformes, que es lo que distingue la epopeya de los libros de caballerías.

El Pinciano considera la verosimilitud como una característica fundamental, y cree que la materia más verosímil es la que se basa en la historia, y no solo en la ficción. Para alcanzar la perfección, el poeta debe guardar la religión y no utilizar la mitología, ya que esta no es verosímil y solo consigue provocar la risa. La cuestión religiosa plantea otro problema: ¿puede la materia sagrada constituir materia épica? A juicio del Pinciano, es mejor que no se trate épicamente este tipo de materia, ya que condiciona al poeta en el desarrollo de la acción y de los episodios. Por otro lado, también considera que debe haber un equilibrio en la extensión de la acción narrada, así como entre la materia principal, que debe ser más concisa, y los episodios, que permiten su desenvolvimiento, aunque no de forma exagerada, porque el lector no debe perder la memoria de los hechos relatados. Después de todas estas reflexiones, el autor pasa a sintetizar las cualidades de la épica:

Primeramente, que sea la fabula fundamentada en la historia, y que la historia sea de algun Principe digno secular, y no sea larga por via alguna que ni sea moderna ni antigua, y que sea admirable: ansi que siendo la tela en la historia admirable, y



en la fabula verisimil, se haga tal que de todos sea codiciada, y a todos deleytosa y agradable<sup>330</sup>.

El Pinciano analiza también las partes de la epopeya, señalando que la proposición debe ser breve y clara, “y en la cual, si es de principe, no se ponga el nombre propio, sino que use de perifrasis”<sup>331</sup>; la invocación también debe ser breve y se puede repetir dentro de la narración siempre que sea necesario, es decir, al empezar a tratar un tema grave y de importancia; la narración constituirá todo lo restante, y ha de valerse de los preceptos antes referidos, como el comienzo *in media res*, y usar un lenguaje elevado, o el vocablo heroico, que es aquel que “tiene en si grandeza y majestad, como fama, y nombre eterno”<sup>332</sup>. El Pinciano también apunta que el lenguaje heroico permite el uso de los tres géneros de vocablos: extranjeros, metafóricos y compuestos, e indica que los destinatarios de la obra épica serán de naturaleza elevada, ya que “a leer vna epica no se acomoda el vulgo, sino la gente ingeniosa, y de animo grãde”<sup>333</sup>, al contrario de lo que ocurre con la tragedia, que puede ser comprendida por todos. Verificamos, pues, que el Pinciano, a semejanza de la mayoría de los tratadistas posteriores a Tasso, sigue los mismos preceptos señalados por el italiano y, consecuentemente, la línea aristotélica.

Entre los tratadistas importantes del siglo XVII está Luis Carrillo y Sotomayor que, en su *Libro de la erudición poética*<sup>334</sup>, publicado en 1611, defiende la erudición como una necesidad, siguiendo a Aristóteles y Horacio y justificándolo con ejemplos de los clásicos. Confronta poesía e historia, y poesía y oratoria, destacando sus diferencias

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>334</sup> L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, cit.

y poniendo de manifiesto la importancia del ornato. Destaca que la poesía cuenta las cosas acontecidas y las que podrían haber acontecido, volviendo a la cuestión de la verosimilitud. Subraya posteriormente la finalidad de la poesía, afirmando que debe enseñar deleitando; y defiende la imitación de los antiguos, que es la característica que distingue a la buena poesía. Aunque hable de la poesía en general, en un momento se refiere a los épicos, “pues de ellos entendemos lo que tratamos en este discurso, dejándole su lugar a la materia Lírica y Cómica, diferentes en muchas partes de esta”<sup>335</sup>. Queremos aún apuntar el hecho de que Carrillo y Sotomayor, a semejanza del Pinciano, señala que el lector del poema no debe ser ignorante para poder entender su erudición.

Publicada en el mismo año de 1611, la obra de Luis Cabrera de Córdoba titulada *De historia, para entenderla y escribirla*<sup>336</sup> trata de las diferencias entre poesía e historia. Pone por modelos poéticos (es decir, épicos) a Homero y a Virgilio; además, defiende que el poema debe empezar *in media res*, que la verosimilitud es necesaria y que la poesía debe tratar un solo asunto y un solo personaje, y que todos los demás personajes y episodios son accesorios. La fantasía del poeta resulta fundamental para provocar el deleite, pudiendo recurrir a lo maravilloso, como se constata en este fragmento:

El poeta no teniendo límite alguno en su jurisdicción, como le passa por la fantasía, pone en el ánimo, muda las acciones, las crece, las menora, las varía, las adorna, las amplifica y como ya se ha tocado, narra las cosas, antes como auian de ser hechas, que como fueron: busca fuera de la materia muchas verdaderas o probables o falsas, sin semejanza de verdad, para que salgan más, parezcan maravillosas y más estupendas, para que deleiten más <sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>336</sup> L. Cabrera de Córdoba, *De historia, para entenderla y escribirla*, cit.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 26.

El autor señala que la poesía se vale de vocablos nuevos, muchos tomados de otras lenguas, lo que le ayuda a alcanzar su finalidad, que es el deleite. Añade también que existe una semejanza entre la poesía y la historia, pues “ambas con suma industria atienden a la guardia de la prudencia y del decoro, enseñan, delectan, mueven, ayudan, y más la historia. Toca a las dos hacer mención de las cosas antiguas y las descripciones”<sup>338</sup>.

Verificamos que la preceptiva del género se desarrolla a partir de las teorías de Aristóteles y de Horacio y del análisis de los textos modélicos de la Antigüedad. Tasso, en un ambiente marcado por la Contrarreforma, introduce algunas modificaciones que tuvieron gran impacto en España, y que serán seguidas no solo por los autores épicos, sino también por los preceptistas que trataron la teoría del género<sup>339</sup>. Camões, autor

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>339</sup> Sobre las actuales teorías del género, véase M. Á. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 9-27; K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993; T. Todorov, “El origen de los géneros”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 31-48; C. Brooke-Rose, “Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov”, en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 49-72; P. Hernadi, “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género e los países de habla inglesa”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 73-94; A. Fowler, “Género y canon literario”, en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 95-127; B. E. Rolling, “Naturaleza, convención y teoría del género”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 129-153; J.-M. Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 155-179; G. Genette, “Géneros, «tipos», modos”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 183-233; W.-D. Stempel, “Aspectos genéricos de la recepción”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 235-251; M.-L. Ryan, “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 253-301; W. Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 303-339; F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, Hachette, 1890; F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992; A. Fowler, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 2ª ed; M. Fubini, “Genesi e storia dei generi letterari”, en M. Fubini, *Critica e poesia*, Roma, Bonacci, 1966, 3ª ed., págs. 121-212; D. L. Garasa, *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Columba, 1969; A. García Berrio y J.

anterior a Tasso, escribió su obra *Os Lusíadas* imitando esencialmente a Virgilio, aunque también sufriera otras influencias, como la de Lucano; y aunque el tema religioso esté presente en la obra, no deja de usar la mitología como ornato, al contrario de lo que dictaría Tasso en sus *Discorsi*, y tampoco incluye episodios tan variados como el italiano; pero logra una obra épica a la altura de la *Gerusalemme*, aunque plasme un concepto un poco diferente del *epos*, más cercano a los modelos clásicos y más apartado del espíritu contrarreformista. Sin embargo, esta distancia no constituyó un impedimento para que la obra de Camões sirviera de modelo a muchos autores portugueses y castellanos, como veremos a continuación.

---

Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992; M. Á. Garrido Gallardo, "Géneros literarios", en D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, cit., pp. 165-189; M. Á. Garrido Gallardo, "Los géneros literarios", en M. Á. Garrido Gallardo, *Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España*, Madrid, C.S.I.C., 1982., pp. 91-129; J. C. Ghiano, *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nova, 1961; P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978; A. Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1993; F. J. Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995; F. J. Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008; J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989; K. Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», en *Poétique*, 32, 1977, pp. 490-506; VV. AA., *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986.

## 2. 2. LA PRESENCIA DE *OS LUSÍADAS* EN LA ÉPICA CULTA EN CASTELLANO

La obra de Camões *Os Lusíadas* ya era conocida en España aún antes de que aparecieran las dos traducciones de 1580, y ya había sido leída en portugués por algunos escritores españoles; el poeta luso estuvo muy presente en las letras castellanas de los siglos áureos, plasmándose esa presencia de tres maneras diferentes: las propias versiones al castellano (tres en menos de veinte años, número bastante considerable), cuya importancia hemos ya analizado, las referencias encomiásticas y las imitaciones.

Las referencias encomiásticas están presentes en muchos poemas épicos o textos dramáticos (de Lope de Vega, por ejemplo), pero también en muchos textos preceptivos o críticos (Fernando de Herrera, retomando el ejemplo apuntado anteriormente), en prólogos y en los aparatos paratextuales<sup>340</sup>, sobre todo de los poemas épicos.

Pedro Serra afirma que “os primeiros poemas épicos em língua castelhana que revelam a influência do *opus magnum* camoniano são da responsabilidade de portugueses que escreveram no idioma de Cervantes [...]”<sup>341</sup>, y señala a Jerónimo Corte-Real, Manuel de Gallegos y João Mendes de Vasconcelos. Solo en parte podemos estar de acuerdo con esta afirmación: dos años antes de las primeras traducciones al castellano, Jerónimo Corte-Real publica su obra *Felicísima Victoria*; con fecha de licencia del 13 de enero de 1578, es sin duda la primera obra en lengua castellana en la que se pone de manifiesto la influencia camoniana; pero João Mendes de Vasconcelos solo publicaría su poema épico en 1612, y Manuel de Gallegos en 1626. En cambio, ya

---

<sup>340</sup> Sobre estas referencias laudatorias, véase: V. M. de Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castellana nos séculos XVI y XVII (1572-1648)”, en *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 55-92 y N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit.

<sup>341</sup> P. Serra, “Receção de Camões na literatura espanhola”, cit., p. 784.

se observa la imitación de Camões por parte de Ercilla en la segunda parte de *La Araucana*, también de 1578, advertida por Faria e Sousa, y en muchos otros autores épicos anteriores a los portugueses indicados por Pedro Serra.

En opinión de Eugenio Asensio, no hubo en España ninguna obra que pretendiera ser un émulo del poema camoniano; pero sí hubo autores que fueron “legatarios parciales que recibieron inspiraciones aisladas, gérmenes narrativos, temas míticos y motivos líricos”<sup>342</sup>. Considera que los temas que más fascinaron a los autores españoles fueron preferentemente la Isla de Venus, el concilio de los dioses marinos y el episodio de Adamastor. Siguiendo a Asensio, Serra afirma que se pueden observar tres fenómenos principales de impregnación de *Os Lusíadas* en la épica española del siglo dieciséis: “o poema potenciou a épica de índole histórica; episódios como a Ilha dos Amores ou o Velho do Restelo tornaram-se *paradigma* de núcleos narrativos de vários poemas; a obra projetou, na linguagem poética espanhola, diferentes estilemas”<sup>343</sup>.

En los capítulos que siguen trataremos de analizar algunas obras de la épica culta en castellano que recibieron el influjo de *Os Lusíadas*. Hemos seleccionado obras de autores portugueses y castellanos, de diversa índole, siguiendo las clasificaciones temáticas de Pierce: de tema histórico, religioso, fantástico (en referencia a las continuaciones de Ariosto, como las llevadas a cabo por Barahona de Soto y Lope de Vega) o burlesco, de cara a favorecer la variedad temática del corpus. En cuanto a los márgenes cronológicos de las epopeyas analizadas, van de 1578 a 1630. En este ámbito, cualquier límite cronológico es arbitrario; pretendíamos tomar como punto de partida la fecha de publicación de las traducciones de Caldera y Tapia, pero no podíamos obviar dos de las más importantes obras de imitación camoniana, ambas de 1578: la de Corte-

---

<sup>342</sup> E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 119.

<sup>343</sup> P. Serra, “Receção de Camões na literatura espanhola”, cit., p.785.

Real, la primera en la que dicha imitación es visible, y la de Ercilla, la más importante de las epopeyas castellanas; así, nuestro punto de partida en términos cronológicos es el año de 1578. La última obra que hemos analizado es de 1630: *Gigantomachia*, de Francisco de Sandoval. Este periodo de alrededor de medio siglo corresponde, según algunos investigadores, a la mayor y mejor producción épica en castellano. Pierce señaló que “el período de mayor producción de poesía épica viene a coincidir, pues se extiende aproximadamente desde 1580 a 1630, con la época culminante de la literatura nacional”<sup>344</sup>; en esto coincide Extremera Tapia, quien afirma lo siguiente:

La *Felicísima Victoria* de Corte-Real, publicada en 1578, pero acabada ya en 1574, es decir, dos años después de la publicación del poema, respira ya la atmósfera de *Os Lusíadas* e inicia su imitación en nuestras letras: después su fecunda influencia se extiende junto a la de Ercilla y Tasso a lo largo de la épica española del siglo XVI de tema histórico, fantástico, de descubrimiento o de cruzada, desde *La Araucana* (2ª Parte, 1589) hasta la *Mexicana* (1588-94) de Lasso de la Vega, pasando por *La Maltea* (1582) de Hipólito Sanz y *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto.

Algo semejante podríamos decir respecto al primer tercio del siglo siguiente<sup>345</sup>.

Teniendo en cuenta estas opiniones, y que dicho periodo coincide aproximadamente con la regencia española del reino de Portugal, optamos por establecer los límites cronológicos de la forma anteriormente referida: un período de aproximadamente medio siglo que, iniciándose con las primeras obras en las que la

---

<sup>344</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 321.

<sup>345</sup> N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 245. El autor indica la fecha de 1589 para la publicación de la segunda parte de *La Araucana* (1578) cuando en realidad esa fecha corresponde a la publicación de la tercera parte.

influencia de Camões es notoria, corresponde asimismo a la época más fecunda en lo que concierne a la poesía épica en castellano.

Si a continuación presentamos el análisis de las obras en las que encontramos imitación de *Os Lusíadas*, eso no significa, obviamente, que esa imitación esté presente en todas las epopeyas del período citado. Así, no encontramos ningún rasgo importante que nos permita afirmar que los autores imitaron *Os Lusíadas* en *La Austriada*, de Juan Rufo; en *La restauración de España*, de Cristóbal de Mesa; en el *Certamen poético a las fiestas de la translación de la reliquia de San Ramón Nonat*, de Francisco Gregorio Fanlo ni en la *Gigantomachia*, de Francisco de Sandoval.

*La Austriada*, de Juan Rufo<sup>346</sup>, publicada en 1584, es una de las más conocidas epopeyas de la época. Como su título indica, trata de los hechos heroicos de don Juan de Austria, desde su papel en la rebelión de las Alpujarras hasta la batalla de Lepanto, a lo largo de veinticuatro cantos. Como el propio Rufo señala, tardó diez años en componer y pulir su obra<sup>347</sup>; quizás no exista en ella influencia de la epopeya lusa por la fecha temprana en que empezó a escribirla.

Cristóbal de Mesa publica *La restauración de España*<sup>348</sup> en 1607, trece años después de haber publicado *Las Navas de Tolosa*. Su segunda epopeya trata de la reconquista de España por Pelayo, y está compuesta en octavas reales distribuidas en diez libros; aun siendo una obra en la que el autor imita deliberadamente a Tasso, en su opción por una estructura en diez cantos se aparta de su principal modelo. Así, para justificar el uso de dicha estructura, Cristóbal de Mesa hace una referencia en el prólogo a Lucano y a Camões como modelos que la acreditan:

---

<sup>346</sup> J. Rufo, *La Austriada*, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneyra – editor – impresor, 1854.

<sup>347</sup> Cfr. J. Rufo, “Al Lector”, en J. Rufo, *La Austriada*, cit., p. 2.

<sup>348</sup> *La Restauración de España. De Cristóbal de Messa. Al Rey Don Felipe Tercero nuestro señor*, en Madrid, en casa de Juan de la Cuesta, año 1607.



Si pareciere obra corta me desculpe Lucano, que teniendo tan amplia materia como las guerras ciuiles, de que resultò a Cesar el Imperio del mundo, no hizo mas que diez libros, ni Luys de Camoes mas que diez cantos en sus Lusíadas, aunque el uno es mas Historiador que que Poeta, y el otro mas Lirico que Heroico, según la amenidad de concetos, y la diversidad de flores que esparce por todos sus versos, cosa agena, es la grauedad y grãdeça Epica [...]<sup>349</sup>.

Quizás por considerar a Camões más lírico que épico, y a pesar de citarlo como autoridad y ejemplo justificativo del uso de los diez cantos en su obra, Cristóbal de Mesa no imita *Os Lusíadas* en su epopeya.

En 1618 se publica el *Certamen Poetico a las fiestas de la translacion de la reliquia de San Ramon Nonat*<sup>350</sup>, una compilación de textos dedicados a la vida de San Ramón Nonato realizada por el Padre Fr. Pedro Martín, que integraba el texto de Francisco Gregorio Fanlo “Nonat Nacido”. En este poema breve, constituido por tan solo cuatro cantos y escrito en octavas reales, se relata la vida del santo, dando particular importancia a su nacimiento, martirio y muerte. Se trata, por lo tanto, de un poema de tema religioso, en el que el autor, como afirma José-Manuel Blecua, presenta una “constante afición a mencionar nombres de la antigüedad y a aludir a regiones raras y curiosas”, lo que “empobrece mucho su labor poética”<sup>351</sup>. Con relación a su posible

---

<sup>349</sup> C. de Mesa, “A los Lectores”, en *La Restauración de España*, cit.

<sup>350</sup> *Certamen poetico a las fiestas de la translacion de la reliquia de San Ramon Nonat. Recopilado por el Padre Fr. Pedro Martin Religioso de la Orden de nuestra Señora de la Merced Redencion de los cautiuos. Y su vida en Rimas por Francisco Gregorio de Fanlo. A Doña Lvysa de Padilla, Condessa de Aranda, Vizcondessa de Viora, Señora del Vizcondado de Rueda en el Reyno de Aragon y de la tenencia de Alcalaten y Baronias de Mislata, Cortes y Beniloba en en Reyno de Valencia.* Impresso en Zaragoza, por Iuan de Lanaja y Quartanet Impressor del Reyno de Aragon y de la Vniuersidad. Año 1618.

<sup>351</sup> José-Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del barroco*, Zaragoza, Editorial Guara, sin fecha de edición, en <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/35748175803807617400080/038345.pdf> (4-VII-2011), p. 79.

imitación de *Os Lusíadas*, no hemos encontrado elementos de ningún tipo que reflejen la influencia de la obra de Camões.

Si en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos, como veremos, es bastante evidente la influencia de *Os Lusíadas*, no podemos afirmar lo mismo de la obra homónima de don Francisco de Sandoval<sup>352</sup>, publicada en 1630. Se trata de una pequeña epopeya en un solo canto, en octavas, que narra de forma muy breve la lucha de los Gigantes y los Dioses. En ella no hemos podido encontrar elementos que justifiquen la afirmación de Nicolás Extremera, cuando defiende que esta obra, como otras, pese a la diversidad de asunto, acusa claramente la influencia del poeta luso.

En los capítulos siguientes presentamos el análisis de las epopeyas que acusan la influencia de *Os Lusíadas* de Camões.

---

<sup>352</sup> *La Gigantomachia por Don Francisco de Sandoval, natural de Palencia, al Excelentisssimo Señor Don Iuan Alonso Enriquez de Cabrera Almirante de Castilla Duque de Medina de Rioseco*. En Zaragoza por Iuan de Sañaxa. Año 1630.

## 2.2.1. JERÓNIMO CORTE-REAL, *FELICÍSIMA VICTORIA*

La primera epopeya en lengua española que manifiesta una clara influencia del modelo camoniano es la *Felicísima victoria*, del portugués Jerónimo Corte-Real<sup>353</sup>. Este autor escribe su obra épica sobre la batalla de Lepanto encomiando a don Juan de Austria y en 1575 envía un ejemplar manuscrito al rey don Felipe II, a quien dedicaba el poema, que sería impreso en Lisboa en 1578. En esta obra, Corte-Real presenta una narración detallada no solamente de la batalla de Lepanto, sino también de los sucesos históricos previos a la confrontación; asimismo, y al contrario de otros épicos del momento, el autor incluye en su obra varios episodios de carácter mitológico. De esta forma, el poema empieza con la visita de Morfeo al sultán Selim II para convencerlo de que inicie la guerra con la cristandad, y prosigue con la conquista de Chipre por los turcos y la formación de la liga cristiana, dirigida por don Juan de Austria, hasta el encuentro con la armada turca y los sucesos de la batalla. Es de destacar que en una buena parte del texto la historia se narra desde el punto de vista de los turcos, lo que permite un mejor y más profundo conocimiento de estos personajes para poner en evidencia el valor de don Juan de Austria y de la flota cristiana.

Estructuralmente, esta epopeya no sigue el modelo camoniano: el texto se organiza en quince cantos y no en diez, y el autor optó por usar el verso suelto, “pobre

---

<sup>353</sup> J. Corte-Real, *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, ed. de L. Vilà, Madrid-Barcelona, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Instituto Lucio Anneo Séneca de la Universidad Carlos III de Madrid, Mirabel Editorial, 2005 (edición facsimilada en CD). En adelante citaremos por esta edición, indicando en números romanos el canto, seguido del número de la hoja de la edición original y del número de página del documento en pdf de la presente edición. Sobre este autor, véase también J. M. Martínez Torrejón, “Ánimo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II”, en *Península. Revista de estudios ibéricos*, nº 2, cit., pp. 159-170, y H. J. S. Alves, “Corte-Real, a evolução da sua arte”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 2, cit., pp. 171-199.

de música, aunque adecuado para descripciones y enumeraciones de guerreros”<sup>354</sup>, y no la octava real, como Camões, si bien la utiliza en la parte final del poema, en el canto de las ninfas a don Juan de Austria.

Son varios los autores que destacan la influencia camoniana en esta epopeya. Ya en 1973, Eugenio Asensio señaló que Corte-Real toma de Camões esencialmente algunos episodios mitológicos y algunas modalidades estilísticas, aunque sin alcanzar la brillantez de su modelo:

Entre las abundantes imitaciones de *Os Lusíadas* figura inevitablemente la isla de los Amores o de Venus, recordada en la alameda de las ninfas de Chipre. Imitó igualmente ciertas escenas mitológicas, decorativas y sensuales. Una vez más, igual que en Camões, Venus pide al dios Júpiter ayuda para los cristianos acosados en Chipre por los turcos. Una vez más es convocado el concilio de dioses marinos en el Palacio de Neptuno. Pero la mitología en Corte-Real resbala hacia la parodia y la farsa. El episodio en que Venus, descrita con toques camonianos voluptuosos, seduce a su marido el dios herrero Vulcano a fin de que forje unas armas maravillosas para don Juan de Austria, reclama el tablado de la comedia burlesca.<sup>355</sup>

Como ejemplos de las modalidades estilísticas imitadas por Corte-Real, Asensio apunta “la orquestación fonética con que Camões acompaña las evocaciones del hondo mar, o el toque de trompetas o el caracol sonoro con que Tritón convoca a las deidades del Océano”<sup>356</sup>. Así, pone de manifiesto las semejanzas entre los versos de Corte-Real “Retumban por las cóncavas cavernas / los bramidos del viento encarcelado”<sup>357</sup> y los de Camões “A canora trombeta embandeirada / Os corações, à paz acostumbrados, / Vai às

---

<sup>354</sup> E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit., p. 13.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>357</sup> J. Corte-Real, *Felicísima Victoria*, cit., VIII, fol. 116v, p.124.

fulgentes armas incitando, / Polas concavidades retumbando” (III, 107, 5-8, p. 125)”;

“El torcido instrumento con gran fuerza / soplando resonar hace los ayres. / Óyese cerca y lexos retumbando / la cóncava marina dura concha” (VIII, fol. 113r, p. 121) y “Na mão a grande concha retorcida / Que trazia, com força já tocava; / A voz grande, canora, foi ouvida / Por todo o mar, que longe retumbava” (VI, 19, 1-4, p. 262). Sin embargo, nos parece pertinente señalar que es Ovidio la fuente primera de estos autores:

[...] dejando su dardo de tres dientes, el soberano del mar calma las aguas y llama al azulado tritón que sobresale por encima del abismo y cubre sus hombros con su innata púrpura y le ordena que sople en su sonora concha y haga volver ya, dada la señal, a las olas y a los ríos: es tomado por él el cóncavo cuerno, retorcido, que aumenta en anchura desde la voluta de abajo; cuerno que, cuando en medio del mar recibe el aire, llena con su sonido los litorales que están bajo uno y otro Febo<sup>358</sup>.

Diferente es la opinión de Hélio Alves que defiende que, en estos y otros versos de la epopeya de Corte-Real, el poeta no imita a Camões, sino que se imita a sí mismo<sup>359</sup>, reutilizando y recreando procesos usados anteriormente en su epopeya *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*<sup>360</sup>.

A su vez, Lara Vilà analiza otros aspectos diferentes y señala que el primer punto de contacto entre las dos epopeyas es el héroe<sup>361</sup>. Camões afirma “Que eu canto o peito ilustre Lusitano” (I, 3, 5, p. 1), estableciendo que el héroe de su epopeya no es,

---

<sup>358</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, trad. y ed. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001, p. 210.

<sup>359</sup> Cfr. H. J. S. Alves, “Jerónimo Corte-Real”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 298-303

<sup>360</sup> J. Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: Eatando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza, año de 1546*. Em Lisboa: per Antonio Gonçalvez, 1574.

<sup>361</sup> Cfr. L. Vilà, “Historia Verdadera”, en Jerónimo Corte-Real, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, cit.

como estaba instituido, un personaje individual, sino un héroe colectivo, el pueblo portugués, representado en *Os Lusíadas* por Vasco da Gama; con palabras muy semejantes, Corte-Real señala: “Canto con alta voz, canto la fuerça / El ímpetu furioso, osado y fiero / De la Christiana gente” (I, fol. 1v, p. 10). Con esta expresión, “Cristiana gente”, designa una colectividad y hace una alusión al modelo contemporáneo, *Os Lusíadas*; pero mientras en la epopeya camoniana ese conjunto de individuos pertenece a una nación (el pecho Lusitano), en la de Corte-Real pertenece a una religión. En ambos destaca una figura individualizada, el héroe que representa a esa colectividad, el protagonista que es Vasco da Gama en un caso y don Juan de Austria en el otro.

Vilà refiere también otras influencias: el homenaje a figuras de la historia de Portugal, realizado en el episodio profético del templo de Marte (canto IV); la enumeración de batallas famosas que Venus hace a don Juan de Austria en el canto IX, en el que Corte-Real incide especialmente en Vasco da Gama; el catálogo de héroes portugueses del canto X; y la profecía de Proteo (canto XII)<sup>362</sup>. Nos parece que estos episodios no solo constituyen un homenaje a los héroes portugueses, ni un tributo en cierta forma compensatorio por la preferencia por un héroe castellano y por la lengua castellana en la redacción de la epopeya, sino que hay una imitación de varios episodios camonianos, como analizaremos en este apartado, sin olvidar, sin embargo, que en muchos de estos episodios hay una fuente común a ambos autores que es la *Eneida*.

En la obra *La poesía épica del Siglo de Oro*, Frank Pierce también considera que la *Felicísima victoria* está influida por *Os Lusíadas*, aunque destaque solo algunos pocos elementos:

---

<sup>362</sup> En opinión de Hélio Alves, la aparición de Proteu es resultado de la imitación del poema *Leandro* de Juan Boscán. Cfr. H. J. S. Alves, “Jerónimo Corte-Real”, cit., p. 301.

Todo el poema recurre al sobrenatural; [...] en el [canto] VI, Venus intercede ante Júpiter (lo mismo que en los *Lusiadas*) por los cristianos y logra de Vulcano que fabrique armas para don Juan, en cuyos escudos se representan las hazañas de Carlos V y Felipe II; [...]. Lo más interesante de este grupo, por lo sobrenatural (dentro de la misma línea de mescolanza pagano-cristiana de Camoens), es el episodio del canto II, cuando, tras la caída de Nicosia, Mustafá topa con las alamedas de las ninfas, donde ve y oye cosas maravillosas. Este episodio recuerda mucho el de Lasso de la Vega en *Cortes valeroso* [...], y ambos recuerdan el modelo común: la Isla del Amor de Camoens. Sabido es que Corte-Real era portugués, por lo que nada extraña su afición al gran poema épico nacional, pero su pintura del Infierno, con la figura de la Muerte y las Furias, pertenece más bien a Claudiano que a Camoens, que nunca compuso escenas semejantes<sup>363</sup>.

De hecho, es en los episodios mitológicos en los que mejor se observa la influencia de Camões en Jerónimo Corte-Real. Destacan los autores citados el episodio maravilloso, en el canto II, de la entrada de Mustafá en la Morada del Amor, y su relación con la Isla de los Amores, de Camões (episodio íntegro en el apéndice XIV). Efectivamente, encontramos algunas semejanzas entre ambos episodios, aunque el objetivo de su creación sea bastante diferente: si la estancia de los portugueses en la Isla de Venus tiene como finalidad primaria encumbrar a Vasco da Gama y a sus hombres, los héroes de la epopeya portuguesa, la entrada de Mustafá en la Morada del Amor apunta al castigo del personaje: Venus pretende vengarse del ataque a su isla de Chipre, por lo que Mustafá será víctima de los Celos y sufrirá los dolores del Amor. Así, en estos episodios, la recompensa se opone al castigo, aunque el agente a través del cual se recompensa o se castiga sea el mismo, Venus. Hélio Alves, que considera que la Isla de Venus es una creación camoniana con base en un episodio del *Segundo Cerco de Diu*,

---

<sup>363</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 290.

afirma que la diferencia entre los dos poemas se pone de manifiesto en este largo episodio de los cantos II y III de la *Felicísima Victoria*:

Depois de argumentar contra as visões negativas do amor, em maviosos tercetos cantados por ela e outras três ninfas, a guia Elânia toma a mão de Mustafá para o levar à casa do Amor e para lhe revelar que esse sentimento, longe de poder funcionar como recompensa, constitui uma mistificação de pendor autodestrutivo. Embora apenas por sugestão - pois o contacto verbal entre os dois episódios é muito ténue -, Corte-Real documenta assim a sua discordância profunda em relação aos fundamentos éticos da camoniana ilha de Vénus. [...] A profunda transformação temática a que Camões havia submetido o templo da Vitória do *Segundo Cerco*, mantendo, todavia, certas linhas de força estruturais que tornavam o ato de transformação reconhecível, teve no episódio da casa do Amor da *Vitória de Lepanto* a sua réplica mais direta e mais próxima no tempo<sup>364</sup>.

En nuestra opinión, las mayores semejanzas entre los dos episodios se destacan en la concepción del espacio; no se trata simplemente de un uso, frecuente en la época, del *locus amoenus*, sino que en su descripción Corte-Real reutiliza variadísimos elementos camonianos. De esta forma, si en la isla de Venus “Mil árvores estão ao céu subindo” (IX, 56, 1, p. 401), en la Morada del Amor “El Alamo frondoso, la derecha / lisa Haya, [...] al ayre alto se sube” (II, fol. 23v, p. 32). Camões habla de las “Claros fontes e límpidas” (IX, 54, 5, p. 400) y de la “sonorosa linfa fugitiva” (IX, 54, 8, p. 400), Corte-Real de “las christalinas puras fuentes” (II, fol. 23v, p. 32) y de la “sonorosa vena” (II, fol. 23v, p. 32). Aún en la descripción del bosque encontramos otros puntos de contacto entre las dos obras, sobre todo en el aprovechamiento de la imagen de los árboles tumbados sobre el agua que, personificados, se miran en ese espejo: “Arvoredo

---

<sup>364</sup> H. J. S. Alves, “Jerónimo Corte-Real”, cit., p. 302.



gentil sobre ela pende, / Como que pronto está pera afeitar-se, / Vendo-se no cristal resplandecente, / Que em si o está pintando propriamente” (IX, 55, 5-8, p. 400). Esta imagen se transforma en Corte-Real en “Altos hojosos Olmos, cuyos troncos / Toscos de verde yedra reuestidos: / Floridos Saucos, Sauzes, y Laureles, / En el claro licor se están mirando” (II, fol. 24v, p. 33). Corte-Real volverá a recurrir a este tipo de escenario en el sueño de Ali Bajá en el canto IV.

Después de la descripción inicial del entorno natural, los personajes de sendos episodios llegan a los palacios que se encontraban en aquellos parajes, lo que se describe, en Camões, de esta forma: “Tomando-o pela mão, o leva e guia / Pera o cume dum monte alto e divino, / No qual ãa rica fábrika se erguia, / De cristal toda e de ouro puro e fino” (IX, 87, 1-4, p. 408); y en Corte-Real: “Al frondoso lugar llegando, en medio / De un apazible campo, vio situado / Un soberuio edificio, en todo insigne, / En fabrica, labor y obra admirable” (II, fol. 24v, p. 33).

Por otro lado, la reacción de Mustafá cuando encuentra inesperadamente a las ninfas es muy semejante a la reacción de los portugueses en la misma situación, sobre todo por la extrañeza que todos los personajes sienten frente a la belleza de las ninfas.

El canto IV de la *Felicísima victoria* presenta varios momentos en los que se pone de manifiesto la influencia de *Os Lusíadas*. Más allá de la concepción del espacio a semejanza de la Isla de Venus, como hemos señalado anteriormente, encontramos dos aspectos bastante importantes: por un lado, la consulta de Ali Bajá a los astros, que corresponde a la visión profética del futuro y que remite a las profecías de Tetis al enseñar a Gama la Máquina del Mundo; por otro, el sueño de Ali Bajá, en el que se le aparece el padre de Solimán el Magnífico, que le conduce al templo de Marte, donde le enseña las figuras de hombres famosos en la guerra, entre los que se encuentra don Juan de Austria. En este episodio se observa la influencia del momento en el que, en *Os*

*Lusíadas*, Paulo da Gama (hermano de Vasco da Gama) le enseña al Catual las banderas del barco y los héroes en ellas representados, y ambos revelan, por otro lado, su origen virgiliano.

Si profundizamos un poco más, veremos que en el episodio de la consulta de Ali Bajá a los astros, Corte-Real sigue una estructura muy semejante a la usada por Camões: en *Os Lusíadas*, Tetis enseña a Vasco da Gama la Máquina del Mundo, que es una representación del Universo según Ptolomeo, de cuya larga descripción y respectivos comentarios transcribimos las primeras estrofas (X, 85, 5-8, 88-89, pp. 461-462; la totalidad del episodio se encuentra en el apéndice XV):

Debaxo deste círculo onde as mundas  
Almas divinas gozam, que não anda,  
Outro corre, tão leve e tão ligeiro  
Que não se enxerga: é o Móbile primeiro.  
[...]  
«Olha por outras partes a pintura  
Que as Estrelas fulgentes vão fazendo:  
Olha a Carreta, atenta a Cinosura,  
Andrómeda e seu pai, e o Drago horrendo;  
Vê de Cassiopeia a formosura  
E do Oriente o gesto turbulento;  
Olha o Cisne morrendo que suspira,  
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira.

«Debaxo deste grande Firmamento,  
Vês o céu de Saturno, Deus antigo;  
Júpiter logo faz o movimento,  
E Marte abaxo, bélico inimigo;  
O claro Olho do céu, no quarto assento,  
E Vénus, que os amores traz consigo;  
Mercúrio, de eloquência soberana;  
Com três rostos, debaxo vai Diana.

En discurso directo, Tetis le va enseñando a Gama no solo las estrellas y planetas de las esferas celestiales, sino que posteriormente le indica los lugares de la tierra que serán dominados por los portugueses. En esta primera parte, que se refiere a los astros, vemos una clara semejanza con la *Felicísima victoria*, en el momento en que Ali Bajá mira a las estrellas que le revelan su futuro, y del que transcribimos la parte inicial (IV, fol. 50v, p. 59):

Al rutilante fixo Norte, alçando  
Los ojos, vio la Hélice, que el carro  
Septentrional nos muestra, en compasado  
Círculo gradual, y en mobil giro.  
A Coenosura viô, viô mortiguadas  
De Lycaon las hijas, reduzidas  
En pequeño limite, allí negando  
La luz, que en el inuierno muestran viua.  
Viô que el Ártico polo rodeauan  
Con igual y contino mouimiento,  
Las horas enseñando: y siendo firme,  
Sabido regimento a nauegantes.  
El terrible Orion armado y fiero,  
Vio, con ceruiz soberuia, y gesto ayrado:  
Y vio del brauo Arcthuro, la ceñuda  
Frente, de marineros tan temida.  
Vio Triptolemo, aquel que a dar simientes,  
A las tierras por Ceres fue envidiado,  
Tocando con los pies los encoruados  
Cuernos, del que llorar hizo a Phenicia.

Verificamos que, a pesar de las diferencias existentes motivadas sobre todo por la adecuación a un contexto, las semejanzas son evidentes. Destacamos en primer lugar el hecho de que los personajes centrales, Vasco da Gama y Ali Bajá, miran el cielo, las

estrellas, el uno porque se lo enseñan e indican lo que existe en las esferas celestiales, el otro porque sabe interpretar su lectura; hay referencias comunes en lo que observan: Camões habla de la Carreta, Corte-Real de “la Hélice, que el carro Septentrional nos muestra” (referencias a la Osa Mayor); ambos indican la Cinosura (Osa Menor); Camões indica el “gesto turbulento” de Orión, Corte-Real el Orión “armado y fiero” con “gesto ayrado”. Como Gama tiene como “guía” a Tetis, es ella quien le dice, usando sobre todo el imperativo, pero también el presente de indicativo, de verbos relacionados con la visión, lo que existe en el cielo; durante aproximadamente sesenta y cuatro estrofas, la repetición, anafórica o no, de estas formas verbales es bien visible, como también se puede constatar en la transcripción hecha anteriormente (repetición de los verbos “olhar” -mirar- y “ver”). Corte-Real recurre al mismo proceso, con la diferencia de que se trata de un narrador en tercera persona que cuenta lo que ocurre con Ali Bajá. Los veinte versos transcritos antes son una muestra de lo que ocurre en los cerca de cincuenta y seis versos que narran este episodio, y en los que el narrador repite constantemente, casi siempre, como su modelo, en forma anafórica, la tercera persona del singular del pretérito del verbo “ver”.

El otro episodio de la *Felicísima victoria* que señalamos anteriormente, situado también en el canto IV, es el sueño de Ali Bajá, en el que ve al padre de Solimán el Magnífico que le enseña, en el templo de Marte, las figuras de ilustres guerreros. Como hemos indicado, en este episodio existe también imitación de Camões, concretamente cuando, en *Os Lusíadas*, el Catual le pregunta a Paulo da Gama el significado de las banderas que ve en el barco, y este le contesta, enseñándole las figuras representadas que correspondían a hombres destacados en la historia de Portugal. Pero hay que añadir que la fuente común es la *Eneida*: el libro I, cuando Eneas ve la historia de Troya en los muros de Cartago, y el libro VIII, con la descripción del escudo de Eneas.

En este episodio de *Os Lusíadas*, situado en el canto VIII, existe una forma dialogada, un discurso directo, proceso al que Camões recurre a menudo para dinamizar el discurso. Paulo da Gama, en su contestación, hace un pequeño recorrido por la historia de Portugal, mítica y real, desde Luso hasta figuras del reinado de Afonso V. A diferencia de Corte-Real, no habla de la historia más reciente, cuyas figuras aparecerán en el canto X en la profecía de la Ninfa. En la *Felicísima victoria* el padre de Solimán el Magnífico y Ali Bajá son los intervinientes que permiten el uso de la forma dialogada, como en *Os Lusíadas*. Nos parece que, con respecto al contenido, Corte-Real se basa en los citados episodios virgilianos, pero con respecto a la forma tiene en cuenta la epopeya camoniana. Paulo da Gama utiliza en su discurso muchas expresiones como “Este que vês, é Luso [...]” (VIII, 2, 7, p. 341); “Vês outro [...] Ulises é” (VIII, 4, 5 y 5, I, p. 342); “Este que vês [...] Viriato sabemos que se chama” (VIII, 6, 2-3, p. 342), etc. Selimo le enseña las figuras a Ali Bajá de una forma muy semejante: “el que ves [...] es el que a España / ha dado honra famosa” (IV, fol. 55r, p. 63); “El que vees a sus pies [...] Diego Garcia fue su nombre” (IV, fol. 55v, p. 64); “El otro que alli vees [...] Es el de Aualos gloria” (IV, fol. 55v, p. 64), etc. Curiosamente, cuando Corte-Real habla de los héroes portugueses, sobre todo hombres ilustres que destacaron en Oriente, pero también otros como Nuno Álvares Pereira o el rey don João I, no procede a una descripción que se base claramente en Camões.

En el canto VI de la *Felicísima victoria* observamos algunos aspectos fundamentales de la imitación de Camões por Corte-Real. En este momento de la epopeya, Venus, sensible al destino de los cristianos, pide a su esposo Vulcano que fabrique unas armas para don Juan de Austria, en el que encontramos ecos del episodio de *Os Lusíadas* de la subida de Venus al Olimpo (apéndice III) con el objetivo de pedir a Júpiter ayuda y apoyo para los portugueses. La fuente primera es, una vez más, la

*Eneida*: en el libro VIII, Venus pide a Vulcano que fabrique armas para su hijo Eneas, y en el libro I Venus se queja a Júpiter de la poca protección dada a Eneas; pero en esta epopeya no se encuentra la descripción de Venus, fundamental en los dos textos que analizamos, por lo que podemos afirmar que hay en la *Felicísima Victoria* un intertexto camoniano. Hélio Alves también comenta estos momentos de las dos epopeyas:

[...] na cena do poema de Lepanto, Vénus limita-se a seduzir o próprio marido divino, Vulcano, sem as insinuações incestuosas do seu encontro com Júpiter n' *Os Lusíadas*. Deverá admitir-se, pois, que a reescrita de Vénus constitui um caso de imitação crítica, na medida em que articula princípios morais e compositivos implicitamente corretivos em relação aos que surgem na épica de Camões<sup>365</sup>.

De esta forma, Alves reconoce la imitación de Camões por Corte-Real, pero la matiza, en la misma línea de diferenciación de los principios éticos y morales del poeta de *Os Lusíadas* que el autor ya había apuntado relativamente a la imitación de la Isla de Venus.

En la descripción física de Venus, Camões afirma lo siguiente sobre su cabello: “Os crespos fios d’ouro se esparziam / Pelo colo” (II, 36, 1-2, p. 60); en Corte-Real, “las crespas hebras de oro, al ayre sueltas” (VI, fol. 80v, p. 89); ambos autores se refieren a las piernas como columnas (“lisas colunas” en Camões, “columnas de Alabastro” en Corte-Real) y refieren de manera semejante cómo iba (des)vestida la diosa: “Cum delgado cendal as partes cobre / De quem vergonha é natural reparo; / Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaro” (II, 37, 1-4, p. 60) y “Transparente cendal, passado a trechos, / Con subtil hilo de oro, al hombro atado, / Lleua de aquel color, que ornado el campo / Por alla, por Abril, mas nos recrea. /

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 302.

Trasluzese, y aparece la belleza” (VI, fol. 80v, p. 89). Asimismo, los versos de la *Felicísima Victoria* “Ella se para tal que a hircanos tigres / [...] moviera” (VI, fol. 80r, p. 88) son, para Hélio Alves, la conjugación de dos versos separados del mismo episodio camoniano de *Os Lusíadas*: “se lh’apresenta assi [...]” (II, 35, 3, p. 60) y “Que moveram de um tigre o peito duro” (II, 42, 2, p. 61).

Con tamaña belleza, Venus provoca intensos efectos en los que la ven pasar. Así, Camões destaca “Que as Estrelas e o Céu e o Ar vizinho / E tudo quanto a via, namorava. / Dos olhos, onde faz seu filho o ninho, / Uns espíritos vivos inspirava, / Com que os Pólos gelados acendia, / E tornava do Fogo a Esfera, fria” (II, 34, 3-8, p. 59); y Corte-Real que “Influyendo va tiernos mil Amores / Elados corazones abrasando” (II, fol. 80v, p. 89) y que “A donde alcança el rayo de sus ojos, / Todo enternece, inflama, abrasa y arde, / Ni seco monte basta, o dura piedra / La fuerça resistir de tal encuentro” (II, fol. 80v, p. 89). Son notorias las semejanzas, ya sea por la propia elección de este tema, ya sea por las antítesis que oponen el calor al frío, por el relieve que se da a los ojos y a la mirada de la diosa o por poner de manifiesto los efectos también sobre lo inanimado, como los Polos en un caso y los montes o piedra en el otro.

Consideramos que hay también imitación del modelo camoniano en la forma como se concibe la *actio* del personaje: Corte-Real habla de una Venus que se dirige a su marido “Con dulce habla, triste y blando acento” (VI, fol. 81r, p. 89), así como Camões decía que “Co riso ãa tristeza misturada / [...] Mais mimosa que triste ao Padre fala” (II, 38, 2 y 8, p. 60). Corte-Real aprovecha de Camões la idea de una diosa que utiliza la tristeza mezclada con la dulzura para ablandar el corazón de su interlocutor, y que utiliza también las falsas lágrimas con el mismo objetivo: “E nisto, de mimosa, / O rosto banha em lágrimas ardentes, / Como co orvalho fica a fresca rosa” (II, 41, 3-4, p. 61); así se aprecia en la siguiente expresión: “Y para le acabar de vencer, finge /

Lágrimas verdaderas, y amorosas. / Quedan sus ojos dellas arrassados / [...] Qual queda la purpurea intacta rosa / De celeste ruscio, ornada y llena” (VI, fol. 82r, p. 90). Incluso la comparación de su rostro mojado de las lágrimas con la rosa mojada del rocío está claramente basada en Camões.

Corte-Real vuelve a utilizar estos mismos recursos en el canto VIII, cuando Venus pide a Neptuno que pare a los vientos que estaban perjudicando a los cristianos: una vez más habla de la belleza física de la diosa y de los efectos de esa belleza en el “húmedo Reyno”, y una vez más utiliza la táctica de la tristeza y del llanto para conmover, en este caso a Neptuno. En el pedido de Venus a Marte, en el canto XIII de la *Felicísima victoria*, se usan otra vez estos artificios: una Venus que utiliza su belleza, su tristeza y sus lágrimas para llevar a Marte a defender a los cristianos. También en *Os Lusíadas* Marte defendía al personaje colectivo central por el amor de Venus.

Nos gustaría también destacar que en en el libro IV de las *Metamorfosis*, al narrar la historia de Ino y Atamante, Ovidio refiere que Venus intercede ante Neptuno por su nieta: “Pero Venus, compadecida de los sufrimientos de su nieta, habló zalamera así a su tío<sup>366</sup>”. Aunque este pequeño detalle de la forma de hablar de Venus a Neptuno puede estar en el origen de un desarrollo por parte de Camões en el canto II, parece más obvio que Corte-Real ha seguido el modelo de *Os Lusíadas*.

En la parte final de la epopeya de Corte-Real (canto XV), Neptuno ordena que las aguas se calmen y que la nave de don Juan de Austria se enganche a su propio carro, mientras las ninfas rodean el barco y entonan loores al vencedor. Aunque rigurosamente este episodio no sea imitado de otro de Camões, creemos que mantiene una estrecha relación con la Isla de los Amores a un nivel de representación simbólica. El propio

---

<sup>366</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, cit., p. 336.



Camões explica el sentido alegórico del episodio al indicar “Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas, / Tétis e a Ilha angélica pintada, / Outra coisa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada” (IX, 89, 1-4, p. 409). De esta forma, la creación literaria de la Isla de los Amores corresponde a la elevación de los héroes al nivel de los dioses, dándoles en la epopeya el reconocimiento que merecían por sus grandes hechos. De la misma manera, el episodio creado por Corte-Real manifiesta igual intención: si Venus crea una isla para recompensar a los portugueses, Neptuno ata la galera de don Juan de Austria a su carro, que es también una forma de elevación del personaje a un nivel mítico; si las ninfas de la isla de Venus se unen a los portugueses y Tetis a Vasco da Gama, en la *Felicísima victoria* las ninfas cantan loores al personaje (usando ahora la octava real), lo que es otra forma de reconocimiento de su valor. Por estos motivos, creemos que el fondo de este episodio está en *Os Lusíadas*, pues, aunque se plasme de una forma diferente en la epopeya de Corte-Real, resultan episodios equivalentes desde un punto de vista simbólico.

Para terminar este análisis de las influencias de Camões en la *Felicísima victoria*, nos gustaría simplemente añadir un pequeño detalle que es el uso del topónimo “Cambaya” (“Gano la gran ciudad de Diu, y puso / Terrible miedo en toda la Cambaya”, IX, fol. 129r, p. 137). Refiriéndose a otros autores, como Barahona de Soto o Góngora, muchos investigadores han señalado el origen camoniano de este término. Pero si el vocablo llegó a los autores castellanos a través de Camões, cabe señalar que quizás el épico portugués lo haya cogido del propio Corte-Real, que ya lo había usado en diversos momentos de *El Cerco de Diu*.

De una forma más abarcadora, podemos considerar que la imitación de *Os Lusíadas* por parte de Corte-Real incide especialmente, aunque no exclusivamente, en los episodios mitológicos de la epopeya portuguesa. Como hemos visto, adquieren

particular importancia los episodios de la Isla de Venus o de la Máquina del Mundo, imitados y adaptados por Corte-Real en diversas circunstancias y en diferentes ámbitos, desde las descripciones espaciales, por ejemplo, hasta el propio sentido y función de los episodios. Hay también imitación de algunos versos o expresiones camonianos, así como elementos funcionales y estructurales importantes, como las referencias a las figuras señaladas de la historia de Portugal, la red de relaciones entre dioses y hombres o la constitución poco usual de un héroe colectivo como figura central de la epopeya.

## 2. 2. 2. ALONSO DE ERCILLA, *LA ARAUCANA*

También en el año de 1578 sale a la luz la segunda parte de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla<sup>367</sup>, cuya tercera parte sería publicada en 1589. La primera parte, publicada en 1569, había tenido mucho éxito entre los lectores, señalando un marco importante en la literatura épica española. De acuerdo con Hélio Alves, con *La Araucana* se alcanza una referencia explícita a la norma épica que siguen los poetas del XVI, cuando Ercilla señala el tema de su epopeya en las dos primeras estrofas del primer canto<sup>368</sup>, restringiéndolo a hechos históricos de carácter bélico. Sin embargo, en la primera estrofa del canto XV, el último de la primera parte, Ercilla afirma que “No se puede llamar materia llena / la que de amor no tiene el fundamento”<sup>369</sup>, justificando la introducción de materia diferente a la épica, y señalando como ejemplos de autores que elevaron su idioma tratando el tema amoroso a Dante, Ariosto, Petrarca y Garcilaso. Efectivamente, estos autores fueron algunos de los modelos seguidos por Ercilla, y también, como no podía dejar de ser, Virgilio, Homero, Lucano u Ovidio. Afirma Frank Pierce que Ercilla se inspira “en los mismos cánones descriptivos de Virgilio y Lucano, a veces en sus imágenes mismas, pero la sostenida narración de la guerra, con sus horrores y su fuego, la exaltación y sublimación del heroísmo, convierten su obra en un nuevo tipo de poema”<sup>370</sup>. La imitación de estos autores también es señalada por Isaías Lerner<sup>371</sup>; sin embargo, ni Lerner ni Pierce apuntan la importancia de Camões como modelo de Ercilla en la realización de la segunda y de la tercera parte de su epopeya.

---

<sup>367</sup> A. de Ercilla, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1998. En adelante citaremos por esta edición.

<sup>368</sup> Cfr. H. J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, cit., p. 77.

<sup>369</sup> A. de Ercilla, *La Araucana*, cit., Parte 1, canto XV, estrofa 1, versos 5-6, p. 429.

<sup>370</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 268.

<sup>371</sup> Cfr. I. Lerner, “Introducción”, en A. de Ercilla, *La Araucana*, cit., pp. 9-60.

*La Araucana*, en sus tres partes, relata la entrada de los ejércitos españoles en el estado de Arauco, en Chile, y las batallas que ocurrieron entre los españoles y los mapuches, conflicto que Ercilla conocía de primera mano, ya que participó en él. La epopeya se centra, pues, en la narración histórica de la conquista de Arauco, no solo desde el punto de vista del conquistador, sino también del conquistado: se cuentan también los conflictos y escaramuzas entre los propios caciques y se caracteriza muy positivamente al pueblo indígena, del que el autor habla con admiración y cariño. Por este motivo, entre los sucesos históricos aparecen episodios de diferente cariz que se tornaron famosos, como el de Tegalda, a la que Ercilla encuentra buscando al cuerpo de su marido en el campo de batalla y que le cuenta su triste historia de amor; los episodios fantásticos que le permiten al autor introducir la narración de batallas ocurridas en otro contexto espacio-temporal, como las de San Quentín y Lepanto, o la narración de la historia de Dido por Ercilla, a pedido de algunos soldados. La epopeya termina con la justificación de las conquistas y del derecho de Felipe II al trono de Portugal.

Luís de Oliveira e Silva ha advertido algunas similitudes, aunque también algunos contrastes, entre la epopeya portuguesa y la castellana. Como principal punto divergente, el autor insiste en las diferencias en la forma de enfocar al enemigo, moros y araucanos, respectivamente, por parte de Camões y de Ercilla. Considera que “o índio araucano, não fosse o seu desmedido arrojo marcial, já nos projetaria, em certos aspetos, para o *bon sauvage*”<sup>372</sup>, algo que no ocurre con la caracterización que el épico portugués hace de su enemigo. Esa agresividad de los araucanos, para el autor, posee un incuestionable carácter autocrítico: “A magnificencia da idealização do seu oponente

---

<sup>372</sup> L. de Oliveira e Silva, “*Os Lusíadas e La Araucana*”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 518-524, p. 520.

espelha as deficiências do castelhano”<sup>373</sup>. Oliveira e Silva afirma que, a pesar de esta diferencia de planteamiento en lo que concierne la caracterización del enemigo, hay muchos aspectos que unen las dos epopeyas:

Camões poderá ou não ter lido *La Araucana*. É de supor que o seu poema, ao tempo da aparição da saga ercillesca (1569), já estivesse definitivamente escrito e selado. O mesmo não se passa con Alonso de Ercilla, ao publicar a sua Segunda Parte en 1578, seis anos após a publicação d’*Os Lusíadas*. Cansado da «seca materia degustada / tan desierta y estéril» (XX.3. 5-6), Ercilla, seguindo o rasto de Camões e dos *romanzo*, decide entremeter no seu poema alguns episódios eróticos, as tragédias de Guacolda, Tegualda e Glaura, que nada têm de platónicas, já que, mais que outra coisa, se resguardam no estoicismo. Nada há em *La Araucana* da celebração cósmico-erótica da Ilha dos Amores. James Nicolopoulos [...] submete ambos os poemas a uma relação de intertextualidade, simultaneamente literária e dinástica, na qual *La Araucana* assume o papel de recetor<sup>374</sup>.

Al comienzo del párrafo transcrito, Luis de Oliveira e Silva plantea el problema de si Camões habrá o no leído *La Araucana*, subentendiéndose que se pregunta si Camões habrá imitado a Ercilla, justificando con la fecha de publicación de ambas obras su creencia de que el portugués no habría conocido el texto castellano antes de terminar su poema. Sin embargo, y aunque esa cuestión no sea el fulcro de nuestra investigación, creemos que sí Camões habría podido imitar a Ercilla en su primera parte de *La Araucana*, como también lo advierte Faría e Sousa al comentar algunos versos de *Os Lusíadas*. Consideremos la siguiente estrofa de *La Araucana*:

Del rigor de las armas homicidas

---

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 521.

<sup>374</sup> *Ibid.* p. 522.

los templados arneses reteñían,  
y las vivas entrañas escondidas  
con carniceros golpes descubrían;  
cabezas de los cuerpos divididas  
que aún el vital espíritu tenían  
por el sangriento campo iban rodando,  
vuelos los ojos ya paladeando<sup>375</sup>.

Esta estrofa nos parece haber influido esta otra de Camões:

«Cabeças pelo campo vão saltando,  
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,  
E doutros as entranhas palpitando,  
Pálida a cor, o gesto amortecido.  
Já perde o campo o exército nefando,  
Correm rios de sangue desparzido,  
Com que também do campo a cor se perde,  
Tornado carmesi, de branco e verde<sup>376</sup>.

Esto, por supuesto, no obsta a que Ercilla haya imitado a aquel que inicialmente le imitó a él, generándose un camino de ida y vuelta.

Faria e Sousa, en su larguísimo comentario a *Os Lusíadas*, publicado en Madrid en 1639<sup>377</sup>, destaca en varios momentos la influencia que Camões ejerció sobre el poeta español, escribiendo en el “Juicio del poema”: “De algunos fue imitado el nuestro, como

---

<sup>375</sup> A. de Ercilla, *La Araucana*, cit., Parte I, III, 31, p. 145.

<sup>376</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 52, p. 112.

<sup>377</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, 2 vols. Se trata de una edición facsímil de *Lusíadas de Luis de Camoens, Príncipe de los Poetas de España, al Rey N. Señor. Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, Primero i Segundo Tomo, y Tomos Tercero i Quarto, en Madrid, Por Ivan Sanchez, a costa de Pedro Coello, Mercader de Libros, 1639. Citaremos esta obra siguiendo la paginación de los cuatro tomos de la edición original de 1639 recogida en el facsímil; los preliminares no tienen paginación.

en las Notas he advertido, siendo los principales don Alonso de Ercilla en su segunda parte, que es verdaderamente la que le honra, i digna de un valiente espíritu Poético”<sup>378</sup>. Eugenio Asensio, en uno de sus estudios sobre el influjo de *Os Lusíadas* en los autores españoles, hace mención a estas palabras de Faria e Sousa<sup>379</sup>, considerando que el portugués ve imitadores de Camões en todos los grandes poetas españoles y se deja llevar por su inconmensurable admiración hacia el épico luso. Sin embargo, añade, no todo son exageraciones de Faria e Sousa, una vez que efectivamente se pueden observar las huellas de Camões en la segunda y en la tercera parte de *La Araucana*, muy particularmente en dos pasajes señalados por el crítico portugués: el primero, en las palabras del general García de Toledo cuando llega con sus hombres a la raya de Arauco: “Sus, tomad posesión todos a una / desas nuevas provincias y regiones, / donde os tienen los hados a la entrada / tanta gloria y riqueza aparejada” (tercera parte, XXXV, 8, 5-8, p. 918), muy semejantes a las de Camões cuando anima a los portugueses a pisar las tierras de India: “Ora sus, gente forte, que na guerra / Quereis levar a palma vencedora: / Já sois chegados, já tendes diante / A terra de riquezas abundante” (VII, 1, 5-8, p. 300). Asensio añade lo siguiente:

Esta resonancia camoniana flagrante va acompañada en el mismo discurso por otros ecos más tenues. La fama «las antiguas hazañas refiriendo / pondrá esta vuestra en lugar primero: / pues en dos largos mundos no cabiendo / venís a conquistar otro tercero». Y en la estrofa 3ª Ercilla había ya introducido por su cuenta una atmósfera propia de *Os Lusíadas*: «Así por mil peligros y derrotas, / golfos profundos, mares no sulcados, / hasta las partes últimas ignotas / truxo sin descansar nuestros soldados»<sup>380</sup>.

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, Tomo 1, p. 75.

<sup>379</sup> Cfr. E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, cit., pp. 121-124.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 123.

El segundo pasaje destacado por Asensio, y considerado por él más significativo debido a su ubicación en la estructura de la obra, se sitúa al final (tercera parte, canto XXXVII, estrofa 73, versos 6-8, p. 972), cuando Ercilla se lamenta de su mala suerte y del desfavor real:

Se prolonga por nueve octavas y concluye despidiéndose de la poesía: «Que el disfavor cobarde que me tiene / arrinconado en la miseria suma, / me suspende mi mano y la detiene / haciéndome que pare aquí la pluma». Si alguna duda nos quedase de la fuente de inspiración, la pondría en claro la estrofa anterior cuyos 3 versos finales «el premio está en haberlo merecido, / y las honras consisten no en tenerlas, / sino en solo arribar a mercerlas»<sup>381</sup>, que –como observó Faria e Sousa– son casi versión de Camões (IX, 93)<sup>382</sup>.

Los versos de la estrofa 73 a los que se refiere Asensio son, según él y Faria e Sousa, una clara imitación de la estrofa 145 del canto X de *Los Lusíadas*:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho  
Não no dá a pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na rudeza  
Dũa austera, apagada e vil tristeza<sup>383</sup>.

Si las palabras de Ercilla son, para Asensio, un reflejo del desencanto hacia su situación, exactamente como ocurrió con Camões, para Lerner no pasan de un procedimiento literario: “Las melancólicas quejas al final del poema (XXXVII, 70-74)

---

<sup>381</sup> Compárese con los siguientes versos de *Os Lusíadas*: “Porque essas honras vãs, esse ouro puro, / Verdadeiro valor não dão à gente. / Melhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer” (L. de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 93, 5-8, p. 410).

<sup>382</sup> E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 124.

<sup>383</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145, p. 476.



deben entenderse como una fórmula retórica del autor que apunta a la vanidad de las cosas del mundo que se buscan con afán de éxito”<sup>384</sup>. Ya plasmen su situación personal o sean un artificio retórico, los versos de Ercilla imitan los de Camões, así como la forma de encerrar el poema con una nota de melancólico desencanto, muy propio del Manierismo.

Asensio no señala más semejanzas entre los dos poemas, pero Faria e Sousa observa muchos más momentos en los que Ercilla imita a Camões; en nuestra opinión, muchas de esas observaciones son válidas, y hay otros momentos más, en la segunda y en la tercera parte, en los que advertimos que el texto camoniano subyace a la epopeya española.

En el canto XVI de *La Araucana*, canto este que da inicio a la segunda parte de la obra, la imitación del épico luso está patente desde la primera estrofa, en el verso 6, “dando más furia a mi cansado aliento” (p. 465), que nos remite a la estrofa 87 y última del canto VII de *Os Lusíadas*, versos 6 y 7: “Me dobrarão a fúria concedida, / Enquanto eu tomo alento, descansado” (p. 321). Aunque el sujeto verbal sea la Fama, en el caso de Ercilla, y Apolo y las Musas, en el caso de Camões, la referencia conjunta a la necesidad de una mayor furia debido al cansancio del poeta, ya sin aliento, es significativa. Lo es también la ubicación clave en ambos casos, ya sea al inicio de un canto, en su primera estrofa (*La Araucana*) o al final de un canto, en su última estrofa (*Os Lusíadas*), momentos en los que a menudo el poeta épico detiene la narrativa para pedir a las musas más inspiración, significando así que no solo las palabras son semejantes, sino que la similitud se extiende también a la forma de usarlas dentro de la arquitectura del poema.

---

<sup>384</sup> I. Lerner, “Introducción”, cit., p. 18.

Posteriormente, en la estrofa 37 (p. 478), el narrador refiere los efectos del sonido de la artillería, nuevo para los indígenas:

En las remotas y bárbaras naciones  
el gran estruendo y novedad sintieron:  
pacos, vicuñas, tigres y leones  
acá y allá medrosos discurrieron;  
los delfines, nereidas y tritones  
en sus hondas cavernas se escondieron,  
deteniendo confusos sus corrientes  
los presurosos ríos y las fuentes.

Consideramos que esta estrofa mezcla dos momentos de *Os Lusíadas*: por un lado, la descripción de los efectos de la “trompeta castellana” antes de la batalla de Aljubarrota<sup>385</sup> (apéndice VII) y, por otro lado, la descripción de los efectos de la tempestad en el mar durante el viaje de Vasco da Gama<sup>386</sup> (apéndice XIII). Con respecto al primer momento citado, los puntos de contacto son varios: ambas epopeyas señalan los efectos de un sonido de guerra (la artillería en el caso de Ercilla, la trompeta en Camões); ambas amplifican el miedo provocado a través de los efectos en la naturaleza personificada, concretamente en los elementos fluviales: Ercilla apunta que los ríos y fuentes, confusos, detuvieron sus corrientes y Camões que el Guadiana, con miedo, volvió atrás y que el Tajo corrió al mar más deprisa. Cuando el narrador de *La Araucana* introduce los efectos en los habitantes del elemento acuático, imita el

---

<sup>385</sup> “Deu sinal a trombeta Castelhana, / Horrendo, fero, ingente e temeroso; / Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana / Atrás tornou as ondas de medroso. / Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana; / Correu ao mar o Tejo duvidoso; / E as mães, que o som terribil escuitaram, / Aos peitos os filhinhos apertaram” (IV, 28, p. 174).

<sup>386</sup> “Os delfins namorados, entretanto, / Lá nas covas marítimas entraram, / Fugindo à tempestade e ventos duros, / Que nem no fundo os deixa estar seguros” (VI, 77, 5-8, p. 277).

momento de la tempestad en *Os Lusíadas*: cita, como Camões, los delfines que se esconden en lo más hondo de sus cavernas debido al miedo que sienten. No hay que olvidar que en libro VII de la *Eneida* ya encontramos este tipo de descripción, la cual seguramente imitó Camões, aunque lo más evidente de esa imitación sea la reacción de las madres que, con miedo, aprietan a sus hijos contra el pecho, lo que no fue utilizado por Ercilla, por lo que nos inclinamos a creer que la fuente del épico español fue Camões.

Algunas estrofas después, el narrador cuenta las ocurrencias en el consejo general de los indios para decidir sobre la guerra. En un momento dado, Tucapel se enfrenta a los que se oponen a la guerra, afirmando con enfado: “y si todo el Estado se retira / por parecerle que ésta es peligrosa, / yo solo tomaré sin compañía / las armas, causa y cargo a cuenta mía” (segunda parte, XVI, 50, 5-8, p. 483). Al leer estas palabras no podemos dejar de asociarlas a las palabras de Nuno Álvares Pereira (semejanza advertida por Faria e Sousa), antes de la batalla de Aljubarrota: “E se com isto, enfim, vos não moverdes / Do penetrante medo que tomastes, / Atai as mãos a vosso vão receio, / Que eu só resistirei ao jugo alheio” (IV, 18, 5-8, p. 171). Tucapel, cacique, y Nun’Álvares Pereira, jefe del ejército portugués, asumen ambas posturas de liderazgo frente a una situación que les provoca ira: el miedo de los demás a una guerra que ellos creen necesaria. Confrontados con estas circunstancias, ambos se disponen a tomar las armas solos para defender su tierra, lo que en los dos casos se convierte en argumento de carácter retórico para convencer a los demás.

El canto XVII de *La Araucana* denota la imitación de Camões por Ercilla en varios momentos y de diferentes formas. En la estrofa 43, en el encuentro del poeta con Belona, la diosa le lleva a lo alto de un monte para enseñarle “materia llena / de guerras más famosas y mayores / donde podrá alimentar la vena” (segunda parte, XVII, 42, 2-4,

p. 509), a semejanza de Tetis que le conduce a Vasco da Gama a un alto monte para enseñarle la máquina del mundo. Belona ordena al poeta: “Sígueme” (segunda parte, XVII, 43, 1, p. 509), y Tetis dice “Sigue-me firme e forte, com prudência, / por este monte espesso” (X, 76, 5-6, p. 459). Faria e Sousa apunta como fuentes de Camões a Sannazaro<sup>387</sup> y a Juan de Mena, cuando en la Copla XXVI pone en boca de la Providencia las siguientes palabras: “Sigue mi vía, ven, ven y sucede, / Mostrarte he yo algo de aquello que puede / ser apalpado de humano intellecto”<sup>388</sup>. Después de señalar estas fuentes, Faria e Sousa afirma: “Ercilla en el canto 17 también imitó todo esto, cuando se fingió llevado de Belona a un alto monte”<sup>389</sup>. Aunque no considere a Camões como la única fuente de Ercilla, Faria e Sousa no deja de reconocer la importancia intertextual del épico portugués.

Aún en este episodio de *La Araucana*, el poeta pasa a la descripción del paisaje que ve cuando acompaña a Belona. Esta descripción no es novedosa, una vez que sigue el tópico del *locus amoenus*, pero no deja de evocar la camoniana isla de Venus: Ercilla señala “las claras fuentes murmurando” (segunda parte, XVII, 45, 1, p. 510), Camões las “claras fontes e límpidas” (IX, 54, 5, p. 400); ambos (aunque el portugués de forma más desarrollada) destacan el colorido de las flores en medio del verde de la hierba y la fauna local, dando especial importancia al canto de las aves; y los dos autores refieren la presencia de las Ninfas hermosas, en ambos casos entregadas a actividades lúdicas como la música: Ercilla las pinta “con cítaras y liras en las manos” (segunda parte,

---

<sup>387</sup> “Pero del cercano río, sin darme cuenta de cómo, al punto se presentó delante de mí una joven doncella [...]. Aquélla, acercándose hacia mí, y diciéndome: -Sigue mis pasos, que yo soy Ninfa de este lugar- [...]”, J. Sannazaro, *Arcadia*, ed. de F. Tateo, trad. de J. Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, 1993, libro 12, p. 199.

<sup>388</sup> *Todas las obras del famosísimo poeta Iuan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Núñez sobre las trescientas: ahora nuevamente corregidas y enmendadas*, en Anvers, en casa de Martín Nucio, MDLII, copla XXVI, p. 21.

<sup>389</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., tomo 4, p. 445.

XVII, 46, 7, p. 511) y Camões afirma que “Algũas, doces cítaras tocavam; / Algũas, harpas e sonoras frautas” (IX, 64, 5-6, p. 403). Al llegar a la cima del monte, el poeta español afirma (segunda parte, XVII, 51, pp. 512-513):

Era de altura tal que no podría  
un liviano neblí subir a vuelo,  
y así, no sin temor, me parecía  
mirando abajo estar cerca del cielo;  
de donde con la vista descubría  
la grande redondez del ancho suelo,  
con los términos bárbaros ignotos  
hasta los más ocultos y remotos.

Al comparar esta estrofa con el inicio del sueño profético del rey don Manuel de Portugal (apéndice VIII), las semejanzas son evidentes: “Aqui se lhe apresenta que subia / Tão alto que tocava à prima Esfera, / Donde diante vários mundos via, / Nações de muita gente, estranha e fera” (IV, 69, 1-4, p. 184). Tampoco estas semejanzas pasan desapercibidas a Faria e Sousa, que las pone de manifiesto, considerando además que todo el episodio es una imitación del sueño de don Manuel: “Ercilla [...] imitó este sueño en que se finge arrebatado de Belona a un monte muy alto; i desde allá dize, como nuestro poeta aquí, que descubría mucho mundo assi”<sup>390</sup>. Nos parece que el origen camoniano de la estrofa citada es obvio, pero en relación al conjunto del episodio creemos que tiene más peso el episodio de la Máquina del Mundo que el del sueño profético: como ya hemos expuesto anteriormente, un personaje mitológico conduce a otro personaje no mitológico a un alto monte con el objeto de enseñarle, de forma sobrenatural, algo a lo que los demás no tenían acceso; es, de alguna forma, una

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, tomo 2, p. 369.

revelación de un secreto que, en el caso de Ercilla, funciona como estrategia literaria para poder narrar con verosimilitud y desde una perspectiva testimonial un episodio histórico que estaba ocurriendo a mucha distancia del autor / narrador de *La Araucana*; y, en el caso de Camões, se trata de una forma de recompensar a Gama por sus hechos, elevándolo al mismo nivel de los dioses al darle el conocimiento propio de ellos y no accesible a los humanos, al mismo tiempo que permite cerrar el poema con una visión futura de las conquistas de los portugueses en el mundo. Aún a pesar de las diferencias funcionales que acabamos de apuntar, nos parece que Ercilla se inspiró en Camões en la construcción del episodio de Belona.

En el canto XIX de *La Araucana* también es posible verificar la existencia de algunos momentos en los que el intertexto camoniano, de acuerdo con Faria e Sousa, gana alguna importancia. Transcribimos, porque nos parecen particularmente significativas, las similitudes entre la estrofa 32 de *La Araucana* (“así el furioso bárbaro arrogante / discurre por el muro, derribando / cuanto allí se le opone y vee delante” [segunda parte, XIX, 32, 1-3, pp. 553-554]), y los versos de *Os Lusíadas* “Porém elas, enfim, por força entradas, / Os muros abaxaram de diamante / Às Portuguesas forças, costumadas / A derribarem quanto acham diante” (IV, 56, 1-4, p. 181).

El verso de la estrofa 24 del canto XX de *La Araucana* (“la pluma ora en la mano, ora la lanza” [segunda parte, XX, 24, 8, p. 569]) es bastante conocido y plasma el ideal humanista del escritor guerrero, o del guerrero culto y dado a las letras. Este ideal ha sido afirmado por varios autores renacentistas o con reminiscencias renacentistas, como el mismo Camões: “nũa mão a pena e noutra a lança” (V, 96, 3, p. 237) o “Nũa mão sempre a espada e noutra a pena” (VII, 79, 8, p. 319), o aún “Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (X, 155, 1-2, p. 478). El verso de Ercilla es prácticamente igual al primero transcrito de Camões; también puede ser

revelador el hecho de que este verso aparezca en la segunda parte de *La Araucana*, aquella en la que el intertexto camoniano es más significativo, y no en la primera, anterior a *Os Lusíadas*.

Siguiendo la lectura del canto XX, el poeta encuentra a Tegualda, que le ruega por su vida. El discurso de este personaje es bastante extenso, pero ocupa inicialmente cerca de cuatro estrofas en las que ella implora al poeta que no la mate; movido a compasión, el poeta le pide que le cuente su historia, que ocupará otras 40 estrofas. En las cuatro estrofas que corresponden a la súplica de Tegualda, el discurso del personaje evoca los discursos de dos personajes de *Os Lusíadas*, ambos femeninos: por un lado, la situación de Inés de Castro (episodio completo en el apéndice VI) subyace a este episodio en la medida en que se trata de personajes femeninos que se ven en una situación inminentemente peligrosa, en la que, indefensas por su condición de mujer, van a perder la vida a manos de sendos hombres (el poeta, en *La Araucana*, y el rey Afonso IV, en *Os Lusíadas*) sin que ellas hayan sido culpables de nada. Frente a esta situación, Inés de Castro y Tegualda ruegan por su vida a los hombres que las amenazan, usando para ello argumentos que apelan a su humanidad y a la poca gloria que sería matar a una mujer indefensa: “¿qué gloria adquirirás de tal hazaña, / cuando los justos cielos publicaren / que se empleó en una mujer tu espada, / viuda, mísera, triste y desdichada?” (primera parte, XX, 29, 5-8, p. 571), pregunta Tegualda, frente a las palabras de Inés de Castro: “Se de humano é matar ãa donzela, / Fraca e sem força” (III, 127, 2-3, p. 130). En *La Araucana*, el discurso del personaje da sus frutos, ya que el poeta le perdona la vida y le pide que le cuente su historia; en *Os Lusíadas*, el rey, conmovido, también quería perdonar a Inés de Castro, pero no se lo permiten sus consejeros, por lo que estos episodios tienen un final diferente. Por otro lado, las palabras de Tegualda “viuda, mísera, triste y desdichada” (primera parte, XX, 29, 5-8, p.

571) son muy similares a las de otro personaje femenino de *Os Lusíadas*, la hermosísima María (apéndice IV), hija del mismo rey Afonso IV, cuando intenta convencer a su padre de que ayude a su marido, rey de Castilla, en la batalla de Salado, contra los moros, diciéndole: “Viúva e triste e posta em vida escura, / Sem marido, sem Reino e sem ventura” (III, 104, 7-8, p. 125). Faria e Sousa no señaló esta similitud en sus extensos comentarios, pero el parecido nos parece evidente en los ámbitos léxico (se repiten los adjetivos “viuda” y “triste”) y semántico, ya que todo el sentido es semejante.

Ya en el canto XXIII, se hace sentir la presencia de otro episodio importante de *Os Lusíadas*, el viejo de Restelo (apéndice IX), también indicado por Faria e Sousa. En la descripción de este personaje, el narrador Vasco da Gama afirmaba: “A voz pesada um pouco alevantando, / Que nós no mar ouvimos claramente” (IV, 94, 5-6, p. 190). Sobre la expresión “voz pesada”, en el tono encomiasta que le caracteriza, Faria e Sousa refiere: “Mirese como en una [palabra] descrivió lo cansado de la voz de un viejo, llamandole pesada; i en todo el verso el trabajo que costa a los tales el hablar alto: i no le passó por alto a Ercilla [...] al describir otro viejo hablando”<sup>391</sup>. Este viejo del que habla Ercilla es el mago, del que dice tener la voz “pujante y expedida” (segunda parte, XXIII, 63, 5, p. 646). En nuestra opinión, la imitación de la figura del viejo de Restelo<sup>392</sup> no se queda en el aspecto de la voz, destacado por Faria e Sousa, que aisladamente no es tan significativo, sino que toda la descripción del mago<sup>393</sup> evoca al

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, tomo 2, p. 422.

<sup>392</sup> “Mas um velho, d’aspeito venerando, / Que ficava nas praias, entre a gente, / Postos em nós os olhos, meneando / Três vezes a cabeça, descontente, / A voz pesada um pouco alevantando, / Que nós no mar ouvimos claramente, / Cum saber só d’experiências feito, / Tais palavras tirou do experto peito” (IV, 94, p. 190).

<sup>393</sup> “Holgó el mago de oír cuán estendida / por aquella región su fama andaba / y vuelta a mí la cara envejecida, / todo de arriba a bajo me miraba; / al fin, con voz pujante y expedida / que



personaje camoniano, ya que son personajes mayores y, por lo tanto, con larga experiencia de vida, y se dirigen con gravedad a sus interlocutores.

En la continuación del episodio del mago Fitón sigue presente el intertexto de *Os Lusíadas*, tomando Ercilla una vez más la Máquina del Mundo como referente de una forma incuestionable. Al describir la cueva del hechicero<sup>394</sup>, el poeta apunta la existencia de una esfera que se sostenía en el aire, exactamente como describía Camões la Máquina del Mundo<sup>395</sup>; esa esfera pertenecía al campo de lo maravilloso, era algo que el hombre no podría haber creado (Camões apunta su origen divino al hablar del *Arquetipo* que la creó, Ercilla insiste en su carácter milagroso o maravilloso), y que plasmaba todo el universo y sus acontecimientos pasados, presentes y futuros. Esta similitud la advierte Oliveira e Silva, que a este propósito afirma:

É certo que o globo etéreo que «o lume / Claríssimo por ele penetrava» (X.77, 5-6) determinou a «gran poma milagrosa / que una luciente esfera la ceñía: / Que por arte y labor maravillosa, / en el aire, por sí, se sostenía» (XXIII.68, 3-6), globo que, muito lucanescamente, não é mostrado por uma deusa, mas por um feiticeiro: o feiticeiro Fitón<sup>396</sup>.

El mago Fitón declara que “esta bola [...] / es del mundo el gran término abreviado” (segunda parte, XXIII, 71, 1-2, p. 648) y en *Os Lusíadas* Tetis le dice a Gama que aquel globo era “O trasunto, reduzido / em pequeno volume” (X, 79, 5-6, p.

---

poco con las canas conformaba, / y aspecto grave y muestra algo severa, / la respuesta me dio desta manera” (parte 2, XXIII, 63, p. 646).

<sup>394</sup> “En medio desta cámara espaciosa, / que media milla en cuadro contenía, / estaba una gran poma milagrosa, / que una luciente esfera la ceñía, / que por arte y labor maravillosa / en el aire por sí se sostenía: / que el gran círculo y máquina de dentro / parece que estribaban en su centro” (parte 1, XXIII, 68, p. 648).

<sup>395</sup> “Aqui um globo vêm no ar, que o lume / Claríssimo por ele penetrava, / De modo que o seu centro está evidente, / Como a sua superfície, claramente” (X, 77, 5-8, p. 459); “Uniforme, perfeito, em si sustido, / Qual, enfim, o Arquetipo que o criou” (X, 79, 1-2, p. 459).

<sup>396</sup> L. de Oliveira e Silva, “*Os Lusíadas e La Araucana*”, cit., p. 522.

459); Fitón y Tetis usan este globo para enseñar al poeta Ercilla y a Vasco da Gama, respectivamente, todo el universo, en idéntico proceso advertido, como no podía dejar de ser, por Faria e Sousa: “Ercilla imitando esta invención, finge que también delante de aquel Mago Fiton estaba otro globo así [...]. I allí le enseñó la tierra toda, como acá Tetis al Gama”<sup>397</sup>.

El episodio de la Máquina del Mundo es quizás el más importante de *Os Lusíadas* en lo que toca a la imitación de la epopeya portuguesa por Ercilla. En la esfera milagrosa, Ercilla observa la “gran batalla naval”, la batalla de Lepanto, a la cual dedica todo el canto XXIV; al final del canto XXVI, el poeta vuelve a encontrar a Fitón que, una vez más, le conduce al aposento en donde se situaba el globo y en el que le enseña otra vez el mundo: “y comenzando él mesmo a señalarme, / el mundo me mostró, como si fuera / en su forma real y verdadera” (segunda parte, XXVI, 51, 6-8, p. 733), de la misma manera que Tetis se lo enseña a Gama. Considerando que tiene materia muy abundante, el poeta irá a dedicar el canto siguiente a “decir por orden cuanto / vi dentro de la gran poma lucida” (segunda parte, XXVI, 52, 1-2, p. 733).

Ya en el canto XXVII, el mago se dirige a Ercilla, diciéndole: “sin que un mínimo punto oculto reste / verás del universo la gran traza” (segunda parte, XXVII, 5, 3-4, p. 736)<sup>398</sup>. A propósito de estos versos, en una nota al pie, Isaías Lerner comenta lo siguiente:

[...] la nueva configuración del orbe, con el descubrimiento europeo del continente americano, daba nuevo interés a esta visión moderna del mundo; en ella, desde la perspectiva española, conviven los viejos nombres geográficos de

---

<sup>397</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 4, pp. 447-448.

<sup>398</sup> Estos versos imitados por Ercilla son también apuntados por L. de Oliveira e Silva. Cfr. L. de Oliveira e Silva, “*Os Lusíadas e La Araucana*”, cit., p. 522.

Plinio y Estrabón con los de la Europa moderna y la novísima América, en inédita enumeración que da nuevo significado al motivo<sup>399</sup>.

Para considerar globalmente la nueva configuración del orbe, señalada por Lerner, hay que tener también en cuenta los viajes hacia el Oriente y las descripciones que de ese mundo oriental se han hecho, concretamente en *Os Lusíadas*, que es el caso particular que nos atañe. La enumeración que el autor considera inédita no lo es tanto, una vez que se trata de una imitación clara y evidente del canto X de la epopeya portuguesa, cuando Tetis enseña a Vasco da Gama la Máquina del Mundo, como ya hemos destacado anteriormente. Todo es similar en los dos episodios: un personaje del ámbito de lo maravilloso que, usando el discurso directo, enseña a un personaje humano el universo, haciéndolo partícipe de una sabiduría misteriosa, milagrosa y superior. Las descripciones geográficas se suceden, pero incluso podremos considerar que el proceso de enseñar ese nuevo mundo tiene como fuente *Os Lusíadas*: en ese discurso directo, se repiten las fórmulas para señalar los objetos de la descripción o para llamar la atención del interlocutor; así, si Tetis repite constantemente el imperativo u otros modos de verbos como “ver” u “olhar”, sobre todo en el inicio de las estrofas, lo mismo ocurre a Fitón, el cual, también predominantemente al inicio de la estrofa, usa las mismas formas de los verbos “mirar” y “ver”.

Asimismo, ambos narradores no se limitan a enseñar geográficamente la Tierra a sus interlocutores, sino que también les señalan el movimiento de los astros, aunque en *La Araucana* se trate de una breve referencia por falta de tiempo<sup>400</sup> y en *Os Lusíadas*

---

<sup>399</sup> I. Lerner, en A. de Ercilla, *La Araucana*, cit., pp. 736-737, nota 7.

<sup>400</sup> “Y como ves en forma verdadera / de la tierra la gran circunferencia, / pudieras entender, si tiempo hubiera, / de los celestes cuerpos la excelencia, / la máquina y concierto de la esfera, / la virtud de los astros y influencia, / varias revoluciones, movimientos / los cursos naturales y violentos” (segunda parte, XXVII, 53, pp. 754-755).

sea un tema desarrollado durante seis estrofas. Llama la atención el hecho de que, en esa breve referencia de Ercilla, la esfera del mundo sea también llamada “máquina”, destacando aún más la proximidad a su fuente. Por otro lado, durante la descripción geográfica, encontramos algunos versos, destacados por Faria e Sousa, que también evidencian la imitación camoniana, entre los cuales nos parece particularmente significativo “en leyes y costumbres diferentes” (segunda parte, XXVII, 20, 8, p. 742), comparado a “Em ritos e costumes, diferentes” (X, 139, 8, p. 474).

Pasando ya a la tercera parte de *La Araucana*, publicada en 1589, las imitaciones de Camões son más escasas, muy probablemente por la distancia temporal que media entre el apareamiento de los dos textos. A pesar de todo, Faria e Sousa apunta los versos de *Os Lusíadas* “Verá braços e pernas ir nadando / Sem corpos, pelo mar, de seus senhores” (X, 36, 3-4, p. 449) como el origen del verso de *La Araucana* “miembros sin cuerpos, cuerpos desmembrados” (parte 3, XXXII, 8, 5, p. 842); y señala la coincidencia entre “Contas de cristalino transparente, / Alguns soantes cascavéis pequenos” (V, 29, 3-4, p. 220) y “quince cuentas de vidrio de colores / con doce cascabeles sonadores” (parte 3, XXXV, 25, 7-8, p. 923), aunque no garantice que los versos de Camões sean la fuente de Ercilla<sup>401</sup>.

Verificamos, pues, que Ercilla, sobre todo en la segunda parte de *La Araucana*, publicada en 1578, pocos años después de la publicación de *Os Lusíadas* (1572), toma como uno de sus modelos y referentes a Camões y a su obra épica. La imitación del autor portugués no se limita a algunas expresiones o a versos enteros, sino que llega a alcanzar, a veces, la dimensión de todo un episodio, como es evidente con la Máquina del Mundo y la descripción geográfica del planeta. Ercilla sigue asimismo otros

---

<sup>401</sup> “A este modo (no sé si lo vio aquí) refiere Ercilla semejantes dones” (*Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 2, p. 501).

importantes episodios de *Os Lusíadas*, como la Isla de Venus o el sueño profético del rey don Manuel, dentro de los episodios mitológicos, o Inés de Castro y el viejo de Restelo.

### 2.2.3. HIPÓLITO SANS, LA MALTEA

Entre el 18 de mayo y el 11 de septiembre de 1565 se produjo el Gran Sitio de Malta, cuando el imperio otomano decidió conquistar la isla de Malta, sede de la Orden Hospitalaria de San Juan y con un emplazamiento estratégico para el control del Mediterráneo. Mustafa, por el lado otomano, y Jean Parisot de la Valette, por el lado de los Caballeros Hospitalarios y del Imperio Español, fueron los comandantes de las fuerzas en combate. El enorme poder del Gran Turco le permitió reunir una de las mayores armadas que se habían visto nunca y atacar de varias formas las ciudades y los fuertes de la isla con vista a su conquista. A pesar de todo su poder, los caballeros lograron una buena defensa, basada también en aspectos estratégicos, durante los tres grandes asaltos y hasta la retirada turca. Este suceso histórico fue narrado por el caballero Hipólito Sans, testigo directo de los hechos, en una obra de carácter épico titulada *La Maltea*, compuesta en octava rima y dividida en doce cantos, dirigida a Felipe II y publicada en 1582<sup>402</sup>, tan solo dos años después de las primeras traducciones de *Os Lusíadas* en España<sup>403</sup>.

En el “Prólogo al Lector”, Hipólito Sans afirma que en la elaboración de su epopeya solo le motiva “un justo desseo de alabar la valerosidad incomparable, y los heroicos y estraños hechos de aquellos Caualleros que a tanta furia, y en tan flaca parte,

---

<sup>402</sup> *La Maltea: en que se trata la famosa defensa de la Religion de sant Ioan en la isla de Malta. Compuesta en octava rima por Hippolyto Sans, Cauallero, natural de la ciudad de Xatiua. Dirigido a la S. C. R. M. del inuictissimo y poderosissimo Rey don Philippe nuestro Señor.* Impresa con licencia, en Valencia, se imprimió en casa de Ioan Navarro. Año 1582. Hemos usado la versión digitalizada por la Universidad de Santiago de Compostela y disponible en [dspace.usc.es/handle/10347/1493](https://dspace.usc.es/handle/10347/1493) (25-III-2011); en adelante, las páginas citadas corresponden a las páginas del referido documento en pdf, estando los folios numerados en romanos a partir del canto I, excluyéndose la numeración en los preliminares.

<sup>403</sup> Sobre esta obra de Hipólito Sans, véase A. Cassola, *El gran sitio de Malta de 1565: una aproximación histórica desde La Maltea de Hipólito Sans*, trad. de L. de Miguel Pastor, Valencia, Ediciones Tilde, 2002.

tan valerosamente resistieron”<sup>404</sup>. Este propósito se cumple a lo largo de los 12 cantos del poema: el autor se ciñe a los hechos históricos, narrando una retahíla de peripecias bélicas, sin concesiones a episodios de cariz fantástico, muy comunes en las epopeyas de la época. Asimismo, el poeta reafirma este objetivo en las primeras cuatro estrofas del canto VI:

Quien busca las mentiras, y ficciones,  
das fabulas de amor, y la extrañeza  
de aquellas auenturas, y pasiones,  
fingidas a su gusto, y su terneza,  
No lea, yo le auiso, mis renglones,  
que solo canto aqui con gran pureza,  
de la cruel jornada sucedida,  
la verdadera historia muy seguida;

Si fuesse la materia menos graue,  
o que no huuiesse aqui testigos della,  
pudiera, dando gusto mas suaue,  
mezclar algo de amor y su centella.  
Mas busque en otra parte do desbraue  
el affligido amante su querella,  
que la ficción daria gran deslustre  
a empresa en nuestros tiempos tã illustre.

Si yo pudiesse en esto, a mi contento,  
fingir, y entretexer lo que quisiesse,  
moueria tan blando sentimiento  
que todo coraçon se enterneciesse.  
Haziendo que el variar mantenimiento  
vn apetito nueuo en si truxesse:  
que lo que hizieron otros, yo lo haria,

---

<sup>404</sup> H. Sans, “Prólogo al Lector”, en *La Maltea*, cit., pp. 3-4, p. 4.

mas verdadera historia no sería.

Desnuda la verdad yra muy llana;  
porque el sangriento Marte me retira  
furioso, que en jornada así inhumana,  
del vano amor no admite la mentira<sup>405</sup>.

El autor ratifica su intención de narrar solamente hechos reales y bélicos, sin distanciarse de la verdad histórica; afirma que, aunque fuera capaz de escribir sobre casos enternecedores, lo que otros han hecho, no lo hace, porque se apartaría de la verdad. Y, efectivamente, como hemos señalado anteriormente, Sans no hace ningún tipo de concesión a episodios fantásticos, por lo que su obra tiene más carácter histórico que literario.

Nicolas Extremera Tapia afirma haber encontrado en *La Maltea* algunas influencias de Camões, como la imitación del episodio de Inés de Castro en el canto IX o, en el canto II, el símil del toro que “parece” sacado de *Os Lusíadas*<sup>406</sup>. No deja de ser curioso que, en una obra de carácter histórico-narrativo marcadamente bélico, la mayor influencia detectada por este autor sea de un episodio lírico, el de Inés de Castro; por nuestra parte, hemos encontrado otros puntos de contacto entre las dos obras que pasamos a exponer.

---

<sup>405</sup> H. Sans, *La Maltea*, cit., VI, 1-3 y 4, 1-4, fol. LXXIV-LXXIIr, pp. 150-151.

<sup>406</sup> N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 245, nota 1.



En el canto II de *La Maltea*, al referirse al poder del ejército turco, el narrador afirma que son “para uno ciento”<sup>407</sup>; esta expresión la encontramos dos veces en una misma estrofa de *Os Lusíadas*:

Em nenhũa outra cousa confiado,  
Senão no sumo Deus que o Céu regia,  
Que tão pouco era o povo bautizado,  
Que, pera um só, cem Mouros haveria.  
Julga qualquer júizo sossegado  
Por mais temeridade que ousadia  
Cometer um tamanho ajuntamento,  
Que pera um cavaleiro houvesse cento<sup>408</sup>.

La similitud entre las expresiones de esta estrofa, que pertenece al episodio de la Batalla de Ourique, y la expresión usada por Sans es notoria; este tipo de imitación, que se detecta en expresiones usadas por ambos autores, es muy común a lo largo de *La Maltea*; otro ejemplo surge en el mismo canto II de la epopeya española, cuando el narrador afirma “Por todas partes mas se encruelecia / con vn terrible estruendo la batalla”<sup>409</sup>, frente a los versos camonianos “Aqui a fera batalha se encruece / Com mortes, gritos, sangue e cutiladas”<sup>410</sup>, asociando Sans, como Camões, la crueldad de la batalla no solo a la sangre, sino también al tremendo sonido que se hace sentir.

Aun en el canto II, encontramos el símil del toro que Nicolas Extremera señalaba; Hipólito Sans lo usa para referirse a la rápida huida de algunos turcos: “Quien

---

<sup>407</sup> “Que no pueden regir tan desenhuetos / aquellos sus altísimos cañones: / mas no les viene a ser impedimiento / do (como en esto) son para uno ciento” (II, 68, 5-8, fol. XXVIIv, p. 62).

<sup>408</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 43, p. 109.

<sup>409</sup> “Por todas partes mas se encruelecia / con vn terrible estruendo la batalla: / Medrano tan sangriento rebolui / la espada, que era espanto de miralla”, H. Sans, *La Maltea*, cit., II, 77, 1-4, fol. XXIXr, p. 65.

<sup>410</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 42, 1-2, p. 177.

de vn ligero toro huye el cuerno, / las piernas de otra suerte no menea, / que las meneauan estos tan soberuios, / boluiendose estirando bien los neruios”<sup>411</sup>; a su vez, Camões lo había usado para referirse al valor de los portugueses que enfrentaban grandes peligros:

Qual no corro sanguino o ledo amante,  
Vendo a fermosa dama desejada,  
O touro busca e, pondo-se diante,  
Salta, corre, sibila, acena e brada,  
Mas o animal atroce, nesse instante,  
Com a fronte cornígera inclinada,  
Bramando, duro corre e os olhos cerra,  
Derriba, fere e mata e põe por terra<sup>412</sup>.

No nos parece de los momentos más evidentes de imitación camoniana en la obra de Hipólito Sans, aunque tampoco rechazamos esa posibilidad, ya que la referencia al toro y al peligro que su ferocidad acarrea es efectivamente una idea explotada por ambos autores, aunque en contextos diferentes. El símil se desarrolla de diferentes formas y hasta con diferentes expresiones, pero la idea base es la misma, y creemos que por ello Extremera Tapia señaló esta influencia de la epopeya portuguesa.

Más adelante, en el mismo canto, el narrador de *La Maltea* afirma que un caballero fue atacado por un turco, pero le “sostuu el golpe el yelmo diamantino” (II, 89, 5, fol. XXXIr, p. 69); en esta expresión, el adjetivo nos remite directamente a un verso de Camões, incluido en el episodio del Concilio de los dioses (apéndice II), en el que se habla de “A viseira do elmo de diamante” (I, 37, I, p. 10), en referencia a Marte.

---

<sup>411</sup> H. Sans, *La Maltea*, cit., II, 82, 5-8, fol. XXIXv, p. 66.

<sup>412</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 88, p. 23.

En la misma narración de la batalla entre cristianos y otomanos, encontramos los versos: “Aprieta por el campo atropellando, / rauioso, y encendido en viua llama: / hiriendo a vnos y otros derribando, / haziendo assi immortal su clara fama” (II, 92, 1-4, fol. XXXIV, p. 70); encontramos en estos versos algunas semejanzas con la narración de la batalla de Aljubarrota, en el canto IV de *Os Lusíadas*: “Logo o grande Pereira, em quem se encerra / Todo o valor, primeiro se assinala: / Derriba e encontra e a terra enfim semeia / Dos que a tanto desejam, sendo alheia” (IV, 30, 5-8, p. 174). Entre estos dos momentos no se da solo la coincidencia en el uso del verbo *derribar*; se pone de manifiesto el valor de un caballero a través de su actuación en el campo de batalla, derribando al enemigo, hiriéndolo o matándolo, valor ese que le concederá la inmortalidad.

Pasando al canto V, existe un símil entre el león que cae herido y muere y un soldado cristiano que, después de luchar con fuerza y valor, cae en el campo de batalla:

Qual suele en la Massylia el leon fiero  
caer de aguda flecha traspasado,  
a quien de cerca nadie oso primero  
acometer, por verle tan ayrado.  
Caydo, co tirar de tanto archero,  
el suelo en torno buelue colorado,  
los caçadores ya seguros cierto,  
gritado corren luego al cuerpo muerto.

Assi se puso entonces reclinado,  
con el estraño golpe, sobre el suelo,  
el valiente guerrero desmayado,  
perdida la color del mortal velo<sup>413</sup>.

---

<sup>413</sup> H. Sans, *La Maltea*, cit., V, 40 y 41, 1-4, fol. LXIIIr, p. 135.

Sin perder de vista las diferencias que existen, queremos destacar la existencia de un símil entre Nuno Álvares Pereira y un león por el valor demostrado luchando contra el enemigo:

Está ali Nuno, qual pelos outeiros  
De Ceita está o fortíssimo lião,  
Que cercado se vê dos cavaleiros  
Que os campos vão correr de Tutuão:  
Perseguem-no com as lanças, e ele, iroso,  
Torvado um pouco está, mas não medroso;

Com torva vista os vê, mas a natura  
Ferina e a ira não lhe compadecem  
Que as costas dê, mas antes na espessura  
Das lanças se arremessa, que recrecem.  
Tal está o cavaleiro, que a verdura  
Tinge co sangue alheio [...] <sup>414</sup>.

Como dijimos en relación al símil del toro apuntado por Extremera Tapia como posible influencia camoniana, aunque haya diferencias entre los dos momentos de sendas epopeyas, no podemos descartar la posibilidad de la presencia del intertexto camoniano en el uso del símil del león por Hipólito Sans. Ambas comparaciones son utilizadas en un contexto de guerra con una misma finalidad: destacar el valor de un guerrero, que se equipara al valor del animal. En el caso de Camões, el símil aproxima la situación del héroe Nuno Álvares Pereira, que, cercado y perseguido por sus enemigos, se lanza contra ellos sin miedo, a la de un león que ataca con valor a los caballeros que le persiguen con lanzas; en el caso de Sans, el símil coteja un guerrero

---

<sup>414</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 34 y 35, 1-6, p. 175.

cristiano caído en el campo de batalla con el león que, después de herido de muerte, cae al suelo teñido de sangre, lo que permite que se acerquen sus enemigos. Creemos que las semejanzas entre los dos símiles tiene más peso que las diferencias existentes, lo que nos permite afirmar que el intertexto camoniano está presente: el contexto bélico del uso del símil, el león asociado al guerrero luchador y valiente, la referencia al suelo teñido de sangre, común a los dos fragmentos, o la ira como sentimiento dominante, no pueden considerarse como simples coincidencias entre ambos textos.

Al principio del canto VIII asistimos a un momento de reflexión del poeta sobre la inseguridad de vida humana:

Qvien puede imaginar q esta seguro,  
ya q đ vn grã peligro aya escapado,  
pues siẽpre por do quiera, cruel y duro  
le sigue a cada qual su triste hado.  
Algunos del furioso mar escuro  
salieron a pesar del viento ayrado,  
y caminando en tierra, sin recelo,  
se ahogaron al passar đ vn vil riachuelo<sup>415</sup>.

Estos versos evocan una reflexión de Camões sobre la fragilidad del hombre:

Ó grandes e gravíssimos perigos,  
Ó caminho de vida nunca certo,  
Que aonde a gente põe sua esperança  
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida!

---

<sup>415</sup> H. Sans, *La Maltea*, cit., VIII, 1, fol. CVIr, p. 219.

Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade avorrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno<sup>416</sup>?

Aunque con palabras diferentes, las ideas desarrolladas por Camões y Sans son iguales; ambos inciden en la fragilidad del hombre y en la inseguridad de la vida humana: el autor portugués se pregunta dónde tendrá el hombre segura su corta vida, el español se interroga sobre quién pueda pensar que está seguro, incluso después de pasar por un momento cercano a la muerte. Esa constante cercanía de la muerte en la vida del hombre, controlada por fuerzas superiores -el hado o el Cielo- también es una idea común a los dos fragmentos, así como los peligros que siempre acechan al hombre en el mar o en tierra. Son, por otro lado, fragmentos en los que prima un punto de vista muy propio del Manierismo.

Las estrofas 12 a 16 del canto IX son apuntadas por Extremera Tapia como influenciadas por el episodio de Inés de Castro, como anteriormente ya hemos señalado, pero el autor no concreta cómo se plasma dicha influencia en el texto de *La Maltea*. En este episodio, que se inicia al principio del canto con algunas reflexiones del poeta sobre la tiranía, falsedad e inevitabilidad del amor, incluso durante la guerra, y con algunos ejemplos famosos, se narra la historia de un soldado Turco que quedó prendado de la belleza de una doncella cristiana durante el Gran Sitio, escondida con otras personas para evitar los horrores de la guerra. El Turco la cogió por la fuerza, pero en ese momento llegan las tropas cristianas; no pudiendo huir, mató a la doncella y fue

---

<sup>416</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 105, 5-8, 106, p. 27.

inmediatamente muerto por los caballeros que no lograron impedir el asesinato de la dama. Las estrofas señaladas por Extremera Tapia son las que se refieren directamente a la muerte del personaje femenino<sup>417</sup> y en las que más claramente se manifiesta la influencia del poeta luso.

Una vez más, a pesar de la diferencia de situaciones, se destacan las semejanzas entre los dos episodios, empezando por el hecho de que en ambos una doncella indefensa es asesinada por un hombre cruel, siendo el amor el culpable del trágico suceso. En las reflexiones iniciales de Hipólito Sans y al principio del episodio de Inés de Castro (nótese la equivalencia estructural), el amor aparece caracterizado como tirano (adjetivo usado por ambos poetas) e inhumano (Sans) o cruel (Camões). Por otro lado, se pone de manifiesto la belleza del personaje femenino, que va a contrastar con la fiereza y brutalidad de sus asesinos, llevando al propio poeta a rechazar de forma directa que alguien pueda matar a una mujer inocente; Camões usa las preguntas retóricas: “Que furor consentiu que a espada fina / Que pôde sustentar o grande peso / Do furor Mauro, fosse alevantada / Contra ãa fraca dama delicada?” (III, 123, 5-8, p. 129) y “Contra ãa dama, ó peitos carniceiros, / Feros vos amostrais - e cavaleiros?” (III, 130, 7-

---

<sup>417</sup> “Al cabo el Turco, ya desesperado / con su fortuna fiero y desdeñoso, / salto en el suelo, y puesta mano al lado, / saco la cimitarra, muy furioso, / Y contra Aquella Ninpha (ya turbado) / leuanta el gran cuchillo doloroso. / A, no bestial villano: tente perro, / que no se ha de tocar tal flor con hierro. // Mas ay que deueano aquí gritando, / que no estoy yo presente a tal cruera: / y assi el perro vn gran tarro executando, / con espantosa vista y aspereza / Dio en la gentil columna que estribando / encima de la bassa y gran belleza / del casto y blanco pecho, de amor choro, / estaua sosteniendo el techo de oro. // Cortole el virginal cuello, y en tierra / cayo la triste toda desmayada: de lastima tremio la misma tierra. / Gimio tambien el viento de passada. / La sangre vierte, el rostro se le atierra, / tendida esta, y del todo degollada: / y aunque el vigor primero se le apura, / no pierde el natural de la hermosura. // Qual rosa, que cortada de su rama / cayo en el duro suelo tierna y fresca, / al medio heruor del sol y seca llama, / que ya que se marchite y se decrezca, / Queda aquella apariencia q aun la inflama, / y hace que su belleza se parezca: / de tal manera, ya desfalecida, / estaua la mochacha alli tendida. // Entonces los Cristianos, que por presto / que huiessen agujado, ya no fueron / a tiempo, ni a sazón de estorbar esto: / llegando al Turco, muerto lo tendieron: / y llenos de dolor muy manifiesto / mil veces lo ensartaron, y boluieron / a traspasar las lanças por los pechos / de ningun arte estando satisfechos” (IX, 12-16, fol. CXXVr-CXXViv, pp. 259-260).

8, p. 131); Sans exclama “A, no bestial villano: tente perro, / que no se ha de tocar tal flor con hierro” (IX, 12, 7-8, fol. CXXVIr, p. 259); ambos autores contraponen la delicadeza de la mujer (“fracada dama delicada”, “flor”) al hierro de las armas que levantaron contra ella, increpando al que osa hacerlo (“peitos carniceiros”, “bestial villano”, “perro”). Hay asimismo un paralelismo en la actuación de los asesinos: en *Os Lusíadas* “arrancam das espadas de aço fino” (III, 130, 5, p. 131), y en *La Maltea*, “levanta el gran cuchillo doloroso” (IX, 12, 6, fol. CXXVIr, p. 259); Es de señalar que las expresiones de rechazo de los poetas surgen, en ambos textos, inmediatamente después de la narración de estas acciones y no después de la muerte del personaje femenino, existiendo así, una vez más, una imitación que se produce también en la arquitectura del episodio.

Quizás el momento de mayor evidencia del intertexto de *Os Lusíadas* sea la estrofa 15 (anteriormente transcrita), que mantiene una gran relación con la estrofa 134 del episodio camoniano<sup>418</sup>. Tal como Camões, Sans compara la joven muerta a una bella flor cortada, que se marchita; los términos de la comparación son iguales: “Assi como a bonina, que cortada / [...] / Tal está, morta, a pálida donzela” (*Os Lusíadas*) y “Qual rosa, que cortada de su rama / [...] / de tal manera, ya desfallecida, / estaua la mochacha alli tendida” (*La Maltea*). Aunque Extremera Tapia no especifique en qué se basa para afirmar que existe imitación del episodio de Inés de Castro en este momento de *La Maltea*, creemos que esta estrofa es uno de los fundamentos de su declaración.

Aún en el canto IX, Hipólito Sans recurre al tópico de la maldición de la guerra, a semejanza de Camões, que lo usó más de una vez en su epopeya. Así, en *La Maltea*

---

<sup>418</sup> “Assi como a bonina, que cortada / Antes do tempo foi, cândida e bela, / Sendo das mãos lacivas maltratada / Da minina que a trouxe na capela, / O cheiro traz perdido e a cor murchada: / Tal está, morta, a pálida donzela, / Secas do rosto as rosas e perdida / A branca e viva cor, co a doce vida” (III, 134, p. 132).



leemos “Boluieronse los Turcos desconfiados, / maldiziendo la guerra, y su fereza” (IX, 63, 1-2, fol. CXXXIIIv, p. 276), a semejanza de los siguientes versos de *Os Lusíadas*: “Já blasfema da guerra, e maldizia, / O velho inerte e a mãe que o filho cria” (I, 90, 7-8, p. 23) y “Alguns vão maldizendo e blasfemando / Do primeiro que guerra fez no mundo” (IV, 44, 1-2, p. 178). Ambos autores ponen en boca de los vencidos las invectivas contra la guerra, lo que constituye un elemento más de contacto entre los textos.

Pasando al canto X, en un momento de la epopeya española se narra la muerte de un caballero capitán del ejército cristiano. Su amigo Muñatones, también gravemente herido, llora la pérdida de su Capitán y amigo no solo para él, sino para todo el mundo cristiano, y glorifica y alaba su valor. Entre las expresiones de loor, el personaje afirma que él era el “honor y admiración del siglo nuestro” (X, 7, 2, fol. CXXXVIIIr, p. 283). Esta expresión evoca uno de los versos de la alabanza al rey don Sebastião incluida en la Dedicatoria de *Os Lusíadas* (apéndice I), “Maravilha fatal da nossa idade” (I, 6, 6, p. 2): las dos expresiones incluyen un sustantivo de significado equivalente (“maravilha” y “admiración”) que caracteriza al personaje respectivo y alarga esa caracterización a toda una época (“da nossa idade” y “del siglo nuestro”).

En el canto XI de *La Maltea*, el narrador habla de la muerte de los Turcos, unos en la guerra “y otros d̄ enfermedades, q muy feas / corrian” (XI, 17, 5-6, fol. CLIIIr, p. 313). Aunque no sepamos a que tipo de enfermedades se refiere el narrador, no podemos dejar de pensar en los versos en los que Vasco da Gama, narrando su viaje al rey de Melinde, le cuenta todas las dificultades por las que pasaron, estando entre ellas el escorbuto, refiriéndose a esta enfermedad como “doença crua e feia” (V, 81, 1, p. 233). La caracterización de la enfermedad como *fea* en los dos textos es un poco llamativa e indica un posible seguimiento de Camões por parte de Hipólito Sans.

En este canto, algunas estrofas después, se narra una tempestad que las armadas sufrieron durante el Gran Sitio. Conscientes de que el episodio de la tempestad en la *Eneida* influyó en la producción épica de los siglos XVI y XVII, encontramos sin embargo en *La Maltea* algunas semejanzas con la tempestad que se describe en *Os Lusíadas* en el canto VI. Camões habla del “ímpeto cruel” de los vientos (VI, 74, 2, p. 276) y Sans, hablando también de los vientos, señala su “soberuia embrauecida / y arrebatada de impetus violentos” (XI, 47, 2-3, fol. CLVIIv, p. 322); en *Os Lusíadas* se destaca la potencia de los rayos que iluminaban la noche: “A noite negra e feia se alumia / Cos raios em que o Pólo todo ardia” (VI, 76, 7-8, p. 277) y en *La Maltea* también se pone de manifiesto la misma idea: “mostrando tempestad peor que de agua, / de fuegos parecia una gran fragua” (XI, 47, 7-8, fol. CLVIIv, p. 322). Sans sigue asimismo a Camões en la referencia a la potencia de la tempestad que logra traer arriba las arenas del fondo del océano: “As forçosas raízes não cuidaram / Que nunca pera o céu fossem viradas, / Nem as fundas areias que pudessem / Tanto os mares que em cima as revolvessem” (VI, 79, 5-8, p. 277) son las palabras que encontramos en *Os Lusíadas*, mientras en *La Maltea* leemos “el mar estaua a montes, y del suelo / la arena con la espuma andaua hiruiêdo” (XI, 48, 3-4, fol. CLVIIIr, p. 323). En nuestra opinión, estas coincidencias en la descripción de la tempestad no son casualidades, sino el sello de la influencia camoniana en esta epopeya española.

En el último canto de *La Maltea*, cuando se narra la huida de los Turcos, se apunta que ellos, en su prisa motivada por el miedo, se echan al agua para embarcar más deprisa, pero acaban por morir ahogados: “Trayan tanta priessa al embarcarse, / de miedo de la muerte, que se echauan / los Turcos en el agua, por librarse, / do miseravelmente se ahogauan” (XII, 37, 1-4, fol. CLXVIIIr, p. 343). En *Os Lusíadas* existe una situación semejante en el canto II; el piloto que supuestamente llevaría a los

portugueses hasta la India estaba, al final, al servicio de Baco y, cuando se está a punto de descubrir su traición, huye precipitadamente, junto con sus compañeros:

Ei-los sùbitamente se lançavam  
A seus batéis veloces que traziam;  
Outros em cima o mar alevantavam,  
Saltando n'água, a nado se acolhiam;  
De um bordo e doutro súbito saltavam,  
Que o medo os compelia do que viam;  
Que antes querem ao mar aventurar-se  
Que nas mãos inimigas entregar-se<sup>419</sup>.

Una vez más nos encontramos con un escenario habitual en *La Maltea*: se imita una situación existente en el texto camoniano, pero con el cuidado de no repetir las mismas palabras que el modelo había utilizado. Pero no hay duda de que están presentes exactamente los mismos elementos: los enemigos que huyen, la prisa, el miedo, la preferencia por la posibilidad de morir en el mar (hecho que se consuma en *La Maltea*) a morir a manos de los cristianos, lo que constituye una forma indirecta, en ambos casos, de sobrevalorar el poder del héroe épico.

Para terminar, queríamos señalar que en varios momentos de *La Maltea* surgen versos, expresiones o construcciones de forma reiterativa que nos parecen influidos por la epopeya portuguesa. Por ejemplo, en *La Maltea* encontramos: “En sangre tinto, horrendo y muy furioso / derriba, abate, hiere y va a delante” (V, 36, 5-6, fol. LXIIIv, p. 134); “destrozan hieren, mancan alli junto” (VII, 105, 3, fol. CIIIv, p. 214); este tipo de acumulación verbal la encontramos también en *Os Lusíadas* en el mismo contexto y con la misma función de resaltar las acciones de los héroes en la guerra y de poner de

---

<sup>419</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., II, 26, p. 57.

manifiesto la rapidez de los acontecimientos en la batalla: “Derriba, fere e mata e põe por terra” (I, 88, 8, p. 23); “Rompe, corta, desfaz, abola e talha” (III, 51, 8, p. 111); “Derriba e encontra e a terra enfim semeia / Dos que a tanto desejam sendo alheia” (IV, 30, 7-8, p. 174). Nótese que algunos verbos se repiten en las dos epopeyas, como *derribar* o *herir*.

Para acentuar la ferocidad de las batallas, se reflejan situaciones chocantes y crudas, como en estos versos de *Os Lusíadas*: “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido” (III, 52, 1-2, p. 112); “Verá braços e pernas ir nadando / Sem corpos, pelo mar, de seus senhores” (X, 36, 3-4, p. 449). Y Sans refleja así en *La Maltea* la influencia camoniana: “Sin alma muchos cuerpos hechos pieças, / y algunos sin sus braços y cabeças” (VI, 74, 7-8, fol. LXXXIIIv, p. 174); “Cabeças de sus cuerpos apartadas, / y braços esparcidos mil auia” (VII, 115, 1-2, fol. CVv, p. 218).

Existen aún dos momentos en *La Maltea* en los que detectamos semejanzas con *Os Lusíadas*, pero creemos que la fuente primera no es la obra camoniana, sino la *Eneida*, referente también de Camões. El primer de esos momentos se sitúa en el canto II, cuando se describe el fuerte ruido que anuncia el inicio de la guerra: “Oyolo toda la isla resonando, / gimieron las mugeres espantadas, / cada niño, con rostro no sereno / abraço de su madre el charo seno” (II, 18, 5-8, fol. XIXr, p. 45). El inicio del episodio de la batalla de Aljubarrota, en *Os Lusíadas*, también describe el mismo ruido y en los mismos términos: “Ouviau[-o] o Douro e a terra Transtagana; / Correu ao mar o Tejo duvidoso; / E as mães que o som terrível escuitaram, / Aos peitos os filhinhos apertaram” (IV, 28, 5-8, p. 174). Pero la fuente de Camões, Virgilio<sup>420</sup>, puede haber sido

---

<sup>420</sup> “Hinche con voz tartárea el corvo cuerno, / y al son retiembla el bosque y se prolonga / el eco en la espesura. A la distancia / oyó el lago de Trivia, oyó el sulfúreo / blanco Nar; a las fuentes del Velino / llegó el rumor, y trémulas las madres / oprimen a sus hijos contra el seno”,

también la fuente de Sans, aunque no podamos descartar la posibilidad de que el texto camoniano se haya constituido en un puente entre las otras dos obras. Lo mismo puede haber ocurrido con el otro momento que referíamos anteriormente, que se sitúa en el canto VII: el gran Maestre Valeta recibe a los caballeros de Malta que llegan a la isla como refuerzos liderados por el Capitán Melchior de Robles. Valeta lleva al Capitán a su palacio y lo acomoda en una lujosa habitación que le deja maravillado: en las paredes están pintados sucesos muy famosos, concretamente los hechos referentes a las victorias del emperador Carlos V; afirma Valeta que esa pintura se hizo como forma de agradecimiento cuando Carlos V otorgó la isla a los caballeros. Las victorias famosas de los portugueses y, sobre todo, los héroes lusos, estaban representados, en *Os Lusíadas*, en las banderas del barco de Paulo da Gama y son explicadas por este al Catual, que así se lo pide. Ambos episodios se basan en el libro I de la *Eneida*, cuando Eneas ve la historia de Troya contada en los muros de Cartago.

Una vez analizado este texto de Hipólito Sans, verificamos que, tal como él mismo anuncia en el Prólogo y confirma en el canto VI, la narración se ciñe a los hechos históricos, sin que encontremos ningún episodio de carácter fantástico. De esta forma, las influencias de Camões que hemos advertido se refieren, como es obvio, sobre todo a determinadas expresiones o versos que acentúan la dureza de las situaciones de guerra, así como algunos símiles que confluyen en este mismo sentido. Curiosamente, uno de los momentos en los que la imitación de Camões es más evidente es el que toma como intertexto el episodio de Inés de Castro. De este episodio lírico Sans extrae el elemento más cruel (la muerte del personaje), pero también otro, el relativo al símil de

---

Virgilio, *Eneida*, ed. de J. C. Fernández Corte, trad. de A. Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2001, 7ª ed., libro VII, vv. 748-754, p. 398.

la flor, que constituye un raro momento de delicadeza, excepcional dentro de un texto de carácter marcadamente bélico.

#### 2. 2. 4. LUIS BARAHONA DE SOTO, *LAS LÁGRIMAS DE ANGÉLICA*

La obra *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, publicada en 1585, revela también una gran influencia de *Os Lusíadas*. Según Eugenio Asensio, este autor es el primer imitador español de la epopeya portuguesa (no ha tenido en cuenta sus propias afirmaciones sobre la imitación de Camões por Ercilla), construyendo “un poema de caballerías a lo Ariosto [...] donde los caballeros viajan por el Oriente exótico de Camões reiterando el derrotero y las notas exóticas”<sup>421</sup>. Afirma, remitiendo a Maxime Chevalier, que el recorrido del personaje de Angélica, en su viaje hasta China o Catayo, sigue el itinerario indicado por la diosa Tetis a Vasco da Gama en el canto X de *Os Lusíadas*<sup>422</sup>, mostrando así de forma clara la influencia camoniana.

*Las lágrimas de Angélica* se basa en un episodio del *Orlando Furioso*, de Ariosto, concretamente en los amores de Angélica y Medoro. En la obra italiana, el narrador cuenta, entre muchos episodios, cómo la hija de Galafrón, rey del Catay, se enamora de Medoro: al encontrarlo herido, intenta “evocar lo que en la India / supo del arte de la cirugía”<sup>423</sup> y le cura con una hierba y la ayuda de un pastor; ya en casa del pastor, se enamoran y se casan. Posteriormente vuelve a la India y pretende coronar a su amado como rey del Catay. En este punto de la narrativa, en el canto XXX, el narrador deja una especie de desafío, una puerta abierta a que otros escritores continúen la historia de estos amores de Angélica y Medrano:

Y de cuanto, señor, le ocurrió a Angélica

---

<sup>421</sup> E. Asensio, “Los *Lusíadas* y las *Rimas* de Camoens en la poesía española (1580-1640)”, cit., p. 63.

<sup>422</sup> E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit., p.17.

<sup>423</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, trad. y prólogo de J. M. Micó, Madrid, Espasa, 2010, XIX, 21, 1-2, p. 399.

tras escapar a tiempo de este loco,  
y el modo en que encontró una buena nave,  
y en mejor ocasión volvió a la India,  
y dio a Medoro de su reino el cetro,  
quizá otro cantará con mejor plectro.

Contar pretendo tantas otras cosas,  
que no quiero seguir hablando de ésta<sup>424</sup>.

Y de hecho apenas vuelve a hablar de la historia de estos personajes: en el canto XLII se refiere por última vez a Medoro, al contar que el primo de Rinaldo procura disuadirlo de su amor por Angélica, señalando que ella “con Medoro estaba ya en camino / y pronto llegaría la reino indio”<sup>425</sup>. Cogiendo el hilo de esta trama, otros autores desarrollan esta historia, como es el caso de Barahona de Soto o Lope de Vega, en *Las lágrimas de Angélica* y *La hermosura de Angélica*, respectivamente.

Barahona de Soto retoma la historia en el punto en la que Ariosto la dejó, es decir, Angélica y Medoro ya casados, y sigue la narrativa contando su viaje hasta que recupera la corona del Catayo, tierra ocupada entonces por la reina Arsace. En los “Preliminares” de *Las lágrimas de Angélica*, escribe Gregorio López de Benavente:

[...] así el autor, pretendiendo hacerse otro Luis Ariosto en España, quiso proseguir de su misma invención, desde donde deja él a Angélica casada con Medoro hasta ponerla con la corona del Catayo, que por su larga peregrinación parece que había perdido. Esta imaginación es la que abrazan estos doce cantos, que es la primera parte, y así en ésta como en las demás se pretende escribir una guerra entre dos reinas, por ventura entendidas moralmente por la sensualidad y la razón, la una desposeída de su tierra propia, y la otra que la ha tiranizado. La competencia es al principio sobre la más bella y rica parte del mundo, que es la

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, XXX, 16, 3-8 y 17, 1-2, p. 649.

<sup>425</sup> *Ibid.*, XLII, 39, 7-8, p. 898.



China: júntanse a ella todas las gentes dél, unas a ganalla y otras a defendella. Las de la parte que llaman diestra, que es el mediodía, en defensa y favor de Angélica, que debe ser la razón; las de la siniestra, que es aquilón, a favor de Arsace, que es la sensualidad<sup>426</sup>.

Las palabras de López de Benavente sintetizan e interpretan la acción de la obra de Barahona de Soto y la enlazan con su origen orlándico. En la Segunda Parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, se apunta también la continuación de esta materia en *Las lágrimas de Angélica* y en *La hermosura de Angélica*:

El gran cantor de su belleza [de Angélica], el famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasidamente honestas, la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro  
quizá otro cantará con mejor plectro.

Y, sin duda, que esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir *adivinos*. Véese esta verdad clara, porque, después acá, un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura<sup>427</sup>.

---

<sup>426</sup> G. López de Benavente, “Gregorio López de Benavente, a los lectores”, en L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 95-98, pp. 96-97.

<sup>427</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., Segunda parte, cap. I, p. 35. Cervantes había culminado la primera parte de su *Quijote* citando el verso de Ariosto en italiano: “*Forse altro canterà con miglior plectro*” (*ibidem*, Primera parte, cap. LII, p. 690), y Avellaneda había aceptado la invitación, escribiendo el *Quijote* apócrifo, que culminaba con una expresión que remitía a la empleada por Cervantes (e, indirectamente, a la de Ariosto): “...y él [Don Quijote], sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los Trabajos, los cuales *no faltará mejor pluma que los celebre*” (A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, cap. 36, pp. 720-721). A juicio de Alfonso Martín Jiménez, el *Quijote* apócrifo circuló en manuscritos antes de su publicación, y Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda antes de empezar a componer la segunda parte de su *Quijote*. De ahí que la nueva referencia cervantina al verso de Ariosto en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes constituya una alusión al manuscrito del *Quijote* apócrifo, por medio de la cual Cervantes sugería que la invitación que formuló al final de su primera parte había sido aceptada por Avellaneda (cfr. A.

Aún siendo una continuación del poema de Ariosto, esta epopeya castellana no restringe sus fuentes al *Orlando Furioso*. José Lara Garrido ha profundizado en la cuestión de las influencias de *Las lágrimas de Angélica* y en su edición de la obra señala exhaustivamente las fuentes de Barahona de Soto<sup>428</sup>. *Las lágrimas de Angélica*, aunque temáticamente siga la materia orlándica, plasma el modelo camoniano en las descripciones del mundo lejano y exótico de la India Oriental, algo que posteriormente fascinaría también a otros escritores de la talla de Góngora o Lope de Vega:

Transitar por un mundo desconocido para los cosmógrafos y geógrafos de la Antigüedad [...], traspasar («por mares nunca de antes navegados») la Taprobana, el límite del orbe al que no habían podido llegar ni Hércules ni Alejandro, había supuesto la innovadora promesa de un Camoens que elevaba a significación universal, con la acronía del mito que impregna la recompensa a los nautas en la isla de los Amores, el prometeico viaje de Gama. Y en ese poema que aparecía a los ojos de Lope «postrando Eneidas y venciendo Iíadas» encuentra Barahona los motivos de esplendor y exotismo que potenciaría como torcedor homérico el mismo Góngora [...]<sup>429</sup>.

Lara Garrido vuelve a enfocar esta cuestión en su artículo “Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto”<sup>430</sup>, en el que defiende que la mayor aportación de Camões fue precisamente una nueva visión de una naturaleza recién descubierta, y que de esa visión

---

Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 183-184).

<sup>428</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981. En adelante citaremos la obra por esta edición, indicando el canto en números romanos, las estrofas en números árabes, los versos, cuando proceda, en itálico y por fin el número de página.

<sup>429</sup> J. Lara Garrido, “Introducción”, en L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., pp. 15-79, p. 62.

<sup>430</sup> Publicado en *Analecta Malacitana*, I, 1978, pp. 293-312.

se apropiarían otros autores, lo que convirtió a la epopeya camoniana, para Barahona de Soto, en un modelo al mismo nivel de la *Eneida* y de *Orlando*. Sin duda, este propósito es bien patente desde el principio de *Las lágrimas de Angélica*, en la primera estrofa del canto I:

Las lágrimas salidas de sus ojos  
más bellos, que en su mal vio amor dolientes,  
y de los que siguiendo sus antojos  
vagaron por desiertos diferentes,  
entre las armas, triunfos y despojos  
gloriosos, cantaré, de aquellas gentes  
que tras su error, por sendas mil que abrieron,  
del fin de Europa, un tiempo, al de Asia fueron<sup>431</sup>.

Para Lara Garrido, esta estrofa anuncia una novedad temática y geográfica; considera que existe una alusión a *Os Lusíadas*, lo que convierte la epopeya lusa no solo en una especie de guía geográfica de un mundo desconocido y diferente, sino también en un ideal modélico que debe ser imitado<sup>432</sup>. Lara Garrido añade, citando a Chevalier, que fue Barahona de Soto quien, a través de esta obra, introdujo en la poesía española la magnificencia oriental -constituyéndose como el elemento intermediario que llegaría posteriormente a otros autores, como hemos señalado anteriormente-, basándose esencialmente en los cantos VII y X de *Os Lusíadas*, que corresponden, respectivamente, a la llegada de los portugueses a la India y a la profecía de Tetis, que enseña a Gama una miniatura del universo y los territorios que serán el escenario de los grandes hechos de los portugueses. Las descripciones en ambos cantos de un mundo

---

<sup>431</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., I, 1, pp. 100-101.

<sup>432</sup> Véase también R. Osuna, “Un caso de continuidad literaria: la *silva amoena*”, en *Thesaurus*, Tomo XXIV, número 3, 1969, pp. 377-407.

nuevo son imitadas por Barahona de Soto, y el autor español llega a seguir el mismo orden que el portugués en el canto X.

La nomenclatura topográfica tomada de *Os Lusíadas* es abundante y significativa; a título de ejemplo, señalamos que algunos nombres usados por Camões, como “Ádem” (X, 99, 6, p. 464), “Lara” (X, 104, 4, p. 466), “Cananor” (X, 14, 6, p. 443), “Dio” (X, 64, 2 p. 456) o “Cambaia” (X, 106, 5, p. 466), encuentran su correspondencia en *Las lágrimas de Angélica* en “Adem” (VIII, 124, 2, p. 403), “Lara” (VIII, 124, 2, p. 403), “Cananor” (VIII, 130, 1, p. 405 y IX, 42, 8, p. 432), “Dío” (IX, 93, 3, p. 445) y “Cambaya” (IX, 101, 2, p. 447). A menudo, estos nombres van acompañados de un adjetivo que “reproduce o resume el de Camoens, incluso aprovechando elementos distantes, lo que indica la atenta lectura que Barahona ha hecho de *Los Lusíadas*”<sup>433</sup>.

Lara Garrido señala asimismo otras formas de imitación, tales como la traslación literal o muy próxima de elementos camonianos, en la que a veces se respeta incluso la rima de *Os Lusíadas*:

Olha Dófar, insigne porque manda  
O mais cheiroso encenso pera as aras;  
Mas atenta: já cá destoutra banda  
De Roçalgate, e praias sempre avaras,  
Começa o reino Ormuz, que todo se anda  
Pelas ribeiras que inda serão claras,  
Quando as galés do Turco e fera armada  
Virem de Castelbranco nua a espada<sup>434</sup>.

---

<sup>433</sup> Cfr. J. Lara Garrido, “Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto”, cit., p. 297.

<sup>434</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., X, 101, p. 465.

Dejando aquí a Dofar, que al mundo ofrece  
el más precioso encienso, que en las aras  
divinas suelta olor, de el fin parece  
de Rozalgate, y playas siempre avaras,  
allí comienza Ormuz, gran reino, y crece,  
acá las selvas de Mengibe claras,  
y el cabo que el gentil llamó Asaboro  
y agora Mozandán le llama el moro<sup>435</sup>.

También destaca el hecho de que Barahona parte, en sus descripciones de Oriente, de versos de *Os Lusíadas*, que rehace, reorganiza, recrea, amplifica o sintetiza. Esto ocurre esencialmente en los cantos VIII y XII de *Las lágrimas de Angélica*, aunque se encuentren puntualmente otros versos con influencia camoniana en otros momentos de la obra. Lara Garrido aporta abundantes ejemplos, a los que nos gustaría añadir algunos más. Así, en el canto I, estrofa 49, el personaje Demogorgón, consultado sobre la libertad de Angélica, se prepara para contestar; su postura, sus gestos, su descripción evocan al personaje del viejo de Restelo:

«Mas um velho, d'aspeito venerando,  
Que ficava nas praias, entre a gente,  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente,  
A voz pesada um pouco alevantando,  
Que nós no mar ouvimos claramente,  
Cum saber só d'experiencias feito,  
Tais palavras tirou do experto peito<sup>436</sup>.

Demogorgón, que tiene ya entendida

---

<sup>435</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., VIII, 118, p. 401.

<sup>436</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 94, p. 190.

la queja, [...]  
tres veces la cabeza sacudida,  
eriza cual león las cerdas della,  
y arruga la cuadrada y dura frente,  
hablando así discreta y sabiamente<sup>437</sup>.

Creemos que hay una evocación de la figura del viejo de Restelo; como en *Os Lusíadas*, el narrador empieza por referirse al personaje (“um velho d’aspeito venerando”; “Demogorgón”), introduciendo en seguida una oración relativa (“que ficava nas praias...”; “que tiene ya entendida...”) que contextualiza el discurso del personaje; sigue una descripción de su apariencia, destacando en ambos casos el aspecto al mismo tiempo duro y sabio; ambos personajes menean tres veces la cabeza; y, finalmente, el discurso solo se introduce en el último verso (“tais palavras tirou do experto peito”; “hablando así discreta y sabiamente”). Tal como el viejo de Restelo, Demogorgón es sabio (“cum saber só d’experiências feito / tais palavras tirou do experto peito”; “hablando así discreta y sabiamente”) y discreto (en su sentido etimológico); como se ve, no solo los personajes tienen varios puntos en común, sino que la propia estrofa sigue una estructura muy semejante a la de *Os Lusíadas*.

A propósito del uso del adjetivo “pálido” por el narrador de *Las lágrimas de Angélica*, en el canto IV (“macilento y pálido”, IV, 86, 8, p. 238), Lara Garrido afirma que “con excepción de un ejemplo aislado de Juan Rufo en *La Austriada* (1584), Barahona parece ser el introductor del cultismo *pálido* en la poesía del XVI”<sup>438</sup>. Teniendo en cuenta la influencia profunda de Camões en Barahona, no nos parece absurdo considerar la posibilidad de que este cultismo haya sido tomado de *Os*

---

<sup>437</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., I, 49, 1-2, 5-8, p. 122.

<sup>438</sup> J. Lara Garrido, comentario a IV, 86, en L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., p. 238.

*Lusíadas*, ya que aparece hasta en cuatro ocasiones (“pálida a cor”, III, 52, 4, p. 112; “a pálida doença”, III, 83, 5, p. 119; “a pálida donzela”, III, 134, 6, p. 132; “a cor terrena y pálida”, V, 39, 6, p. 222).

Ya en las anotaciones al canto VIII, Lara Garrido destaca, en la estrofa 127, la concreción de algunas perífrasis de Camões, ya sea en lo que se refiere a las descripciones de las Maldivas o a la isla de Ceilán, en especial la leyenda referida al Pico de Adán, que Camões describe de esta forma:

Olha, em Ceilão, que o monte se alevanta  
Tanto, que as nuvens passa ou a vista engana;  
Os naturais o têm por cousa santa,  
Pola pedra onde está a pègada humana<sup>439</sup> .

Y Barahona de Soto la sintetiza así:

y enfrente a Ceilán, isla do habitaron  
las Gracias y la copia, y do no calla,  
la falsa fama, el monte a quien dio nombre,  
con su postrer hazaña, el primer hombre<sup>440</sup> .

Camões, sin embargo, no se refiere solo a la isla de Ceilán en la estrofa que transcribimos anteriormente; en el canto IX, encontramos los versos “A nova ilha Maluco, co a canela / Com que Ceilão é rica, ilustre e bela” (IX, 14, 7-8, p. 390), cuando se enumeran todos los productos que los portugueses llevaban a su regreso a Portugal, versos recuperados también por Barahona en la estrofa 138 del canto VIII

---

<sup>439</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., X, 136, 1-4, p. 474.

<sup>440</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., VIII, 127, 4-8, p. 404.

(“sino en pimienta negra, y la más fina / que el mundo vio por donde el sol más vela, / cual la isla Hebenaro es de canela”, VIII, 138, 6-8, p.408); la copia indicada por Barahona corresponde a la riqueza señalada por Camões.

En el canto VIII de *Las lágrimas de Angélica*, el narrador dedica dos estrofas (146-147) a la descripción de las riquezas de Bengala, cuya abundancia, según afirma Lara Garrido, era exaltada en *Os Lusíadas*, concretamente en la estrofa 121 del canto X: “De Bengala provincia, que se preza / de abundante [...]” (X, 121, 6-7, p. 470). Hemos encontrado en la epopeya portuguesa otra referencia a Bengala, destacando también sus riquezas: “...e a terra de Bengala, / Fértil de sorte que outra não lhe iguala” (VII, 20, 7-8, p. 305). Aunque ambos momentos se refieran a Bengala, uno destaca las riquezas materiales y otro la riqueza natural, la fertilidad de la tierra, algo señalado también por Barahona en su larga descripción (“y el reino de riqueza inmensa lleno, / con quien por tierra Comatay confina, / y Berma, no de menos buen terreno”, VIII, 147, 3-5, p. 410), por lo que nos parece relevante poner de manifiesto el modelo camoniano.

Aún en el canto VIII, Lara Garrido subraya que las estrofas 151 y 152 son una *amplificatio* explicativa de la estrofa 124<sup>441</sup> del canto X de *Os Lusíadas*:

Y dicese que toda antiguamente  
fue junta, y tierra firme, y que saliendo,  
cual promontorio largo y prominente,  
iba el salado imperio dividiendo;  
el tiempo, que firmeza no consiente,  
al mar prestó su ayuda, y combatiendo  
la punta, que le hizo así afrentado,

---

<sup>441</sup> “Dizem que desta terra co as possantes / Ondas o mar, entrando, dividiu / A nobre ilha Samatra, que já d’antes / Juntas ambas a gente antiga viu. / Queroneso foi dita; e das prestantes / Veias d’ouro que a terra produziu, / ‘Áurea’ por epíteto lhe ajuntaram; / Alguns que fosse Ofir imaginaram” (X, 124, p. 471).



rompió, y en varios reinos la ha apartado,

formando en medio de ambos un estrecho,  
angosto y largo, do el mar Indio pasa,  
con apretado y angustioso pecho,  
por el lugar que el uno y otro tasa,  
después que ya se escapa satisfecho  
confunde, de sus aguas, la gran masa  
con las que el mar océano allí tiene,  
con que regando en torno al mundo viene<sup>442</sup>.

De hecho, los cuatro primeros versos de la citada estrofa camoniana se transforman en estas dos estrofas en *Las lágrimas de Angélica*. Pero también es significativo, aunque Lara Garrido no lo señale, que Barahona empiece exactamente de la misma forma que el autor luso: “Y dicese que...” (VIII, 151, I, p. 412); “Dizem que...” (X, 124, I, p. 471), asumiendo, de esta forma, ambos narradores el estatuto de intermediario en la transmisión de una información recibida de otros, de la tradición, como una leyenda.

En síntesis, Barahona de Soto aprovechó del épico portugués esencialmente las descripciones del mundo oriental lejano y exótico y su nueva y diferente visión de ese mundo, incluyendo también algunos topónimos camonianos. Asimismo, imitó de Camões versos enteros, llegando a mantener sus rimas originales, así como la figura del viejo de Restelo. Así, Camões fue para Barahona de Soto un ideal modélico al mismo nivel que Homero, Virgilio o Ariosto.

---

<sup>442</sup> L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, cit., VIII, 151-152, pp. 412-413.

## 2. 2. 5. GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA, *PRIMERA PARTE DE CORTES VALEROSO, Y MEXICANA Y LA MEXICANA*

En la línea de la narrativa épica histórica de alabanza, Gabriel Lobo Lasso de la Vega publica *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana*<sup>443</sup> en 1588 y, en 1594, *Mexicana*<sup>444</sup>, que es una reestructuración de la primera versión, ambas inconclusas, y dirigidas a Don Fernando Cortés, Marqués del Valle y nieto del conquistador. A pesar de que tratan el mismo tema con el objetivo de glorificar a Cortés y sus hechos, las dos obras presentan diferencias significativas no solo en su estructura (pasa de tener doce a veinticinco cantos), sino también en el contenido. Según Amor y Vázquez, estas modificaciones se deben a un afán de corrección estilística y estética, pero también reflejan un nuevo enfoque que tiene como telón de fondo la mentalidad y ambiente post-tridentinos<sup>445</sup>.

La *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana* empieza con la descripción de México, de su organización y de su poder, pasando después a narrar la conquista del país por Cortés (héroe de esta epopeya, del que se cuenta también el linaje) desde su salida de España. El narrador retrata los combates con los indígenas y la conquista de varias ciudades por las tropas españolas hasta la entrada en Chololla, incluyendo episodios mitológicos y fantásticos, entre los que se encuentra el homenaje a Cortés por

---

<sup>443</sup> *Primera parte de Cortés valeroso, y Mexicana, De Gabriel Lasso de Vega, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid. Dirigida a Don Fernando Cortés, nieto de don Fernando Cortés, Marques del Valle, descubridor y conquistador del Nueuo Mundo.* Con priuilegio. En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, Año M.D.LXXXVIII. Citaremos por esta edición.

<sup>444</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, ed. y estudio de J. Amor y Vázquez, Madrid, Ediciones Atlas, 1970. Citaremos por esta edición.

<sup>445</sup> Cfr. J. Amor y Vázquez, “Introducción”, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., pp. XIII-LVIII.

las ninfas, preparado por Minerva y Marte. El narrador, al final del texto, anuncia una futura segunda parte.

Tasso y Ercilla se pueden considerar como importantes modelos literarios de Lobo Lasso; sin embargo, el épico pretende ceñirse a la verdad, manteniéndose muy cercano a Francisco López de Gómara, fuente que él mismo cita: “Que ya Gomara, y otros nos han dado / Entera relación de sus pisadas”<sup>446</sup>. Este deseo de mantener la verdad de los hechos lo pone de manifiesto Lucas Gracián Dantisco en la Aprobación, cuando afirma que la obra “va arrimada a la verdad de la historia”; pero Lobo Lasso acaba de esta forma por escribir una crónica rimada, sin casi concesiones a una dimensión fantástica.

Consideramos que, además de Tasso y de Ercilla, también Camões ejerció una fuerte influencia en Lobo Lasso, quizás más visible en la *Mexicana* que en la obra que la precedió, pero también evidente aquí, sobre todo en el episodio que ocupa el canto XI, episodio este de carácter fantástico y basado claramente en la Isla de Venus de *Os Lusíadas*. Así lo advierten autores como Pierce, que afirma al respecto lo siguiente:

Entre los poemas “coloniales” destaca el de Gabriel Lobo Lasso de la Vega: *Primera Parte de Cortés Valeroso, y Mexicana* (1588), en 12 cantos, que es una narración histórica bastante sencilla de la conquista hasta el encarcelamiento de Moctezuma. Hay en él ciertas concesiones a los artificios poéticos, siendo el principal de ellos muy espectacular: una escena derivada de la antigua mitología y que recuerda la Isla del Amor de Camoens (canto XI), incluso con una profecía sobre las hazañas de Hernán Cortés<sup>447</sup>.

También Amor y Vázquez se refiere al trasfondo camoniano de este episodio:

---

<sup>446</sup> *Primera parte de Cortés Valeroso, y Mexicana...*, cit., canto I, estrofa 29, fol. 6r.

<sup>447</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 287.

El punto culminante del proceso de exaltación de Cortés tiene lugar en el canto XI, que se le dedica exclusivamente. Yendo éste de cacería con españoles y tlaxcaltecas se interna en un bosque en persecución de un jabalí y desemboca en un prado que reúne las cualidades de un *locus amoenus* renacentista. Allí las deidades de los bosques, prados, fuentes y ríos cobran vida de nuevo, por gracia especial, para celebrar la apoteosis de Cortés, y la ninfa Calianera entona un canto en su alabanza. El homenaje, evidentemente calcado en el que las deidades marinas hacen a Vasco de Gama y sus compañeros (*Os Lusíadas*, IX) tiene un doble simbolismo: no sólo el de la gloria reservada a los héroes, sino también el estar dedicado especialmente a Cortés y haber sido ordenado por Minerva y Marte. Una vez más se ha apartado el poeta de la escueta base histórica [...] y presenta a Cortés, a raíz de su triunfo sobre Tlaxcala, como encarnación de la sabiduría, el valor, y el arte bélico<sup>448</sup>.

En el episodio citado, en el canto XI de *Primera parte de Cortés Valeroso, y Mexicana*, la índole del contenido se aparta del resto de la obra; hasta el momento, Lobo Lasso se había dedicado únicamente a narrar un conjunto de acciones de carácter bélico, dando ahora un giro a su epopeya, como él mismo anuncia en el canto XI, justificándolo a través del ejemplo de los modelos literarios<sup>449</sup>. Se trata pues de una concesión a la narración estrictamente histórica, pero, curiosamente, en este episodio concreto, con más artificios poéticos, es donde se ve el influjo de la obra camoniana.

Las semejanzas son evidentes: Marte y Minerva interceden a favor de Cortés junto a Júpiter y, reconociendo el gran valor del conquistador, el dios accede a la petición que le hacen sus hijos; Cortés, persiguiendo a un jabalí en un bosque, se encuentra en un prado en el que las ninfas y otras deidades le ofrecen su homenaje. En

---

<sup>448</sup> J. Amor y Vázquez, “Introducción”, cit., p. XXV.

<sup>449</sup> “Pues queriendo imitar a los mayores, / Que preceto nos dan tan excelente, / Dignos de eterna fama y altos loores; / He elegido por medio conveniente, / Apartar ya las trompas, y atambores, / Que con son presuroso, y vehemente, / Han señor vuestro oído atormentado, / De que será posible estar cansado” (G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., XI, 3, fol. 157v).

general, los autores que han abordado este asunto se limitan a señalar esta última parte como la que evidencia una imitación de Camões, concretamente de la Isla de Venus. Pero también nos parece indudable que desde el principio del canto hay otros momentos en los que está presente el intertexto de Camões. La visita de Marte y Minerva a Júpiter evoca el episodio de la subida de Venus al Olimpo para pedir el apoyo de su padre a los portugueses, de acuerdo con lo que había sido decidido en el concilio de los Dioses, y los discursos de los personajes en este episodio del concilio del canto I de *Os Lusíadas* también sirven de referente a Lobo Lasso. El discurso de Marte en *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana* tiene reminiscencias del discurso del mismo personaje en el citado concilio: en *Os Lusíadas*, el dios de la guerra se dirige a Júpiter refiriéndose a su inmenso poder, que sintetiza en la frase “Ó Padre, a cujo império / Tudo aquilo obedece que criaste”<sup>450</sup>; Lobo Lasso utiliza la misma idea, pero desarrollándola un poco más, en seis versos, en una *amplificatio* de los versos camonianos:

Júpiter padre inmenso, y soberano,  
Dixo Marte, a quien cielo, tierra, infierno  
Teme, y la gran potencia de tu mano  
Se muestra en lo caduco, y en lo eterno;  
Rigiendo en lo diuino, y en lo humano,  
Que todo está sujeto a tu gouierno<sup>451</sup>.

Posteriormente, Marte defiende el mérito de Cortés afirmando que “un valiente Español, que en ocasiones / altas, su gran valor nos ha mostrado”<sup>452</sup>; Baco, en el

---

<sup>450</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 38, 1-2, p. 10.

<sup>451</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana*, cit., XI, 9, 1-6, fol. 158v.

<sup>452</sup> *Ibid.*, XI, 10, 3-4, fol. 158v.

concilio de los dioses, sentía recelo porque “Ouvido tinha aos Fados que viria / Ña gente fortíssima de Espanha, / Pelo mar alto, a qual sujeitaria / Da Índia tudo quanto Dóris banha” (I, 31, 1-4, p. 9). Ambos ponen de manifiesto el coraje y la audacia de Cortés y del pueblo portugués, respectivamente, a través de la adjetivación y de la referencia a los hechos practicados o por practicar (señalados de forma más vaga en la epopeya española); aunque las intenciones de los personajes sean distintas, la intención discursiva es la misma. Marte pretende que Cortés sea festejado con varios “juegos deleitosos”, no solo por parte de las gentes que dominó, sino también de los dioses. Este deseo de Marte, aparentemente sencillo, merece un análisis más detenido. Por un lado, tal y como ocurre en *Os Lusíadas*, que el dios de la guerra defienda al personaje central de la epopeya es una forma de encumbrar sus hechos guerreros y su valor bélico; por otro lado, Marte pretende que, además de la sumisión de los pueblos que Cortés ya ha logrado, sean ahora los dioses quienes le rindan homenaje, a semejanza de lo que ocurre en la Isla de Venus con el encuentro de los portugueses y de Gama con las ninfas. Marte asume aquí el mismo papel que Venus en *Os Lusíadas*, preparando un encuentro entre lo humano y lo divino como forma de glorificar al héroe, que se ve así en la situación de compartir espacio con los dioses, es decir, de estar las dos esferas -divina y humana- en el mismo nivel de importancia. No deja de llamarnos la atención el uso del adjetivo “deleitoso” usado en el discurso de Marte y repetido varias veces a lo largo del canto, una vez que el mismo adjetivo o el sustantivo “deleite” aparecen con una frecuencia inusitada (hasta nueve veces frente a un máximo de dos en algún otro canto) en el canto IX de *Os Lusíadas* en referencia a la isla o a lo que en ella sucedía; si Camões, en el episodio de la Isla de los Amores, jugó abiertamente con la ambivalencia de la unión (física y metafórica) entre hombres y diosas, Lobo Lasso no llega a ese punto de explicitación; pero el hecho de utilizar la expresión “juegos deleitosos” deja sutilmente

trasparecer la imitación de Camões, que afirmaba que hombres y ninfas pasaron el día “em doces jogos e em prazer contino” (IX, 87, 5-6, p. 408), dejando así el épico español una nota de vaga sugestión erótica.

La diosa Minerva acompaña a su hermano Marte en su visita a Júpiter. Como Venus en *Os Lusíadas*, Minerva hace uso del cariño para obtener el favor de su padre: “Con suave y blando acento” (XI, 12, 6, fol. 159r); “Con faz risueña, alegre y regalada / Al cuello le formó un estrecho nudo, / Quedando de los brazos de él colgada” (XI, 13, 1-3, fol. 159r); pero Lobo Lasso no desarrolla más esta *actio* del personaje, al contrario de lo que ocurre con Camões, que se extiende por el proceso de seducción de la diosa del Amor hacia su padre<sup>453</sup>.

La respuesta favorable de Júpiter le lleva a asumir el mismo rol que Venus en *Os Lusíadas*: mientras en la epopeya lusa la diosa preparaba, con la ayuda de su hijo Cupido, la Isla de los Amores para recibir a Gama y a los portugueses, es Júpiter quien prepara el escenario de dignificación del héroe en *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana*, escenario que está claramente basado en la Isla de Venus, como podemos ver a continuación:

Harásse en un ameno y verde prado,  
Do quiero que las Ninfas transformadas,  
Que de alientos vitales han gozado,  
Sean para este efeto congregadas:  
Digo las que los Dioses an mudado  
En aues, plantas, fuentes, y tornadas  
A sus primeras formas quiero sean,  
Y que todas a un tiempo alli se vean.

---

<sup>453</sup> Cfr. al respecto C. Alves dos Santos, “Camões y Góngora: una lectura del erotismo en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*”, en *Castilla*, Universidad de Valladolid, nº 28-29, 2003-2004, pp. 23-46.

[...] Satiros, Faunos, y Ninfas campesinas,  
Quiero que en esta junta también veas,  
Driadas de las seluas conuezinas,  
De cristalinas fuentes las Napeas:  
Con las de mas terrestres, y marinas,  
Que en esta grata fiesta ver deseas:  
Con otras muchas cosas admirables,  
A quien harán los tiempos memorables<sup>454</sup>.

En *Os Lusíadas*, Venus dice a su hijo:

[...] quero que sejam repousados,  
Tomando aquele prémio e doce glória  
Do trabalho que faz clara a memória.

«E pera isso queria que, feridas  
As filhas de Nereu no ponto fundo,  
D'amor dos Lusitanos incendidas,  
Que vêm de descobrir o novo mundo,  
Todas nãa ilha juntas e subidas,  
(Ilha que nas entranhas do profundo  
Oceano terei aparelhada,  
De dões de Flora e Zéfiro adornada);

«Ali, com mil refrescos e manjares,  
Com vinhos odoríferos e rosas,  
Em cristalinos paços singulares,  
Fermosos leitos, e elas mais fermosas;  
Enfim, com mil deleites não vulgares,  
Os esperem as Ninfas amorosas,  
D'amor feridas, pera lhe entregarem

---

<sup>454</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte de Cortes Valeroso, y Mexicana*, cit., XI, 17 y 19, fol. 160r.



Quanto delas os olhos cobiçarem<sup>455</sup>.

Observamos pues que hay múltiples puntos de contacto entre las dos obras: personajes con poder divino preparan de forma compensatoria un escenario maravilloso, en el que las Ninfas se darán cita con los héroes; como ya hemos referido, Camões erotiza claramente el episodio al introducir la voluntad de Venus sobre lo que debería ocurrir en la Isla y al industrializar a sus Ninfas sobre lo que hacer con los hombres una vez pisasen tierra, lo que no ocurre con Lobo Lasso, que simplemente propone en la voz de Júpiter un mero concilio de Ninfas. El escenario físico es muy semejante (aunque no se trate de una isla hecha a medida para la ocasión) y con muchos puntos en común en el seguimiento del tópico del *locus amoenus*. Hemos hablado ya de la importancia del adjetivo “deleitoso” en ambos textos, con el que se caracteriza repetidamente el espacio; ambos autores refieren asimismo el esmalte para señalar el brillo del color de la yerba o de las flores (“ancho prado, verde, y florecido, / de diuersos matices esmaltado”, XI, 24, 5-6, fol. 161r; “Três fermosos outeiros se mostravam, / Erguidos com soberba graciosa, / Que de gramíneo esmalte se adornavam”, IX, 54, 1-3, p. 400); destacan la claridad del agua (“fuente clara y pura”, XI, 25, 1, fol. 161r; “vinham as claras águas”, IX, 55, 2, p. 400), y coinciden en la descripción de algunos elementos de la flora, como los mirtos de Citerea o el laurel divino.

La congregación de las ninfas en un espacio deleitoso está temáticamente inspirado en el episodio de la isla de Venus; sin embargo, aunque Lobo Lasso proceda a la enumeración de todas las deidades presentes en los festejos en honor a Cortés, no llega al punto, como Camões, de unir físicamente, de una forma erótica, el personaje

---

<sup>455</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 39, 6-8, 40-41, pp. 396-397.

humano a un personaje divino. Pero lo que sí que imita es la predicción del futuro del héroe integrada en este mismo episodio. En *Os Lusíadas*, como sabemos, una ninfa profetiza el futuro de los portugueses (canto X) y, posteriormente, a través de la Máquina del Mundo, Tetis enseña a Gama todo lo que será el imperio portugués; Lobo Lasso utiliza el canto de las ninfas para narrar de forma encomiástica el futuro de Cortés y de sus descendientes (en este punto no hay que olvidar que la obra va dirigida al marqués de Valle, nieto de Cortés), a lo largo de veintidós estrofas. Aunque en la *Mexicana* el autor suprime este episodio fantástico, mantiene, como veremos más adelante, la narración sobre el porvenir del personaje central y sus sucesores.

El otro episodio de cariz fantástico existente en la *Primera parte de Cortes Valeroso*, y *Mexicana* se sitúa en el canto XII, cuando Tezcatlipoca visita la casa de la Envidia y ésta va a Cuba a sembrar enemistades contra Cortés, y en el que vemos alguna reminiscencia del episodio de *Os Lusíadas* en el que Baco visita a un sacerdote mahometano indisponiéndolo en contra de los portugueses (canto VIII). En ambos episodios hay un personaje fantástico que, a través de medios sobrenaturales, incita a personajes humanos en contra del héroe de la narrativa: la Envidia, a petición de Tezcatlipoca, hostiga a personajes ilustres de Cuba en contra de Cortés; en *Os Lusíadas*, es el sacerdote mahometano el que, bajo la influencia del sueño en el que Baco se le aparecía, convoca a los elementos principales de su comunidad para determinar qué hacer contra Gama y los portugueses. De esta forma consideramos que, aunque luego haya una concretización diferente a nivel textual, la línea maestra del episodio de *Primera parte de Cortes Valeroso*, y *Mexicana* sufre alguna reminiscencia del episodio camoniano.

Ocho años después de la primera versión, en 1594, sale a la luz la *Mexicana* que, en palabras de José Amor y Vázquez, es una segunda “primera parte”. Aunque con una

estructura externa diferente (pasa de doce a veinticinco cantos), el autor incide en los mismos episodios históricos que en la primera versión, abarcando aproximadamente el mismo período temporal. Hay episodios que se repiten de forma casi literal, como es el caso de la visita de Tezcatlipoca a casa de la Envidia (se situaba inicialmente en el canto XII, pasando a ubicarse en el canto XXI); y también hay momentos que se suprimen, como el episodio fantástico del canto XI en el que Minerva y Marte homenajean a Cortés, que hemos analizado anteriormente. Más allá de los momentos destacados anteriormente, también son perceptibles algunos otros elementos que desvelan el modelo subyacente de Camões y que pasaremos a analizar.

La división estructural interna de la *Mexicana*, determinada en el primer canto, se aproxima mucho al modelo camoniano: Lobo Lasso de la Vega, tal y como había hecho Camões, empieza el poema con una Proposición de dos estrofas, una Invocación a la “celeste musa” que ocupa una estrofa, una Dedicatoria a don Fernando, nieto de Cortés, en dos estrofas y, finalmente, empieza la narrativa épica. Esta estructura tan delimitada en las partes citadas no existía en la *Primera parte de Cortes Valeroso*, y *Mexicana*; el poeta rehizo completamente el inicio de su poema y el resultado se acerca de forma evidente al modelo de *Os Lusíadas*, lo que no ocurría en la primera versión. Entre todas las semejanzas globales en el contenido inicial de ambos poemas, no pasan desapercibidos los versos de la *Mexicana* “recibe el pobre don por mí ofrecido, / no de vil premio, mas de amor movido”<sup>456</sup>, situados en la Dedicatoria, que remiten directamente a Camões: “Vereis amor da pátria, não movido / De prémio vil, mas alto e quási eterno” (I, 10, I-2, p. 3). Aún en la Dedicatoria, queremos destacar asimismo el valor vocativo de las estrofas, que en *Os Lusíadas* empiezan por “E vós”, “Vós” o un

---

<sup>456</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., canto I, estrofa 4, versos 7-8, p. 15.

verbo en imperativo en muchas de las estrofas, y en la *Mexicana* empiezan una por “Y tú” y la otra por “Tú”.

El canto I comienza con un importante episodio mitológico, resumido de esta forma por Lobo Lasso: “[...] se declara el grave sentimiento que el príncipe de las tinieblas hace, sabido que Cortés se embarca para el descubrimiento y conquista de la Nueva España, y cómo parte a la casa de Neptuno, procurando impedir la navegación con su ruina y muerte”<sup>457</sup>. La influencia de Camões en este episodio fue evidenciada por Amor y Vázquez en su edición de la *Mexicana*, al señalar en sus anotaciones al canto I que “en *Os Lusíadas*, I, 74-76, Baco anuncia que descenderá a la tierra para impedir el paso a Vasco de Gama y los suyos; más adelante (canto VI), trata de estorbárselo con una tempestad”<sup>458</sup>. Si detallamos un poco más los episodios destacados por Amor y Vázquez, verificamos que, efectivamente, el trasfondo camoniano está presente, pero no solo en la acción de Baco o Plutón relativa a los portugueses o a Cortés, como veremos, sino que las semejanzas son mucho más numerosas.

La epopeya camoniana empieza su narración con las siguientes estrofas:

Já no largo Oceano navegavam,  
As inquietas ondas apartando;  
Os ventos brandamente respiravam,  
Das naus as velas côncavas inchando;  
Da branca escuma os mares se mostravam  
Cobertos, onde as proas vão cortando  
As marítimas águas consagradas,  
Que do gado de Próteu são cortadas,  
  
Quando os Deuses no Olimpo luminoso,

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, canto I, p. 15.

<sup>458</sup> J. Amor y Vázquez, nota 1 al canto I, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., p. 19.

Onde o governo está da humana gente,  
Se ajuntam em consílio glorioso,  
Sobre as cousas futuras do Oriente<sup>459</sup>.

Con estas dos extensas oraciones temporales Camões encuentra la forma de aunar, desde el inicio de la narración, la acción humana y la acción divina en un paralelismo que se mantendrá hasta el canto IX, cuando el plan humano y el plan divino entran en contacto a través de la relación entre los marineros portugueses y las ninfas de la Isla de Venus. Lobo Lasso hace algo semejante, aunque no al inicio de su narración:

Daba Cortés al favorable viento  
y al mexicano golfo vela hinchada,  
y las naves con presto movimiento,  
blanca espuma del mar alzan salada,  
cuando Plutón, con grave sentimiento,  
revuelve en la memoria fatigada  
el daño inevitable del abismo,  
y así comienza a hablar consigo mismo<sup>460</sup>.

El poeta ya había empezado la narración épica en la estrofa 6 (la empieza con un episodio mitológico, lo que es curioso si pensamos en el poco peso que tiene la mitología en el conjunto de la obra), pero solo en la 22 introduce al héroe de su historia; no principia, como Camões, con el paralelismo entre acción humana y acción divina, pero introduce la estrofa citada con una clara influencia del poeta portugués.

Como hemos dicho anteriormente, la acción de Plutón en la *Mexicana* emula la acción de Baco en *Os Lusíadas*; pero es también semejante lo que mueve a ambos

---

<sup>459</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 19 y 20, 1-4, p. 6.

<sup>460</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., I, 22, p. 17.

personajes a actuar. Así, Baco actúa debido a la envidia y al miedo a perder su poder en Oriente, ya que había oído que vendría un pueblo muy fuerte que dominaría los territorios hasta entonces dominados por él:

Ouvido tinha aos Fados que viria  
Ûa gente fortíssima de Espanha,  
Pelo mar alto, a qual sujeitaria  
Da Índia tudo quanto Dóris banha,  
E com novas vitórias venceria  
A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.  
Altamente lhe dói perder a glória  
De que Nisa celebra inda a memória.

Vê que já teve o Indo sojugado  
E nunca lhe tirou Fortuna ou caso  
Por vencedor da Índia ser cantado  
De quantos beben a água de Parnaso.  
Teme agora que seja sepultado  
Seu tão célebre nome em negro vaso  
D'água do esquecimento, se lá chegam  
Os fortes Portugueses que navegam<sup>461</sup>.

Lo mismo ocurre con Plutón:

Bien que diversas veces había oído  
que de la Hesperia bélica remota,  
de Fortuna un varón favorecido,  
hallaría esta tierra al mundo ignota,  
habiendo el contrapuesto mar rompido  
con pecho fuerte y moderada flota,  
y que éste duro yugo la pondría,

---

<sup>461</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 31-32, p. 9.

donde la fe de Cristo plantaría.

Temía este suceso desastrado,  
traíale continuo cuidadoso,  
y en su presencia el Español nombrado  
era más que otras gentes enojoso<sup>462</sup>.

Como es visible, ambas epopeyas presentan la motivación de los personajes de forma muy semejante: ambos oyen algo sobre el enorme valor de sus respectivos adversarios y esta información les hace temer (este verbo se repite en ambos textos) su llegada y consecuentes hechos. Frente al temor que ambos sienten, la decisión es la misma: la destrucción del enemigo. Para ello, Baco intenta inicialmente, en el concilio de los dioses (canto I), disuadir a Júpiter de ayudar a los portugueses. Como no lo consigue, pasa a la acción insidiosa (intervenciones en los cantos I y II que promueven ataques contra los portugueses) y, ya en el canto VI, el personaje baja al palacio de Neptuno que, a petición de Baco, convoca nuevo concilio (apéndice XI) en el que se decide a su favor; a continuación, Éolo suelta a los vientos que provocan una tremenda tempestad que casi mata a la armada de Gama, que se salva, una vez más, debido a la intervención de Venus y sus ninfas. En la *Mexicana*, la situación es semejante: Plutón visita también a Neptuno en su palacio para quejarse de su situación, consiguiendo el favor de su hermano que provocará una tempestad (canto II) para destruir la armada de Cortés. Nos parece, pues, innegable que Lobo Lasso se inspiró, en la construcción literaria de este episodio, en la acción de Baco en *Os Lusíadas*, sobre todo en los cantos I y VI, como acabamos de señalar.

---

<sup>462</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., I, 10, 11, 1-4, pp. 15-16.

La tempestad provocada por Neptuno para ayudar a su hermano Plutón se narra ya en el canto II. También en este episodio existen elementos importantes para el establecimiento de *Os Lusíadas* como uno de los principales modelos de la *Mexicana*. Amor y Vázquez afirma que la tempestad referida por Lobo Lasso “cuenta con base histórica [...], pero está descrita según modelos literarios”<sup>463</sup> como la *Eneida* (libro I, 102-212), *Os Lusíadas* (VI, 70-91) o *La Araucana* (Parte 1, XV, 65-83, Parte 2, XVI, 2-19).

Siendo la tormenta muy fuerte y estando las armadas, en ambos textos, en serio peligro, los héroes épicos, desesperados, recurren a la oración: Vasco da Gama se dirige a la Divina Guarda en tres estrofas, preguntando el motivo de que Dios les haya abandonado cuando más necesitaban Su ayuda, estando ellos a Su servicio<sup>464</sup>. En la oración de Cortés al “autor de toda cosa, omnipotente”, encontramos argumentos semejantes, como la afirmación de la divulgación y aumento del culto divino por su parte y por parte de sus hombres, lo que le lleva a pedir no por su vida, sino por la vida de ellos, sin culpa de sus pecados y al servicio de Dios<sup>465</sup>. Amor y Vázquez, respecto a

---

<sup>463</sup> J. Amor y Vázquez, nota 3 al canto II, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., p. 26.

<sup>464</sup> “-«Divina Guarda, angélica, celeste, / Que os céus, o mar e a terra senhoreias: / Tu, que a todo Israel refúgio deste / Por metade das águas Eritreias; / Tu, que livraste Paulo e defendeste / Das Sirtes arenosas e ondas feias, / E guardaste, cos filhos, o segundo / Povoador do alagado e vácuo mundo: // «Se tenho novos medos perigosos / Doutra Cila e Caríbdis já passados, / Outras Sirtes e baxos arenosos, / Outros Acroceráunios infamados; / No fim de tantos casos trabalhosos, / Porque somos de Ti desamparados, / Se este nosso trabalho não te ofende, / Mas antes teu serviço só pretende? // «Oh ditosos aqueles que puderam / Entre as agudas lanças Africanas / Morrer, enquanto fortes sustiveram / A santa Fé nas terras Mauritanas; / De quem feitos ilustres se souberam, / De quem ficam memórias soberanas, / De quem se ganha a vida com perdê-la, / Doce fazendo a morte as honras dela!»” (VI, 81-83, p. 278).

<sup>465</sup> “¡Oh autor de toda cosa, omnipotente, / que desde tu sublime, eterno asiento, / ves el aprieto de esta aflicta gente, / y de mi pecho puro el sano intento! / Si ya me celo fervoroso, ardiente, / puede a tu culto ser de algún aumento, / y si esta pequeñuela, humilde armada, / va a sembrar tu Evangelio encaminada. // Y si estos navichuelos temerosos, / de simulacros tuyos entrañados / y ocupados de humildes religiosos, / de divinos misterios inflamados, / van con pechos fervientes, fructuosos, / a plantarlos entre hombres, do ignorados / han sido hasta aquí, tu casa ampara / y del furor estigio la repara. // Y pues mi proceder flaco, culpable, / es de castigo riguroso digno, / más en tu ofensa que otros detestable, / con vano y malicioso desatino: /



estas preces, apunta a las palabras de Eneas invocando a Júpiter en la *Eneida* (libro V, 968-978) como fuente de Lobo Lasso, y también la oración de Vasco da Gama después de una celada preparada por Baco, a la que lograron escapar gracias a la ayuda de Venus y de las Nereidas<sup>466</sup>. En este caso, se trata de una oración de agradecimiento, ya que la intervención de Venus fue interpretada como un milagro divino, seguida de la petición de un puerto seguro, justificada, una vez más, por el servicio que prestan a Dios al expandir su fe. Aunque en este punto concreto haya una aproximación entre ambos textos, nos parece que el principal punto de contacto entre la *Mexicana* y *Os Lusíadas* reside en el episodio de la tempestad del texto camoniano, en el que Gama reza a Dios buscando la salvación de su gente, exactamente de la misma forma que lo hace Cortés. Esta influencia también se puede verificar en el momento posterior a la oración realizada por los personajes, ya que esta, en ambos textos, no parece producir efecto, recrudeciéndose la tormenta, como se ve en *Os Lusíadas* (“Assi dizendo, os ventos, que lutavam / Como touros indómitos, bramando, / Mais e mais a tormenta acrecentavam, / Pela miúda enxárcia assoviando” [VI, 84, 1-4, p. 279]) y en la *Mexicana* (“Diciendo aquesto, con furor le embiste / de agua un empellón por la siniestra: / óyese un lastimoso clamor triste / y junto al cielo y a la nao se muestra” [II, 15, 1-4, p. 21]). La semejanza en la forma de introducir la intensificación de la tempestad justo después de

---

reserva aqueste pueblo miserable / de la pena a que el reo cuello inclino, / recibiendo el lloroso sentimiento / del haberte ofendido, por descuento” (II, 10-12, pp. 20-21).

<sup>466</sup> “-«Ó caso grande, estranho e não cuidado! / Ó milagre claríssimo e evidente! / Ó descoberto engano inopinado! / Ó pérfida, inimiga e falsa gente! / Quem poderá do mal aparelhado / Livrar-se sem perigo, sàbiamente, / Se lá de cima a Guarda Soberana / Não acudir à fraca forña humana? // «Bem nos mostra a Divina Providência / Destes portos a pouca segurança, / Bem claro temos visto na aparência / Que era enganada a nossa confiança; / Mas pois saber humano nem prudência / Enganos tão fingidos não alcança, / Ó tu, Guarda Divina, tem cuidado / De quem sem ti não pode ser guardado! // «E, se te move tanto a piedade / Desta mísera gente peregrina, / Que, só por tua altíssima bondade, / Da gente a salvas pérfida e malina, / Nalgum porto seguro de verdade, / Conduzir-nos já agora determina, / Ou nos amostra a terra que buscamos, / Pois só por teu serviço navegamos»” (II, 30-32, pp. 58-59).

las preces es clara (“Assim dizendo” y “Diciendo aquesto”); y si seguimos el análisis de ambos episodios, verificamos que sus estructuras son paralelas: el final de la tormenta se produce debido a una intervención sobrenatural (“el alto Omnipotente” envía al ángel Miguel a salvar a Cortés, en la *Mexicana*, y Venus envía a sus Ninfas a que seduzcan los vientos para que paren de soplar, en el caso de *Os Lusíadas*); finalmente, las armadas de Gama y de Cortés llegan a su destino y se lo agradecen a Dios: Gama “Os giolhos no chão, as mãos ao Céu, / A mercê grande a Deus agradeceu” (VI, 93, 7-8, p. 281), y Cortés y sus hombres “los tiernos corazones levantaron / a la humilde oración” (II, 42, 5-6, p. 23). Todos estos puntos en común reafirman el hecho de que la base de estos episodios iniciales de la *Mexicana* está en la epopeya camoniana.

No menos importante son algunos episodios y momentos del canto V de la *Mexicana*. Al principio del canto, Cortés encuentra a un navío perdido en la tormenta; pero Tritón, por orden de Neptuno, que buscaba venganza, le vigilaba y emite un aviso con su instrumento:

Despide horrible aliento con pujanza,  
por su instrumento cóncavo retuerto,  
trueno con recio y áspero sonido,  
de los Gigantes por su daño oído.

Como cuando vapor seco y caliente,  
en nube negra y húmeda encerrado,  
sale rompiendo por do el rayo ardiente  
es con rüido de su seno echado,  
así la corva concha reciamente  
rebrama desde el sur al norte helado;  
todo el húmedo reino se alborota,

y la región del mundo más remota<sup>467</sup>.

La descripción que hace Camões del Tritón y de su trompeta, que ya citamos antes, subyace a este texto; pero volvemos a recordar, como hemos hecho a propósito de la utilización del personaje en la *Felicísima victoria*, que es Ovidio la fuente primera de estas descripciones, aunque pueda ser Camões el puente entre los dos autores.

De la estrofa 50 a la 53, el monólogo del “príncipe infernal” pone de manifiesto la ira del personaje y su deseo de venganza contra Cortés y sus hombres. Entonces, se aparece en sueños al Cacique Tabasco diciéndole lo que debe hacer para destruir a los españoles; este aprovechamiento de lo onírico recuerda el sueño de don Manuel con los ríos Indo y Ganges, en el canto IV. Con respecto al monólogo, advertimos la proximidad a los discursos de Baco, que presentan las mismas razones que Plutón, como hemos apuntado anteriormente. Hemos referido los motivos que Baco expone en el concilio de los dioses; más adelante, en las estrofas 74-76, el personaje también monologa, como Plutón, señalando una vez más las causas de sus negros sentimientos<sup>468</sup>, repetidas por el príncipe de las tinieblas:

Dice entre sí con ánimo indignado:

«A mí solo me adora aquesta tierra,  
no conocen aquí al Crucificado,

---

<sup>467</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., V, 10, 5-8, 11, p. 41.

<sup>468</sup> “-«Está do Fado já determinado / Que tamanhas vitórias, tão famosas, / Hajam os Portugueses alcançado / Das Indianas gentes belicosas; / E eu só, filho do Padre sublimado, / Com tantas qualidades generosas, / Hei-de sofrer que o Fado favoreça / Outrem, por quem meu nome se escureça? // «Já quiseram os Deuses que tivesse / O filho de Filipo nesta parte, / Tanto poder, que tudo sometesse / Debaixo do seu jugo o fero Marte; / Mas há-se de sofrer que o Fado desse / A tão poucos tamanho esforço e arte, / Qu’eu, co grão Macedónio e Romano, / Dêmos lugar ao nome Lusitano? // «Não será assi, porque, antes que chegado / Seja este Capitão, astutamente / Lhe será tanto engano fabricado, / Que nunca veja as partes do Oriente. / Eu decerei à Terra e o indignado / Peito revolverei da Maura gente, / Porque sempre por via irá direita / Quem do oportuno tempo se aproveita»” (I, 74-76, pp. 19-20).

ni a los misterios que su muerte encierra;  
no ha dado aquí a entender que fue encarnado  
en Virgen madre, que mi ser atierra,  
no saben que murió por darles vida,  
ni del Padre primero la caída.

«No saben que el antiguo caos confuso,  
dividió los mezclados elementos,  
ni cómo en su discordia los compuso,  
limitando sus términos y asientos:  
ni que en el firmamento estrellas puso,  
ni de la luna y sol los movimientos,  
ni que crió las aves y animales,  
ni el hombre, a quien dotó de bienes tales.

«Todo aquesto estos bárbaros ignoran,  
y de todo la gloria me atribuyen;  
mi habladora estatua sólo adoran,  
y cosa sin mi acuerdo no concluyen;  
mis simulacros por momentos doran,  
en cuyo honor su sangre distribuyen:  
de mil hombres, hay día, en ocasiones,  
me ofrecen los latientes corazones.

«De este crédito quiere derribarme  
un hombre, que sin fuerza y sin él viene;  
con seis descalzos quiere contrastarme,  
y con buena intención que dice tiene.  
Quiero de mis astucias pertrecharme;  
no se me escapará, que me conviene,  
que pues al Nazareno le di tiento,  
tendré para un mortal mayor aliento<sup>469</sup>.»

---

<sup>469</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., V, 50-53, pp. 44-45.

A parte del tema religioso, muchísimo más evidente y con mucho más peso en la *Mexicana*<sup>470</sup> que en *Os Lusíadas*, los monólogos de los personajes reflejan las mismas preocupaciones, que tienen que ver esencialmente con una cuestión de poder: el poder que detienen y que está en la inminencia de perderse para el enemigo. Así, a pesar de que la motivación religiosa ocupa gran parte del monólogo de Plutón, acaba por no ser intrínsecamente tan importante como podría parecer.

Después de sus reflexiones sobre las consecuencias de la llegada de las armadas a sus destinos, los personajes deciden influir en las acciones de terceros de cara a perjudicar a sus enemigos. De esta forma, Baco baja a tierras de África, en donde encarna a un conocido sabio, consejero del Jeque, induciéndole así a actuar en contra de los portugueses; y Plutón aparece en los sueños del Cacique Tabasco, como hemos apuntado antes, convenciéndole de destruir a los españoles. A pesar de que ambos personajes actúan con la misma insidia y con las mismas motivaciones, creemos que este episodio de la *Mexicana* que acabamos de citar podría tener su antecedente en *Os Lusíadas*, en el sueño de don Manuel, en el que los ríos Indo y Ganges proféticamente le anuncian las victorias que tendrá en el Oriente. Existe, sin embargo, una diferencia de perspectiva: los ríos aparecen en el sueño del rey portugués como algo positivo (hablamos desde el punto de vista del narrador y de sus valoraciones), mientras Plutón aparece en el sueño del Cacique como algo nefasto. Por este motivo, buscamos otro antecedente en *Os Lusíadas* y lo encontramos en el sueño del sacerdote mahometano con Baco, en el canto VIII (estrofas 47-51). En este episodio, Baco toma la forma de

---

<sup>470</sup> Amor y Vázquez contextualiza históricamente las modificaciones realizadas en la segunda versión de la epopeya y atribuye muchas de ellas a la mentalidad derivada del Concilio de Trento, sobre todo el peso que la cuestión religiosa pasa tener en la *Mexicana* y la omisión de algunos aspectos mitológicos, como el importante homenaje preparado por Marte y Minerva y realizado por las ninfas del bosque, del que hemos hablado anteriormente. Cfr. J. Amor y Vázquez, “Introducción”, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., pp. XIII-LVIII.

falso Profeta y aparece en los sueños de un sacerdote mahometano, inculcándole el odio hacia los portugueses, siendo por tanto la perspectiva más parecida a la del episodio de la *Mexicana*.

En este episodio de *Os Lusíadas*, Baco empieza por alertar al sacerdote sobre el peligro de la llegada inminente del enemigo portugués a aquellas tierras (“Guardai-vos, gente minha, / Do mal que se aparelha pelo imigo/ Que pelas águas húmidas caminha, / Antes que esteis mais perto do perigo” [VIII, 48, 1-4, p. 353]). Seguidamente, a través de un pregunta retórica, le cuestiona sobre su fe (“Não conheces / O grão legislador que a teus passados / Tem mostrado o preceito a que obedeces, / Sem o qual fôreis muitos baptizados?” [VIII, 49, 1-4, p. 353]), para después reprenderlo por estar durmiendo mientras él, Baco, velaba (“Eu por ti, rudo, velo, e tu adormeces?” [VIII, 49, 5, p. 353]). Vuelve a darle nuevo aviso sobre el daño que los portugueses harán en el futuro en su religión (“Pois saberás que aqueles que chegados / De novo são, serão mui grande dano / Da Lei que eu dei ao néscio povo humano” [VIII, 49, 6-8, p. 353]) y le ordena que, de forma urgente, mande oponer resistencia mientras el enemigo no gana más fuerza (“Enquanto é fraca a força desta gente, / Ordena como em tudo se resista” [VIII, 50, 1-2, p. 353]). En el episodio paralelo de la *Mexicana*, Plutón aparece en el sueño del cacique Tabasco y se dirige a él con una pregunta retórica, cuestionándolo sobre su conocimiento de quién estaba llegando a sus costas y de las consecuencias de ello (“Quién, Tabasco, en tu costa es centinela, / quién tu antiguo valor desacredita, / y, que cante de ti, a la Fama quita?” [V, 58, 6-8, p. 45]). En seguida, lo amonesta por estar en la cama en esta situación de peligro (“Deja para ocasión más oportuna / el blando lecho, rico y oloroso, / que no levanta a nadie la Fortuna / por camino tan torpe y perezoso” [V, 59, 1-4, p. 45]) y le ordena que mande combatir al enemigo español (“Junta tu fuerte gente (si hay alguna / a quien se deba nombre tan dichoso), / tus instrumentos bélicos se

toquen, / que a saña cruel los ánimos provoquen” [V, 59, 5-8, p. 45]), acentuando la urgencia de esa resistencia al invasor (“Acude, acude presto a la marina” [V, 60, 1, p. 45]). Asimismo, vuelve a avisarlo del peligro que supone para su religión la llegada de los españoles (“gente con nueva ley, nueva doctrina, / (que quiere oscurecer la antigua nuestra) / tomado ha tierra de la mar vecina, / amenazando con pujante diestra / a tus dioses, persona y a tu estado” [V, 60, 3-7, p. 45]). Como podemos observar, el episodio se estructura de una forma muy semejante al de Camões, con el discurso de ambos personajes tocando los mismos puntos y con idénticos procesos. Por todo esto, creemos que, aunque el sueño de don Manuel pueda estar también subyacente, es mucho más evidente la imitación del episodio del sueño del sacerdote con Baco en el momento que acabamos de analizar de la *Mexicana*.

Este episodio de Baco vuelve a estar patente en otro momento de la *Mexicana*, en el canto XV, cuando Plutón, que no se conforma con las victorias de Cortés, así como Baco no se conforma con las de los portugueses, envía a la furia Megera a infundir el odio contra Cortés entre sus hombres. Megera entra en los sueños de Celidón que, cuando se despierta, se dirige a los “varones escogidos” y provoca una rebelión. El proceso narrativo es el mismo: el recurso a un personaje que manipula a otro a través de sus sueños para que perjudique a los héroes épicos.

Pasando al canto VI de la epopeya de Lobo Lasso, encontramos, en la secuencia del episodio antes citado, un discurso del cacique Tabasco a su gente en el que intenta convencerles de que luchen contra los españoles. En este discurso, y refiriéndose a la Fama, Tabasco afirma: “aunque indignos, cien mil gozaron de eso / contra el ser y valor de su persona, / por do veréis que es más el merecerlo / que indignamente, amigos, poseerlo” (VI, 51, 5-8, p. 51). Los dos últimos versos transcritos nos remiten inequívocamente al siguiente fragmento de *Os Lusíadas*: “Porque essas honras vãs, esse

ouro puro, / Verdadeiro valor não dão à gente. / Melhor é mercecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer” (IX, 93, 5-8, p. 410). Aunque el referente no sea el mismo (en *Os Lusíadas* el poeta se refiere a las riquezas materiales y a los honores, y en la *Mexicana* el cacique se refiere a la Fama), las palabras son casi exactas en dos versos con el mismo sentido.

En otro momento de la *Mexicana*, en el canto VII, en la descripción de la batalla entre Cortés y los Potonchanos, leemos lo siguiente: “Ya la trompeta, con pujanza herida / del Español, despide un son terrible, / robando la color más encendida” (VII, 7, 1-3, p. 54). Los efectos que produce el sonido de las trompetas bélicas se encuentran también descritos en la epopeya camoniana; y, aunque se haya señalado el origen virgiliano de esta descripción, el detalle del color que huye de los rostros humanos debido al miedo que sienten no se encuentra en la *Eneida*, sino en *Os Lusíadas*: “Deu sinal a trombeta Castelhana, / horrendo, fero, ingente e temeroso; / [...] / Quantos rostos ali se vêm sem cor, / Que ao coração acode o sangue amigo” (IV, 28, 1-2, 29, 1-2, p. 174).

El canto XI de la *Mexicana* nos ofrece algunos otros momentos importantes en lo que concierne a la influencia de *Os Lusíadas*. Esos momentos van desde la imitación de algunos versos hasta la imitación de todo un episodio. Los versos en los que encontramos el influjo de Camões integran la estrofa 2: “¿Con qué los claros héroes vencedores / sus nombres de la muerte libertaron?” (XI, 2, 3-4, p. 80). Son versos que evocan los siguientes de Camões: “E aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando” (I, 2, 5-6, p. 1). Más importante es el episodio onírico que ocurre al principio de este canto, resumido de esta forma por el narrador: “Estando Cortés cuidadoso por la comenzada conquista, se rinde al sueño, en el cual se le ofrece el río Tabasco y, aliviándole los cuidados, le instruye en lo que debe hacer para su



conservación y prósperos sucesos”<sup>471</sup>. La semejanza con el episodio del sueño de don Manuel, antes citado, es notoria, y el propio Amor y Vázquez la indica:

Luis Avilez Pérez ve un antecedente de la profecía del río Tabasco en el «Canto de Turia» de la *Diana enamorada*. Esta prosopopeya de la *Mexicana* más bien parece combinación de la profecía de Anquises a Eneas sobre el destino de sus descendientes y el poderío y gloria de Roma, y la que el Tíber hace a Eneas (*Eneida*, VI, 752 y sigs. y VIII, 31-65, respectivamente). Pero el antecedente más directo e inmediato ha de buscarse en *Os Lusíadas*, V, 71-74: el río Ganges anuncia al rey don Manuel, en sueños, las victorias portuguesas<sup>472</sup>.

Si efectivamente el antecedente más directo es el texto de Camões, también encontramos en este episodio algunos detalles que provienen de la *Eneida*, por lo que consideramos que la influencia de ambos textos está presente en el momento en cuestión. Tanto en el caso de *Os Lusíadas* como en el de la *Mexicana*, un personaje destacado (el rey don Manuel, importante por su rango de rey y por su papel de motor del viaje de Gama a la India, y Cortés, héroe de la epopeya, respectivamente) es visitado en sus sueños por las figuras de importantes ríos personificados: el Indo y el Ganges se aparecen a don Manuel, y el Tabasco a Cortés. La figura física humana de los ríos se describe de forma semejante, resaltando la apariencia líquida y casi transparente de estos personajes, y su cabeza coronada, representación simbólica de su superioridad. En la *Mexicana*, el río Tabasco viene vestido de de lino verde, a semejanza, en este caso, del río Tíber en la *Eneida*.

---

<sup>471</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., p. 80.

<sup>472</sup> J. Amor y Vázquez, nota 2 al canto XI, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., p. 87.

Los ríos se dirigen en segunda persona a los personajes citados, residiendo la principal diferencia en la extensión de los discursos, muy corto en *Os Lusíadas* y bastante extenso en la *Mexicana*. El río Ganges se dirige inicialmente al rey don Manuel en estos términos: “Ó tu, a cujos reinos e coroa / Grande parte do mundo está guardada” (IV, 73, 3-4, p. 185); el río Tabasco habla de esta suerte: “Oh tú, varón insigne y eminente” (XI, 11, 1, p. 81); posteriormente, estos interlocutores se identifican, al final de sus discursos, de la siguiente manera: “Eu sou o ilustre Ganges, que na terra / Celeste tenho o berço verdadeiro (IV, 74, 1-2, p. 185) y “Yo soy el río Tabasco, caudaloso, / que estos fértiles campos alimento” (XI, 37, 1-2, p. 83). Hay, por tanto, algún paralelismo entre los episodios en la forma como los personajes de los ríos se dirigen a sus interlocutores y en como se identifican, en los dos casos al final del discurso.

Como ya hemos apuntado, la principal diferencia radica en la extensión de los discursos. Lobo Lasso aprovecha este episodio de carácter fantástico y profético para incluir la narración de los hechos futuros de Cortés y de sus descendientes como una forma de discurso epidíctico. Esta narración existía inicialmente en la *Primera parte de Cortes Valeroso*, y *Mexicana* integrada en el episodio del homenaje a Cortés por parte de las ninfas; el episodio fue excluido de la *Mexicana*, quizás por sus tintes demasiado paganos, pero se mantiene el discurso profético de Calianera, substituido por el discurso de Tabasco.

En el canto XIV se narra la liberación de la doncella Clandina, capturada por unos salteadores que la iban a sacrificar, escena en la que hemos advertido algunas aproximaciones a la de Inés de Castro. Existen, sin embargo, muchas divergencias entre ambos episodios, por lo que consideramos que Lobo Lasso no se inspiró en el episodio de Inés de Castro, aunque se hagan sentir ecos de ese momento de la epopeya portuguesa. No podemos tampoco ignorar el papel que puede tener en el juego de

influencias la *Araucana* y la aventura del personaje de Tebalda, en el canto XX. Pero volviendo a las semejanzas con Camões, encontramos algunos elementos comunes: los bárbaros se disponían a matar a Clandina cuando uno de ellos, el sabio Millolano, “pide por la tristísima doncella / que sollozando al punto fue traída” (XIV, 20, 1-2, p. 108); los verdugos traen a Inés de Castro que, entre lágrimas, logra la compasión del rey: “Traziam-a os horríficos algozes / Ante o Tei, já movido a piedade” (III, 124, 1-2, p. 130); los salteadores atan las manos de de Clandina, de la misma manera que uno de los verdugos le ata las manos a Inés. Con los personajes femeninos indefensos, “De pedernal sacó un cuchillo agudo / el arrugado bárbaro sangriento” (XIV, 22, 1-2, p. 108) y “Arrancam das espadas de aço fino / Os que por bom tal feito ali apregoam” (III, 130, 5-6, p. 131). Tanto Clandina como Inés de Castro intentan disuadir a sus verdugos con ruegos y obtienen parcialmente algún resultado; después de su discurso, en el que apela a la benevolencia del rey que no podría matar a una mujer inocente dejando huérfanos a sus hijos, Inés consigue el perdón del rey, aunque no de sus verdugos: “Queria perdoar-lhe o Rei benino, / movido das palavras que o magoam” (III, 130, 1-2, p. 131); Clandina, en su discurso, pide ver a su amado, también prisionero, y “Enternecido el bárbaro algún tanto, / mandó traerle luego a su presencia” (XIV, 25, 1-2, p. 108). Este hecho introduce en el episodio de la *Mexicana* el elemento amoroso, base de toda la narrativa referente a Inés de Castro. El amado de Clandina es pues traído a su presencia pero, muy maltratado, cae a sus pies inanimado: “sobre quien muchas lágrimas vertía, / en vano repitiendo el nombre amado; / con afligido, ronco y tierno acento / el cielo hiere, sordo a su lamento” (XIV, 30, 5-8, p. 109). A su vez, en *Os Lusíadas*, en el momento de la muerte de Inés se afirma: “Vós, ó cóncavos vales, que pudestes / A voz extrema ouvir da boca fria, / O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes, / Por muito grande espaço repetistes” (III, 133, 5-8, p. 132).

A partir de estos elementos que acabamos de presentar, reiteramos nuestra opinión de que, aunque no haya una base directa de Inés de Castro en el episodio de Clandina, como hemos visto que ocurre en momentos anteriores, se hallan sin duda algunos ecos que se traducen en estos puntos de contacto y similitudes entre los dos fragmentos citados.

Señalamos anteriormente el sueño de Celidón en el que aparece Megera, en el canto XV; volvemos ahora a los acontecimientos posteriores a ese sueño, cuando, después de la rebelión de sus hombres incitados por Celidón bajo la influencia de Megera, Cortés se dirige a ellos con la finalidad de enderezar la situación. Este discurso, aunque surja en un contexto completamente diferente y haya tenido un resultado inverso, recuerda en algunas de sus partes al discurso del Viejo de Restelo en la forma y tipo de argumentación. Hay estrofas en las que la imitación de Camões es obvia:

¿Do pensáis adquirir mayores glorias?;  
si pretendéis riqueza, ¿dónde hay tanta?;  
si eterno nombre, triunfos y victorias,  
cuya gloria la Fama al mundo canta,  
¿dónde iréis a buscar las más notorias  
o a dónde el brío el ánimo os levanta?,  
y si habéis profesado la milicia,  
¿cómo de conseguirla no hay codicia?

Si queréis conquistar otras naciones  
o en África remota bravas gentes,  
no son más importantes ocasiones,  
que cual véis son de aquestas diferentes:  
la paga no es mejor, ni pretensiones,  
ni hay ventajas aalá más preeminentes,  
y si el flechar del Indio os es tan duro,

no es aguardar balazos más seguro<sup>473</sup>.

Recordamos las estrofas de *Os Lusíadas* en las que nos basamos para referir el intertexto camoniano en la *Mexicana*:

«Não tens junto contigo o Ismaelita,  
Com quem sempre terás guerras sobejas?  
Não segue ele do Arábio a Lei maldita,  
Se tu pola de Cristo só pelejas?  
Não tem cidades mil, terra infinita,  
Se terras e riqueza mais desejas?  
Não é ele por armas esforçado,  
Se queres por vitórias ser louvado?

«Deixas criar às portas o inimigo,  
Por ires buscar outro de tão longe,  
Por quem se despovoe o Reino antigo,  
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;  
Buscas o incerto e incógnito perigo  
Por que a Fama te exalte e te lisonje  
Chamando-te senhor, com larga cópia,  
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia<sup>474</sup>!

Las interrogaciones retóricas como forma de llevar a compartir un pensamiento es un recurso usado por Camões y por Lobo Lasso. El Viejo de Restelo intenta, como sabemos, que Vasco de Gama y sus hombres cambien el viaje a Oriente, según él demasiado peligroso, por el combate y conquistas en el Norte de África. Cortés, además de aplacar los ánimos exaltados por Celidón, defiende que la conquista del Nuevo Mundo es el camino correcto frente a la alternativa africana. Son, por tanto, perspectivas

---

<sup>473</sup> G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, cit., XV, 51-52, p. 119.

<sup>474</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 100-101, p. 192.

completamente opuestas desde el punto de vista de la opción política (hay que tener en cuenta, por supuesto, las idiosincrasas de los dos países y los contextos en los que surgen estos debates); pero la argumentación es la misma: la ruta que cada uno de los personajes apunta es la que lleva a la gloria, a las riquezas, a la fama, a los grandes hechos militares y a los honores que conllevan. Lobo Lasso aprovecha un discurso de censura y usa sus argumentos en el sentido inverso, es decir, lo transforma en un discurso de exaltación de una misión reservada a los mejores.

Para finalizar, destacamos dos versos en el canto XVIII que se relacionan con el episodio de la Batalla de Aljubarrota. Al narrar una cruda batalla entre españoles y tlaxcaltecas, el narrador de la *Mexicana* sintetiza las motivaciones de cada una de las partes de esta forma: “Unos por defender sus posesiones, / otros por conservar las ya ganadas” (XVIII, 34, 1-2, p. 142); el narrador del episodio de la batalla de Aljubarrota ya había hecho el mismo tipo de síntesis al afirmar “Uns leva a defesa da própria terra, / Outros as esperanças de ganhá-la” (IV, 30, 3-4, p. 174), versos que nos parecen la fuente de Lobo Lasso.

Después de este análisis, verificamos que Camões ejerció una fuerte influencia en Lobo Lasso de la Vega; esa influencia se plasma en la imitación de algunos versos y en la imitación de episodios. En este campo, es curioso comprobar que son los episodios de carácter mitológico en los que Lobo Lasso se centra más, ya sea en la *Primera parte de Cortes Valeroso*, y *Mexicana* o en la *Mexicana*; los episodios fantásticos no tienen tanto peso en las obras de Lobo Lasso como en *Os Lusíadas*, pero las escasas veces en las que existe una intervención mitológica el modelo es, casi siempre, la epopeya lusa.

## 2. 2. 6. JUAN DE LA CUEVA, *CONQUISTA DE LA BÉTICA*

La *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva, surge en 1603, en Sevilla<sup>475</sup>; se trata de un largo poema, dividido en veinticuatro cantos, que narra, como el título indica, la conquista de Sevilla por Fernando III. La acción empieza cuando el Rey toma conocimiento de que Murcia había sido tomada y anuncia su deseo de conquistar Jaén y las tierras bajas de Andalucía. Se narra el cerco y conquista de Jaén y todos los avances de las huestes cristianas y de sus aliados hasta la victoria sobre el Rey Axartaf y la entrada en la ciudad de Sevilla, contándose los hechos desde el punto de vista de los cristianos, pero también de los moros. El narrador cuenta también pequeños episodios, como las historias de Buyarruz y Ardalaxa, de Botalhá, de la princesa Alguadayra, de Tarfira o del anacoreta Valerio; también se refieren los sueños de algunos personajes o apariciones, como la de San Isidoro al rey Fernando, por ejemplo, que son episodios que, entre otros, conforman la dimensión fantástica de la obra.

Según José Cebrián García, la *Conquista de la Bética* tiene la virtud de ser “uno de los primeros exponentes de la épica culta hispánica en los que aparece el sintagma «poema heroico»”<sup>476</sup> (el referido sintagma apareció por primera vez en la obra de Cristóbal de Mesa *Las Navas de Tolosa*). Considera Cebrián García que se trata de un poema de liberación basado en la *Jerusalén Liberada*, de Tasso, aunque “no es, tal vez, de las obras que acusan con mayor claridad tal influjo”<sup>477</sup>. Este es un aspecto que también destaca Frank Pierce:

---

<sup>475</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, Madrid, Imprenta Real, 2 tomos, 1795. Citaremos por esta edición. Los tomos I y II de esta obra corresponden a los tomos XIV y XV de la Colección de Obras Poéticas publicadas en la Imprenta Real por D. Ramón Fernández.

<sup>476</sup> J. Cebrián García, “En torno a la *Conquista de la Bética*”, en *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 115-125, p. 116.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 123.

La *Conquista de la Bética* (1603), en 24 cantos, de Juan de la Cueva, canta la toma de Sevilla por Fernando el Santo. Fue poema muy comentado en tiempos pretéritos: Lampillas lo puso muy alto; Munárriz lo echó por tierra; y Quintana, que lo incluyó en su antología, aplaudió el tema solamente, no la ejecución. Desde entonces, poco o ningún interés ha despertado. Este largo poema de “liberación”, a la manera tassésca, presenta menos huellas de su modelo de lo que cabría esperar. Ciertamente que Alecto y las Furias instigan a los moros (canto III), que el rey Fernando tiene un sueño (canto V); que el monarca de Sevilla consulta a un encantador (canto IX), pero, dada la longitud del poema, la intervención de lo sobrenatural no es predominante. Otro rasgo interesante es la gran importancia que da el autor a las aventuras protagonizadas por los moros; ello nos persuade de que Cueva escribió bajo el atractivo de aquel exotismo morisco que tanto auge tuvo en la literatura del tiempo. Nótese, a este respecto, que Quintana veía en el idilio de Botalhá y Tarfira, “que sirve como de general ornato a la acción, y enlaza con toda ella”, el mejor episodio del poema. Cueva, célebre en otras esferas literarias, tiene ciertas cualidades que salvan a su obra de ser servil imitación de Tasso. El juicio de Ticknor (“the poem is a failure; heavy and uninteresting in its plan, and cold in its execution”) nos parece demasiado duro, aunque también reconociese en Cueva más soltura y más verdad épica que en otros coetáneos<sup>478</sup>.

A pesar de que la *Conquista de la Bética* es un poema claramente tassiano, su autor no fue ajeno a otras influencias; podemos verificar el influjo de la epopeya camoniana en esta obra de Juan de la Cueva, que se manifiesta a lo largo del poema de forma más o menos evidente, como veremos en el siguiente análisis.

En las estrofas 71 y 72 del canto I de la epopeya castellana, el narrador recurre a un símil también usado en *Os Lusíadas* y ya imitado por otros escritores épicos:

No el soberbio león, con igual ira  
Revuelve lleno de cruel despecho

---

<sup>478</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 308.



Al ginete Masilio, que le tira  
La gruesa lanza y le atraviesa el pecho.  
Que estimulado á la venganza aspira,  
Y arremetiendo al ofensor derecho  
Paro, impedido de vengar su saña,  
Y de bramidos hinche la montaña.

Qual de fiereza lleno el invencible  
Gomez Ruiz, revuelve furioso  
A Don Ramiro, y el denuedo horrible  
Refrena, y un gemido dio espantoso<sup>479</sup>.

Estas estrofas son evocadoras de algunos versos del canto IV de *Os Lusíadas*<sup>480</sup>.

Hemos encontrado en varios poemas épicos muchas comparaciones entre el valor de los guerreros y el de los leones, o entre las actitudes de ambos en situaciones diversas; en este caso, como en algunos otros que ya hemos referido, los puntos en común entre la epopeya castellana y la portuguesa nos llevan a concluir que la fuente fue Camões: en *Os Lusíadas*, encontramos una referencia al “pastor de Massília” y en la *Conquista de la Bética* se habla del “ginete Masilio”; de la Cueva afirma que el león, deseoso de venganza, “de bramidos hinche la montaña”; Camões señala que la leona a la que le robaron sus crías “freme e com bramidos / Os montes Sete Irmãos atroa e abala”; en estos versos encontramos no solo el mismo sustantivo (bramidos) aplicado al animal al

---

<sup>479</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., I, 71, 72, 1-4, tomo I, pp. 19-20.

<sup>480</sup> “Está ali Nuno, qual pelos outeiros / De Ceita está o fortíssimo lião, / Que cercado se vê dos cavaleiros / Que os campos vão correr de Tutuão: / Perseguem-no com as lanças, e ele, iroso, / Torvado um pouco está, mas não medroso; // Com torva vista os vê, mas a natura / Ferina e a ira não lhe compadecem / Que as costas dê, mas antes na espessura / Das lanças se arremessa, que recrecem. / Tal está o cavaleiro, que a verdura / Tinge co sangue alheio; ali perecem / Alguns dos seus, que o ânimo valente / Perde a virtude contra tanta gente” (IV, 34-35, p. 175). “Qual parida lioa, fera e brava, / Que os filhos, que no ninho sós estão, / Sentiu que, enquanto pasto lhe buscara, / O pastor de Massília lhos furtara, // Corre raivoso e freme e com bramidos / Os montes Sete Irmãos atroa e abala: / Tal Joane, com outros escolhidos / Dos seus, correndo acode à primeira ala” (L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 36, 5-8, 37, 1-4, p. 176).

que, personificado, se le atribuyen los mismos sentimientos de rabia y deseo de venganza, sino que también esos bramidos aparecen hiperbolizados con efectos en los montes y montañas. Asimismo, en ambos textos el león no presenta miedo, sino que se lanza hacia su enemigo: “arremetiendo al ofensor derecho” y “antes na espessura / das lanzas se arremessa”, estando poseído por un sentimiento de ira (“con igual ira”; “e ele, iroso”, “mas a natura / Ferina e a ira”). Todos estos aspectos destacados en el león tienen como objetivo poner de manifiesto las mismas características de los héroes de los episodios respectivos, Gómez Ruiz en la *Conquista de la Bética* y Nun’Álvares Pereira y don João I en *Os Lusíadas*.

En el canto V de su epopeya, Juan de la Cueva formula una crítica social, señalando que los cargos y riquezas se obtienen no por el valor demostrado, sino a través de la adulación; aunque achaque esa característica negativa a un enemigo de la fe cristiana, su comentario es suficientemente global para poder ser entendido de forma más abarcadora como una referencia a la sociedad de su tiempo:

[...] Habrin, un renegado fiero,  
Del rey en mas que todos estimado:  
No por ser mas valiente caballero,  
Ni en partes de virtud aventajado,  
Mas por ser blando adulator, que destos  
Son las privanzas y los altos puestos”<sup>481</sup>.

Este aspecto de la sociedad también fue objeto de críticas por parte de Camões en varios momentos de su obra y de forma más o menos directa. Por ejemplo, en el canto VII el poeta afirma, hablando del favor del rey: “[...] que eu tenho já jurado / Que

---

<sup>481</sup> J. de la Cuesta, *Conquista de la Bética*, cit., V, 77, 3-8, tomo I, p. 124.

não no empregue em quem o não mereça, / Nem por lisonja louve algum subido, / Sob pena de não ser agradecido”<sup>482</sup>; de manera más indirecta, vuelve a referirse a este tema en el canto siguiente: “Oh, quanto deve o Rei que bem governa / De olhar que os conselheiros ou privados, / De consciência e de virtude interna / E de sincero amor sejam dotados!”<sup>483</sup>. En el canto IX, el narrador señala que Cupido, viendo el estado en el que se encontraba el mundo, prepara una expedición contra todos aquellos que valoran los bienes materiales por encima del mismo amor. Camões utiliza así la figura de Cupido para censurar, una vez más, los grandes errores y falsos valores de la sociedad de su tiempo:

E vê do mundo todo os principais  
Que nenhum no bem púbrico imagina;  
Vê neles que não têm amor a mais  
Que a si sòmente, e a quem Filáucia ensina;  
Vê que esses que frequentam os reais  
Paços, por verdadeira e sã doutrina  
Vendem adulação, que mal consente  
Mondar-se o novo trigo florecente<sup>484</sup>.

La introducción de crítica social en el poema épico es algo muy característico en Camões, que, descontento con su propia vida y con las injusticias y desgracias que sufrió, no desaprovecha ninguna oportunidad para criticar la sociedad de su tiempo, sin dejar a nadie fuera de su crítica, especialmente a los ricos y poderosos, como se observa en estos versos. Otros poetas han seguido este modelo, algunos imitando a Camões de forma cercana (hemos señalado, por ejemplo, a Ercilla); en el presente caso, el autor

---

<sup>482</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., VII, 83, 5-8, p. 320.

<sup>483</sup> *Ibid.*, VIII, 54, 1-4, p. 354.

<sup>484</sup> *Ibid.*, IX, 27, p. 393.

formula el mismo tipo de crítica social, aunque de forma bastante menos contundente que el poeta luso.

Ya en el canto VI, uno de los personajes, Lope de Alfaro, escapa de Sevilla y va a Jaén para avisar al rey Fernando de todos los preparativos de defensa de la ciudad que se están llevando a cabo. En el recorrido, encuentra un espacio paradisíaco que se describe en varias estrofas dentro de los cánones del *locus amoenus*; no podemos dejar de señalar algunos puntos en común entre las dos obras que, en nuestra opinión, más allá del respeto a las características del tópico, constituyen una demostración de la influencia ejercida por Camões en Juan de la Cueva:

Por medio del camino atravesaba  
Del fértil río un brazo, que tendido  
Un largo espacio en torno rodeaba  
Del agradable puesto florecido.  
Y con mansa corriente se tornaba  
A reducir adonde había salido,  
Represándose en un artificioso  
Estanque de primor maravilloso<sup>485</sup>.

Esta breve descripción del espacio evoca de inmediato a la Isla de Venus, en la que “Num vale ameno, que os outeiros fende, / Vinham as claras águas ajuntar-se, / Onde ãa mesa fazem, que se estende / Tão bela quanto pode imaginar-se”<sup>486</sup>. Prosiguiendo en su descripción del lugar encontrado por Lope de Alfaro, el narrador de la *Conquista de la Bética* señala la belleza de la flora en toda la ribera y en la pequeña isla que se forma en el sitio en donde las aguas se esparcen por el prado:

---

<sup>485</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., VI, 67, tomo I, p. 151.

<sup>486</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 55, 1-4, p. 400.

Toda aquesta ribera fresca umbrosa  
Está de varias flores guarecida  
De blanco lirio, y de purpurea rosa,  
De fresca y verde yerba enriquecida.  
Dó el ayre suave, y el alva deleitosa  
Tienen la hermosa isla ennoblecida  
Con el templado zéfiro y su flora  
Y alegre primavera que enamora<sup>487</sup>.

También Camões habla de la flora de la isla:

Pera julgar, difficil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
Se dava às flores cor a bela Aurora,  
Ou se lha dão a ela as belas flores.  
Pintando estava ali Zéfiro e Flora  
As violas da cor dos amadores,  
O lírio roxo, a fresca rosa bela,  
Qual reluze nas faces da donzela<sup>488</sup>.

Podemos observar que en estos dos fragmentos existen varios elementos comunes, como la referencia a las flores en general que luego se concreta en los lirios y en la rosa en particular, o la referencia a Zéfiro y a Flora, todo en una misma estrofa.

Este espacio sirve, en la *Conquista de la Bética*, como escenario para una extraña aparición, la de un anciano que hará una extensa profecía sobre el brillante futuro del personaje Lope de Alfaro, así como sobre las victorias del rey Fernando sobre el enemigo moro (en *Os Lusíadas* también se trata del escenario de un episodio maravilloso, en el que se dan las más importantes profecías del poema). El personaje fantástico que profetiza los éxitos futuros no es identificado; Lope de Alfaro “volvió el

---

<sup>487</sup> J. de la Cueva, *La Conquista de la Bética*, VI, 69, tomo I, pp. 151-152.

<sup>488</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 61, p. 402.

rostro, y vió ante él un hombre anciano, / Con una larga y blanca vestidura, / Coronado del árbol soberano”<sup>489</sup>. Esta imagen del personaje recuerda otro momento de la epopeya lusa, el del sueño de don Manuel, cuando le aparecen “dous homens, que mui velhos pareciam / De aspeito, inda que agreste, venerando, / [...] D’ ambos de dous a fronte coroadas”<sup>490</sup>, que resultaron ser los ríos Indo y Ganges que venían a profetizar la conquista de las tierras de Oriente.

En el canto VIII volvemos a encontrar una crítica importante que también está presente en *Os Lusíadas*, el tópico de la crítica a las atrocidades de las guerras que enfrentan a los hermanos, a los amigos, como en las guerras civiles; aunque el mensaje sea semejante, las palabras no manifiestan semejanzas evidentes entre los dos autores. Juan de la Cueva afirma lo siguiente: “Este las armas á su amigo vuelve, / Aquel derriba con furor terrible / A su hermano, y tal hay que al padre mata, / Que en civil furia nada se recata”<sup>491</sup>; y Camões, en el episodio de la batalla de Aljubarrota, escribe: “Eis ali seus irmãos contra ele vão / (Caso feio e cruel!); mas não se espanta, / Que menos é querer matar o irmão, / Quem contra o Rei e a Pátria se alevanta”<sup>492</sup>.

En el canto IX existe un episodio que nos parece particularmente significativo en lo que concierne a la influencia de Camões en la presente epopeya española. En la *Conquista de la Bética*, el personaje de Uzmén, un hombre sabio y considerado profeta entre los suyos, le cuenta a Axartaf, rey de Sevilla, quiénes son los más importantes caballeros del ejército cristiano. Esta información surge a partir del discurso de Axartaf que, viendo al ejército enemigo preparado para las batallas y ostentando todo su poderío, se dirige a Uzmén preguntándole el porqué de su mala suerte; en la secuencia

---

<sup>489</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., VI, 71, 1-3, tomo I, p. 152.

<sup>490</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 71, 3-4 y 72, 1, pp. 184-185.

<sup>491</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., VIII, 94, 5-8, tomo I, p. 220.

<sup>492</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 32, 1-4, p. 175.

de este discurso, pregunta también: “¿Qué insignias son aquellas diferentes, / Que demostrarse en sus banderas veo?”<sup>493</sup>. Como respuesta a esta cuestión, el sabio Uzmén afirma:

[...] pues á oirme te dispones,  
Si hubiere falta, tu señor la absuelve,  
Que de esta gente solo daré aviso  
De los que alcanzo desde aquí y diviso.

Y reduciendo á breve suma ahora  
Estos, de quien pretendo darte cuenta,  
Por quien España es siempre vencedora,  
Y su poder y gloria se acrecienta.  
Uno, á quien el presente siglo adora  
Y en su silla el sagrado Marte asienta  
Don Pedro de Guzmán, adelantado,  
A quien dará tributo el Mar sagrado.

De aquella parte de tu diestra en frente  
Don Ponce de Leon te mira,  
Gloriosa esperanza de una gente  
Que hará eterna una divina Lira.  
Humilde pide y animosamente  
Esta empresa, y el cielo que lo aspira  
Le concede de Hispalis vitoria,  
Y el ella é él perpetúa su memoria<sup>494</sup>.

Este discurso de Uzmén sigue durante diecinueve estrofas más, refiriendo los grandes guerreros cristianos y sus hechos pasados y, en algún caso, futuros. El discurso se ataja porque el rey de Sevilla no quiere oír más, fatigado de un discurso que alaba a

---

<sup>493</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., IX, 108, 1-2, tomo I, p. 258.

<sup>494</sup> *Ibid.*, IX, 109, 5-8, 110-111, tomo I, p. 259.

su enemigo y predice su derrota. Este elogio viene en la misma línea del episodio que cierra, en *Os Lusíadas*, el canto VII e inicia el VIII, y que es el episodio de las banderas. En la India, el hermano de Vasco da Gama, Paulo da Gama, recibe en su barco la visita del Catual; este al ver las banderas que oscilaban en el barco, pregunta por su significado:

Purpúreos são os toldos, e as bandeiras  
Do rico fio são que o bicho gera;  
Nelas estão pintadas as guerreiras  
Obras que o forte braço já fizera;  
Batalhas têm campais aventureiras,  
Desafios cruéis, pintura fera,  
Que, tanto que ao Gentio se apresenta,  
A tento nela os olhos apacentá.

Pelo que vê pergunta [...] <sup>495</sup>.

Después de ofrecer a su invitado los manjares y licores que traían, lo que él rechazó por cuestiones religiosas, Paulo da Gama va finalmente satisfacer su curiosidad:

-«Estas figuras todas que aparecem,  
Bravos em vista e feros nos aspeitos,  
Mais bravos e mais feros se conhecem,  
Pela fama, nas obras e nos feitos.  
Antigos são, mas inda resplandecem  
Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.  
Este que vês, é Luso, donde a Fama  
O nosso Reino «Lusitânia» chama <sup>496</sup>.

---

<sup>495</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., VII, 74, 75, 1, p. 318.

<sup>496</sup> *Ibid.*, VIII, 2, p. 341.



Este discurso de Paulo da Gama sigue hasta la estrofa 42, con breves interrupciones por parte del Catual, explicando el significado de las figuras pintadas en las banderas (a diferencia del episodio de la epopeya castellana, la narración del portugués solo termina al anochecer); es una forma de narrar una vez más algunos sucesos de la historia de Portugal, centrados ahora en los héroes individualmente más que en sus acciones colectivas. Teniendo también en cuenta que retrocede hasta Luso y sigue la línea cronológica hasta el siglo XV, Faria e Sousa afirma que este episodio de *Os Lusíadas* sufre la influencia directa de la *Eneida*: “Esto es a imitación de la escultura de la baxilla de Dido hospedando a Eneas, aviendo en ella los actos de sus mayores”<sup>497</sup>.

En nuestra opinión, en el aspecto temático, el episodio de la *Conquista de la Bética* remite directamente a *Os Lusíadas*, ya que aprovecha el argumento de las banderas pintadas, y de alguien que pregunta por su significado y de alguien que contesta, con un objetivo común, que es alabar a un colectivo, el pueblo portugués o el ejército cristiano, a través de sus héroes individuales. Si, como afirma Faria e Sousa, el antecedente más directo de *Os Lusíadas* es la referencia a la vajilla de Dido en la que se había esculpido los hechos de sus antepasados varones, queda de manifiesto que el intertexto de la *Conquista de la Bética* es el de *Os Lusíadas*, dándose la más absoluta semejanza temática entre las dos epopeyas.

Una situación semejante se produce en el canto siguiente, cuando el narrador describe los ruidos horribles que anuncian el comienzo de la batalla y sus efectos en la

---

<sup>497</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 3, p. 337. Se refiere Faria e Sousa a los versos “plata labrada, por mayor, y en oro / entallos de los hechos y las glorias / de los claros varones de la raza / subiendo por su serie hasta el origen” (Virgilio, *Eneida*, cit., libro I, vv. 923-926, p. 155).

naturaleza, como sucede también al inicio de la narración de la batalla de Aljubarrota, en *Os Lusíadas*<sup>498</sup>:

Roncas trompas, discordes tamborinos,  
Algazara confusa, estruendo horrible  
Se oia, y en los valles convecinos  
El son resuena y el clamor terrible.  
Betis, de sus asientos cristalinos  
Salió fuera, dexando el apacible  
Sitio del grave peso compelido,  
Del penetrable estruendo y alarido<sup>499</sup>.

Como es sabido, el origen de las palabras de Camões está en la *Eneida*<sup>500</sup>, pero la fuente de los versos de Juan de la Cueva no es ésta, sino *Os Lusíadas*. Analizando y comparando los tres textos, verificamos que Virgilio empieza por hablar del “corvo cuerno” y de su sonido terrible, que se hace oír en todo el bosque y aún más allá; cita los sitios a los que llegó ese sonido, geográficamente distantes, y termina con el miedo sentido por las madres que apretaron a sus hijos contra su seno. La secuencia de los versos de *Os Lusíadas* es exactamente la misma, pero Camões introduce un aspecto novedoso al extender la personificación de los ríos atribuyéndoles el sentimiento de miedo al oír dichos sonidos; de esta forma, el río Guadiana, con miedo, volvió atrás en su curso y el Tajo corrió al mar más deprisa. Juan de la Cueva procede de forma

---

<sup>498</sup> “Deu sinal a trombeta Castelhana, / Horrendo, fero, ingente e temeroso; / ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana / Atrás tornou as ondas de medroso. / Ouviu-[o] o Douro e a terra Transtagana; / Correu ao mar o Tejo duvidoso; / E as mães que o som terribil escuitaram, / Aos peitos os filhinhos apertaram” (L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 28, p. 174).

<sup>499</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., X, 29, tomo I, p. 273.

<sup>500</sup> “Hinche con voz tartárea el corvo cuerno, / y al son retiembla el bosque y se prolonga / el eco en la espesura. A la distancia / oyó el lago de Trivia, oyó el sulfúreo / blanco Nar; a las fuentes del Velino / llegó el rumor, y trémulas las madres / oprimen a sus hijos contra el seno” (Virgilio, *Eneida*, cit., VII, 744-754, p. 398).

semejante a Camões: aunque sin personificar clara y explícitamente al río Guadalquivir, le atribuye una acción (salir fuera de sus asientos cristalinos) que viene más en la línea camoniana que en la virgiliana, en la que la naturaleza no actuaba por acción del ruido de la trompeta de guerra.

Al final del canto X de la *Conquista de la Bética*, el río Betis, hablando con sus ninfas, profetiza la victoria del rey Fernando y apela al auxilio de aquéllas en ese sentido, diciéndoles que ayuden a tranquilizar las aguas para que los cristianos puedan cruzar el río. En la *Eneida* el río Tíber aparece en los sueños de Eneas vaticinando victorias y en *Os Lusíadas* los ríos Indo y Ganges aparecen en el sueño del rey don Manuel profetizando su conquista de Oriente; en este momento de la *Conquista de la Bética* no se usa el recurso al sueño profético, pero también un río de la zona disputada, el Guadalquivir, se personifica para anunciar las futuras victorias de los cristianos. Nos parece que Juan de la Cueva reúne en este episodio dos momentos diferentes de la epopeya lusa: por un lado, y como hemos señalado, la profecía del río Betis a semejanza de los augurios del Indo y del Ganges; por otro lado, la ayuda que las ninfas dan a los barcos de los cristianos evoca el canto II de *Os Lusíadas* cuando, para evitar que los portugueses entren en el puerto de Mombaça llevados por un piloto enemigo, Venus y las ninfas oponen sus pechos al paso de los barcos que se ven así impedidos de caer en una emboscada de los enemigos. Esta situación será interpretada por Gama y sus marineros como un milagro de Dios. Nos parece que hay una adaptación de ambos episodios de *Os Lusíadas* en este momento de la epopeya castellana.

En el canto XI, en la estrofa 24, se afirma “Que ir solo un hombre contra un campo armado, / Es más temeridad que valentía”<sup>501</sup>; palabras muy semejantes aparecen

---

<sup>501</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., XI, 24, 5-6, tomo I, p. 301.

en Camões, en el episodio de la batalla de Ourique: “Julga qualquer juízo sosegado / Por mais temeridade que ousadia / Cometer tamanho ajuntamento”<sup>502</sup>. Además de la coincidencia semántica entre los dos textos, verificamos que uno de los versos es prácticamente igual (“más temeridad que valentía”; “mais temeridade que ousadia”).

El canto XIII de la *Conquista de la Bética* nos parece interesante desde el punto de vista de nuestro análisis comparativo. La mora Tarfira, que anteriormente había huido, es capturada en casa de Zahen por orden del rey musulmán, siendo torturada antes de ser llevada a Sevilla:

Llevando al Rey la Mora por presente  
Cercada de armas y de armada gente.

Contentos, aunque no victoriosos,  
Los Moros iban, con llevar cautiva  
A la bella Tarfira, y gloriosos  
La frente alzaba cada uno altiva.  
[...]

Teniendo por infame la hazaña  
De prender una Mora tanta gente,  
Mahomad dice a Carabé con saña,  
La voz alzando con furor ardiente:  
¿No tienes por afrenta y mengua extraña  
Carabé amigo, la ocasión presente?  
¿Es hazaña debida á nuestra gloria  
de una flaca muger haber victoria?

No consideras esto, no te altera  
El fuerte pecho y ánimo invencible?  
¿Esto puede sufrir tu espada fiera?

---

<sup>502</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 43, 5-7, p. 109.

No lo puedo creer, que no es posible,  
Mientras la presa va que el Rey espera,  
Que á Muley tiene en confusión terrible,  
Nosotros vamos á buscar Cristianos  
Con quien probemos (no en muger) las manos<sup>503</sup>.

La situación de una mujer indefensa maltratada por los hombres crueles nos remite al episodio de Inés de Castro, curiosamente tantas veces imitado a pesar de su carácter más lírico que épico. Las palabras de Inés en su discurso al rey, pidiendo piedad, parecen el antecedente del discurso de Mahomad a Carabé, ya que en ambos textos se cuestiona el valor de una espada que se alza en contra de una dama que no puede defenderse en lugar de levantarse contra los guerreros enemigos. Inés de Castro cuestiona la humanidad del Rey al decir “se de humano é matar ña donzela / Fraca e sem força”<sup>504</sup>, y el narrador también demuestra su indignación contra el acto cobarde: “Contra ña dama, ó peitos carniceiros, / Feros vos amostrais - e cavaleiros?”<sup>505</sup>. Estas palabras guardan una clara relación con la pregunta de Mahomad en el texto transcrito anteriormente: “¿Es hazaña debida a nuestra gloria / De una flaca muger haber victoria?”.

Ya en el canto XVI, Muley, sobrino del rey Axartaf, vuelve del reino de los muertos para hablar con su tío y advertirlo sobre aquellos que le engañan. Habla de su experiencia de muerte y cuenta que en el momento de su fallecimiento vio a un joven muy bello, vestido de verde y oro y “piedras relucientes” y que repentinamente se vio en un “valle deleitoso”:

---

<sup>503</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., XIII, 79, 7-8, 80, 1-4, 81-82, tomo II, pp. 22-23.

<sup>504</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 127, 2-3, p. 130.

<sup>505</sup> *Ibid.*, III, 130, 7-8, p. 131.

Dió conmigo en un valle deleitoso  
Que ni en el cielo estaba ni en el suelo,  
Entre entrambos dos orbes sostenido,  
De gloria y de deleyte enriquecido.

Aquí de hojosos árboles compuesto,  
Y de agradables fuentes que corrian,  
Se via adornado el soberano puesto,  
Y de almas ilustres que se vian.  
Que sin cuidado ni temor molesto  
Por los floridos prados discurrían  
En dulces coros y en alegres fiestas,  
Muchas de yedra y de laurel compuestas.

En lugares distintos se mostraban  
Un gran número en cosas diferentes,  
Unas ligeros corzos acosaban,  
Y otras los javalies y osos valientes.  
Otras en blandos ocios se espaciaban  
Entre las flores y sonoras fuentes,  
Sin acudir á mas que en este oficio  
Ocupar su memoria y ejercicio<sup>506</sup>.

Este espacio recuerda, por varios motivos, la Isla de Venus de Camões. Las semejanzas radican no solo en la descripción del espacio que, aunque breve, refiere los árboles hojosos junto a agradables fuentes, equivalentes al “arvoredado gentil”<sup>507</sup> y a las “claras fontes e límpidas”<sup>508</sup>, en un entorno de gloria y de deleite, como en la Isla de Venus, “alegre e deleitosa”<sup>509</sup>. Por si sola, esta breve descripción no sería suficiente para poder afirmar que está presente el intertexto camoniano; pero si tenemos en cuenta las

---

<sup>506</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., XVI, 78, 5-8, 79-80, tomo II, p. 100.

<sup>507</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 55, 5, p. 400.

<sup>508</sup> *Ibid.*, IX, 54, 5, p. 400.

<sup>509</sup> *Ibid.*, IX, 54, 4, p. 400.

*almas* presentes en este espacio, verificamos que las semejanzas se agudizan: cuando los portugueses desembarcan en la isla, encuentran a las ninfas que, enseñadas por Venus, fingían dedicarse a las más variadas actividades:

Nesta frescura tal desembarcavam  
Já das naus os segundos Argonautas,  
Onde pela floresta se deixavam  
Andar as belas Deusas, como incautas.  
Algũas, doces cítaras tocavam,  
Algũas, harpas e sonoras frautas;  
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam  
Seguir os animais que não seguiam<sup>510</sup>.

Como en *Os Lusíadas*, el narrador de la *Conquista de la Bética* acentúa por un lado la variedad de las actividades a las que las almas se dedicaban; al concretizar esas actividades de ocio, señala la música y la caza, exactamente como Camões. Se trata así de un paraíso muy semejante a la Isla de los Amores, aunque el de los navegantes portugueses se situara en la tierra; pero, tratándose de una obra mucho más marcada por el tema religioso y por el modelo de Tasso, las ninfas pasan a ser almas, aunque de mahometanos, y la isla se transmuta en un Paraíso, aunque no cristiano.

El canto XVII también nos ofrece momentos en los que podemos apreciar el influjo camoniano, concretamente en la narración del combate temerario que Garciperez de Vargas, don Lorenzo y don Enrique disputan contra el enemigo moro, evocativo de la batalla de Aljubarrota. En este combate, destaca en primer lugar Nuno Álvares Pereira: “Logo o grande Pereira, em quem se encerra / Todo o valor, primeiro se assinala: / Derriba e encontra e a terra enfim semeia / Dos que a tanto desejam, sendo

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, IX, 64, p. 403.

alheia”<sup>511</sup>; de igual forma se pone de manifiesto el valor de Garciperez de Vargas en la *Conquista de la Bética*: “Contra los quales en furor ardiendo / A un cabo y á otro Moros derribando, / Lleno de saña, y de coraje fiero / Garciperez salió a herir primero”<sup>512</sup>. Los respectivos personajes son los primeros en salir al combate; ambos derriban a sus enemigos, el uno exhibiendo “todo o valor” y el otro su “coraje”. Se sigue narrando la lucha de Garciperez:

Cercanlo en torno, y él en medio dellos  
Atropella, derriba, hiende y mata,  
Y de matar á todos ó vencellos  
Solo su invicto pensamiento trata:  
No cesa de herir y acometellos,  
Y por do pasa ahuyenta y desvarata  
El esquadron, qual el leon ayrado  
De armas y perros viéndose cercado.

La horrible lid crecia, y la braveza  
En el invicto corazon Christiano,  
Resistiendo la bárbara fiereza  
De enemigos cubriendo y sangre el llano<sup>513</sup>.

Como Nuno Álvares Pereira “derriba e encontra” para terminar sembrando la tierra de los cuerpos de sus contrarios, también Garciperez cubre el llano de enemigos y de su sangre. Y volvemos al símil del león, del que hemos hablado al principio de este apartado y que vuelve a ser usado por Juan de la Cueva, que compara al héroe cercado por sus enemigos con un león que se ve cercado de armas y perros. Recordamos una vez más la comparación usada por el narrador de *Os Lusíadas*: “Está ali Nuno, qual pelos

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, IV, 30, 5-8, p. 174.

<sup>512</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., XVII, 71, 5-8, tomo II, p. 129.

<sup>513</sup> *Ibid.*, XVII, 72, 73, 1-4, tomo II, p. 129.



outeiros / De Ceita está o fortíssimo leão, / Que cercado se vê dos cavaleiros”<sup>514</sup>; resulta en todo semejante a la de Juan de la Cueva, incluso en el uso de la preposición “de” y no “por” como agente de la voz pasiva. Con todo esto, no nos es difícil afirmar que la imitación de Camões está, una vez más, presente en este episodio.

Para terminar, señalamos la coincidencia verbal entre estos versos de Camões: “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido, / E doutros as entranhas palpitando”<sup>515</sup>, y estos de Juan de la Cueva: “Hállanlo lleno de enemigos muertos, / Sin haber parte que vacía estuviese, / De brazos, piernas, y hombres medio abiertos, / Sin hallar uno que se conociese”<sup>516</sup>. La crudeza del relato de las muertes de la guerra está presente en ambos textos; de la Cueva aprovecha la referencia camoniana a las partes de los cuerpos esparcidas, las entrañas aún con vida, y la imita con el mismo objetivo de destacar de forma realista la crueldad de las batallas.

Los aspectos que hemos señalado son aquellos en los que la influencia de Camões nos parece más importante y evidente. Verificamos que Juan de la Cueva hace uso de aspectos esencialmente semánticos de la obra épica lusa, aprovechando contenidos, pero raramente utilizando las palabras exactas. Esos contenidos se centran la mayor parte de las veces en aspectos bélicos (incluso en el aprovechamiento del episodio de Inés de Castro), pero también en alguna crítica social o en descripciones espaciales.

---

<sup>514</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 34, 3-5, p. 175.

<sup>515</sup> *Ibid.*, III, 52, 1-3, p. 112.

<sup>516</sup> J. de la Cueva, *Conquista de la Bética*, cit., XIX, 85, 1-4, tomo II, p. 195.

## 2. 2. 7. EUGENIO MARTÍNEZ, *GENEALOGÍA DE LA TOLEDANA DISCRETA*

Eugenio Martínez, monje cisterciense natural de Toledo, publica en 1604 la Primera Parte de su *Genealogía de la toledana discreta*<sup>517</sup>, extenso poema caballeresco compuesto en octavas reales organizadas en treinta y cuatro cantos. De acuerdo con las palabras del autor en el “Prólogo al Lector”, esta sería la primera de cuatro partes que ya estaban terminadas; sin embargo, ninguna otra llegó a ser publicada.

El punto de partida de la acción es la duda de Antero, rey de Inglaterra, sobre el mejor pretendiente a la mano de su hija Rosania, única heredera del trono; Antero había matado al padre de Clarimante, guerrero tan conocido por su valentía -no había sido vencido nunca- como por su carácter irascible; este quería vengar la muerte de su padre, y la condición para que no destruyera el reino sería la boda con Rosania, algo que Antero no aceptaba. Así, se anuncian unas fiestas con justas que durarían un año y el premio al más fuerte, al vencedor, sería la mano de Rosania, el reino y sus riquezas, con la esperanza de que durante ese tiempo apareciera algún guerrero capaz de derrotar a Clarimante. A partir del inicio de las fiestas se suceden las justas, peleas y aventuras varias, dentro y fuera de la corte, vividas por los múltiples personajes que van apareciendo en la acción, ya sean guerreros, princesas, damas, magos o hechiceras, a la manera de los libros de caballerías.

En esta obra, de acuerdo con Pantoja Rivero, “confluyen materiales de procedencia variada, entre los que destacan fundamentalmente la materia de Troya, la materia de Bretaña, la épica culta del Renacimiento y los libros de caballerías

---

<sup>517</sup> Citaremos la obra por la siguiente edición: *Genealogía de la toledana discreta, Primera Parte, compuesta por Eugenio Martínez, natural de la Ciudad de Toledo*, Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, Año 1604, ed. online de J. C. Pantoja Rivero, en *Tirant*, nº 5, 2002, [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana\\_indice.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana_indice.htm), sin paginación (4-VI-2011).

castellanos del siglo XVI”<sup>518</sup>. Añade que la materia de Troya aparece por medio de los principales héroes del poema, descendientes de los guerreros que lucharon en ambos lados en la guerra de Troya; la materia de Bretaña aparece de forma más imprecisa, aún en palabras de Pantoja Rivero: la estructura, la semejanza de determinados episodios, la construcción de algunos personajes son aspectos que establecen la conexión con dicha materia. La épica culta del Renacimiento está presente de forma más manifiesta: la división en cantos, la composición en octavas reales, la división en proposición, invocación a las musas, dedicatoria y narración, los exordios morales que inician o terminan los cantos son características que están presentes en muchos poemas épicos de la época. Pantoja Rivero da como ejemplo de poema en el que estas particularidades están presentes *La Araucana*, de Ercilla; por nuestra parte, añadimos que *Os Lusíadas*, de Camões, es otro ejemplo de poema que reúne dichas características. Otra fuente importante de la obra está en los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, sobre todo en lo que concierne al tema, a las descripciones de combates, justas, fiestas, etc., y a los elementos característicos del género, como florestas, encrucijadas, castillos encantados, monstruos, causas perdidas que se defienden, etc. Entre este tipo de obras, Pantoja Rivero apunta como principal modelo de *La toledana discreta* a *Espejo de príncipes y cavalleros (El Cavallero del Febo)*, de Diego Ortúñez de Calahorra; añade asimismo que las referencias al universo mitológico y las huellas de Virgilio son una constante en toda la obra, considerando que, por todo esto, la obra de Eugenio Martínez “pertenece a un género híbrido que mezcla los libros de caballerías y la épica culta renacentista”<sup>519</sup>.

---

<sup>518</sup> J. C. Pantoja Rivero, “Breve apunte a la manera de introducción”, en *Genealogía de la Toledana discreta*, cit.

<sup>519</sup> *Ibid.*

En su “Prólogo al Lector”, Eugenio Martínez toca, entre otras cuestiones, el tema del peso de las fuentes en la construcción de la obra:

Lo primero que puede ofrecerse a quien menos profundamente considerare esta obra será dudar el fin y propósito que a hazerla puede aver avido, pues parece que va suelta sin particular motivo, sino solos discursos poéticos inventados por una ociosa y vaga fantasía invencionera de cuentos y madre de ficciones fabulosas, fundadas sólo en el libre antojo y querer absoluto de su autor. Y no me causaría admiración aya alguno que, a la primera vista, se arroje a juicio semejante, dado que a los leýdos y versados en el escrutinio de las historias antiguas nada les será nuevo, por ver lo mucho que ay ellas<sup>520</sup>.

Al señalar el peso de *Os Lusíadas* en la producción épica de finales del XVI y principios del XVII, Extremera refiere la *Genealogía de la toledana discreta* como una de las obras en las que la influencia de Camões es visible<sup>521</sup>, aunque no especifique cuáles son los momentos en los que se aprecia esa influencia. Siguiendo esta idea de Extremera, hemos analizado los treinta y cuatro cantos que constituyen esta obra y hemos visto que, efectivamente, están presentes algunas huellas de la epopeya camoniana, aunque no sea el intertexto más importante o con más evidencia dentro de la obra. Pasaremos a citar los momentos que nos parecen más significativos.

En el canto II, el narrador habla de Clarimante y de su caballo, Frisel, diciendo que “yva en un bel cavallo que, brioso, / tascaba el freno de oro del Oriente”<sup>522</sup>. A propósito de estas palabras, hay una nota del editor que refiere que Maxime Chevalier advierte la semejanza entre estos versos y los versos de la *Eneida* que describen el caballo de Dido, en el libro IV: “[...] De grana y oro / cubierto un palafrén, inquieto

---

<sup>520</sup> E. Martínez, “Prólogo al Lector”, en *Genealogía de la toledana discreta*, cit.

<sup>521</sup> Cfr. N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., pp. 245-246.

<sup>522</sup> *Genealogía de la toledana discreta*, cit., II, 9, 1-2.

tasca, / piafando ufano, el espumante freno”<sup>523</sup>. Estos versos de Virgilio son, efectivamente, la fuente de muchos poetas de los siglos XVI y XVII, y también de Camões, que en el canto VI escribe: “Mastigam os cavalos, escumando, / Os áureos freios com feroz sembrante”<sup>524</sup>, que Gómez de Tapia tradujo como “Tascaban los caballos espumando / los frenos de oro con feroz semblante”<sup>525</sup>. Antonio Vilanova llama la atención sobre estos versos, y más específicamente sobre la expresión “frenos de oro”, usada en otro momento de la epopeya camoniana, y su influencia en la obra gongorina, como veremos más adelante; volviendo a los versos de *La toledana discreta*, también creemos que, como en el caso de Góngora, es más plausible que *Os Lusíadas*, muy probablemente a través de la traducción de Luis Gómez de Tapia, haya sido el filtro por el cuál estos versos han sido imitados<sup>526</sup>. En Camões, los frenos del caballo asimilan el oro que, en la *Eneida*, existía solo en los jaeces, y es esta la idea imitada por Eugenio Martínez.

Situación semejante es la que ocurre también en el canto II de *La toledana discreta*, cuando se inician las justas entre famosos guerreros por la mano de la princesa Rosania, en los versos “la codiciada trompa sonó luego / que robó el color del más

---

<sup>523</sup> Virgilio, *Eneida*, cit., Libro IV, vv. 199-201, p. 245.

<sup>524</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., VI, 61, 1-2, p. 273.

<sup>525</sup> L. de Camoens, *Los Lusíadas*, trad. de L. Gómez de Tapia, cit., VI, 61, 1-2, p. 174.

<sup>526</sup> La expresión camoniana es “áureos freios”: “Conta, que agora vêm cos áureos freios / Os cavalos que o carro marchetado / Do novo Sol, da fria Aurora trazem” (L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., II, 110, 5-7, p. 78); “Mastigam os cavalos, escumando, / Os áureos freios, con feroz sembrante” (*Ibid.*, VI, 61, 1-2, p. 273); estos versos son traducidos por Benito Caldera de la siguiente forma: “cuenta, que ahora con dorados frenos / los caballos al carro traen dorado / del nuevo sol que parte” (L. de Camoens, *Los Lusíadas*, trad. de Benito Caldera, cit., II, 110, 5-7, p. 154); “Mordían los caballos espumando / los frenos de oro con feroz semblante” (*Ibid.*, VI, 61, 1-2, p. 314); ya la opción de Gómez de Tapia es diferente: “Decid, pues que, tascando el oro en frenos, / los caballos que el carro claveteado / traen del Sol se parten del Aurora” (L. de Camoens, *Los Lusíadas*, trad. de L. Gómez de Tapia, cit., II, 110, 5-7, p. 64); “Tascaban los caballos espumando / los frenos de oro con feroz semblante” (*Ibid.*, VI, 61, 1-2, p. 174). Verificamos, pues, que los versos de Eugenio Martínez están más cerca de la obra camoniana en su traducción de Gómez de Tapia.

osado”<sup>527</sup>, en los que observamos reflejos de la descripción del inicio de la batalla de Aljubarrota, imitada también por otros autores que hemos ya apuntado. Recordamos que Camões retrata las consecuencias del espantoso sonido de la trompeta castellana, en la naturaleza y en las personas que lo escucharon, siendo uno de esos efectos la palidez del rostro provocada por el miedo: “Quantos rostos ali se vêem sem cor, / Que ao coração acode o sangue amigo”<sup>528</sup>. El contexto en el que surgen estos versos es semejante y, aunque también Virgilio hable de los efectos de la trompeta en la naturaleza y en los seres humanos en los versos que claramente sirven de inspiración a Camões, no se refiere a la ausencia de color debida al miedo.

Uno de los personajes de *La toledana discreta*, Sarpe, príncipe frigio descendiente de Héctor y de la amazona Harpálice, humillado por haber sido derrotado por Clarimente, sale de la corte, deja la ciudad y llega a un prado, que se describe como un *locus amoenus*. En el inicio de esta descripción hay elementos cuyas semejanzas con la Isla de Venus, de Camões, van más allá de la mera coincidencia motivada por el tópico. De esta forma describe ese espacio el narrador de *La toledana discreta*:

Por todas quatro partes se regava  
de una dulce, abundosa y clara fuente,  
que en lo alto deste prado tiene asiento,  
dando a las verdes plantas su sustento.

Por los lados, mil árboles hermosos,  
hasta las pardas nuves levantados,  
que de flores y frutos olorosos  
el más tiempo del año están cargados<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> *Genealogía de la toledana discreta*, cit., II, 19, 1-2.

<sup>528</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 29, 1-2, p.174.

<sup>529</sup> *Genealogía de la toledana discreta*, cit., IV, 44, 5-8, 45, 1-4.

En el canto IX de *Os Lusíadas*, en el episodio de la isla de Venus, el narrador, al describir el espacio, incluye la referencia, más o menos obligada, a las fuentes: “Claras fontes e límpidas manavam / Do cume, que a verdura têm viçosa”<sup>530</sup>. No podemos dejar de dar importancia a algunos elementos coincidentes entre ambos textos: las fuentes se caracterizan como claras; Camões refiere que salían de la cumbre del monte y que mantienen el verde de la hierba, así como Martínez señala que tenían asiento en lo alto del prado y que daban a las verdes plantas su alimento. No se trata solamente de repetir la misma descripción de Camões, sino que también se mantiene el orden de los elementos. En las estrofas siguientes de ambos textos, sendos narradores pasan a la descripción de los árboles. En la isla de Venus, “mil árvores estão ao céu subindo, / com pomos odoríferos e belos”<sup>531</sup>; en el prado de Sarpe, los árboles se levantan hasta las nubes, cargados de frutos olorosos. Observamos así que existe, en el principio de la descripción de estos espacios, ambos caracterizados de acuerdo con los tópicos del *locus amoenus*, una secuencia de semejantes elementos (las fuentes y los árboles) presentados de forma análoga; estos elementos superan así la simple coincidencia generada por el respeto al tópico; sin embargo, hay otros elementos a lo largo de sendas descripciones cuyas coincidencias no son suficientemente significativas. Lo mismo ocurre algunas estrofas después con la descripción del vergel que Clarimante observa desde el balcón de la habitación en la que se despertó en la “Encantada Selva” (estrofas 60 a 64).

Pasando al canto XII, dos de los personajes, Risambo y Marpesia, sufren en su viaje marino una tormenta, que se anuncia por un viento que paulatinamente arrecia; además, “Las alcionias aves, por la orilla, / dan principio a su canto lastimoso, /

---

<sup>530</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 54, 5-6, p. 400.

<sup>531</sup> *Ibid.*, IX, 56, 1-2, p. 401.

declarando con ansia su manzilla, / causada un tiempo por el mar furioso”<sup>532</sup>. Es bastante evidente la similitud entre estos versos y los de Camões cuando narra la tempestad que los portugueses sufren repentinamente en su viaje hacia la India: “As Alcíoneas aves triste canto / Junto da costa brava levantaram, / Lembrando-se de seu passado pranto, / Que as furiosas águas lhe causaram”<sup>533</sup>. Eugenio Martínez, en su texto, repite las alusiones de Camões en *Os Lusíadas* en lo que concierne a la referencia al ave martín pescador a través de su historia mitológica. De acuerdo con la mitología griega, Alcíone, hija de Éolo, era la esposa de Ceix, rey de Traquinia, con quien tenía dos hijos. En un viaje a la Jonia para consultar un oráculo, Ceix sufrió un naufragio que terminó con su vida. Al conocer la muerte de su esposo, Alcíone se lanzó al mar, pero, debido a la piedad de los dioses, ambos amantes fueron transformados en martines pescadores. La leyenda añade que, cuando estos pájaros anidan en la playa, Éolo domina los vientos, calmando las olas, durante los siete días anteriores y posteriores al solsticio de invierno, para que estas aves puedan poner sus huevos; pero, tras los días de calma, el canto de estas aves augura la tempestad. Todo esto está presente en los versos de Camões que hemos señalado: el canto que vaticina la tormenta se caracteriza como triste en alusión a la historia mitológica subyacente, aludida en los versos de ambos autores, en la misma secuencia y de la misma forma. Nos parece que el intertexto camoniano es aquí indiscutible.

Un último momento en que encontramos una clara influencia del poeta luso se sitúa en el canto XXV. Sarpe prosigue sus viajes y llega a Ronda, donde le cuentan la historia de Oroncia que, acusada de haber matado a unos hombres y de haber intentado matar a su padre para quedarse con su reino, está a punto de ser echada a los leones;

---

<sup>532</sup> *Genealogía de la toledana discreta*, cit., XII, 64, 1-4.

<sup>533</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, VI, 77, 1-4, p. 277.



pero Sarpe intuye que se trata de una acusación injusta y decide salvarla. Cuando está siendo llevada a los leones, leemos estos versos:

Presas tiene las tiernas, blancas manos,  
con fuerte lazo y áspera atadura,  
tratada por los impíos inhumanos  
conforme al disponer de la ventura.  
Levanta los dos soles soberanos  
a pedir el remedio de la altura,  
derramando de lágrimas ardientes  
caudalosos arroyos y corrientes<sup>534</sup>.

En este retrato de Oroncia subyace la imagen de Inés de Castro siendo llevada a la presencia del rey por sus asesinos, con las manos atadas y levantando los ojos llorosos al cielo: “Pera o céu cristalino alevantando, / Com lágrimas, os olhos piedosos / (Os olhos, porque as mãos lhe estava atando / Um dos duros ministros rigorosos)”<sup>535</sup>. Además de los puntos en común que acabamos de citar, hay que advertir que existe un contexto muy semejante: una dama injustamente acusada y sentenciada a la muerte, que es llevada a su triste destino de las manos de hombres caracterizados como rigurosos por Camões e inhumanos e impíos por Martínez.

Como hemos apuntado al inicio de este apartado, el intertexto de Camões no es el que más peso tiene dentro de este poema épico-caballeresco; pero su autor, Eugenio Martínez, no fue inmune al fuerte influjo que tuvo el luso en las letras españolas, dejando transparentar su influencia esencialmente en algunas descripciones, y dando

---

<sup>534</sup> *Genealogía de la toledana discreta*, cit., XXV, 79.

<sup>535</sup> L. Camões, *Os Lusíadas*, III, 125, 1-4, p. 130.

especial importancia a episodios destacados de *Os Lusíadas*, como los de la isla de Venus, la batalla de Aljubarrota o Inés de Castro.

## 2. 2. 8. JUAN SOARES DE ALARCÓN, *LA IFFANTA CORONADA*

Texto publicado en 1606 en Lisboa, *La iffanta coronada*<sup>536</sup> es una obra con algunas peculiaridades dentro del conjunto que analizamos en este trabajo. Su autor, Juan Soares de Alarcón (João Soares de Alarcão), portugués al servicio de la corona de España (era Alcalde Mayor de Torres Vedras y Maestresala del Rey Felipe III en la Casa Real Portuguesa), es, como Jerónimo Corte-Real, un buen ejemplo del bilingüismo dominante entre los autores portugueses de la época, como hemos señalado en otro capítulo. Escribió esta obra en castellano, según Adrien Roig, para darle universalidad, por un lado, y por otro porque Inés de Castro era española<sup>537</sup>, razón que nos parece menos plausible que la anterior. Quizás haya también influido en esta elección lingüística el hecho de que Soares de Alarcón fuera profundamente defensor del felipismo; de hecho, cuando se produjo la Revolución de 1640, este autor huyó a España y escribió a su hermano desde la frontera:

“Eu me vou lançar aos pés de Philippe, meu Rei, porque me parece força não me apartar dos que a uma vez me deitei, nem em minha consciência pude nunca achar razões bastantes para quebrar o juramente e homenagens feitos a um Rei que conserva o ser católico [...]. Com a minha espada o hei-de acompanhar até à morte, e se de todo o vir desbaratado, com lágrimas a seus pés, chorarei as suas ruínas”<sup>538</sup>.

---

<sup>536</sup> *La iffanta coronada por el Rey Don Pedro, Doña Ines de Castro. En octava rima por Iuan Soares de Alarcõ, Alcalde Mayor de Torres Vedras y Maestre sala de su Majestad.* Con licencia de la Santa Inquisicion. En Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1606. Citaremos por esta edición.

<sup>537</sup> Cfr. A. Roig, “*La iffanta coronada* de Juan Soares de Alarcón (1606)”, en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, vol. 2, pp. 893-901, p. 894.

<sup>538</sup> Texto citado por T. Braga, *História da Literatura Portuguesa. Os Seiscentistas*, Lisboa, INCM, 2005, p. 123.

Soares de Alarcón centra su obra en el tema de Inés de Castro, tema este que tuvo su máxima expresión en la Península Ibérica inicialmente, y posteriormente en otros países de Europa, después de que Camões le dedicara un episodio en *Os Lusíadas*. *La iffanta coronada*, aunque sea hoy un poema olvidado por la literatura española y también por la portuguesa (seguramente por el hecho de estar escrito en castellano), tiene el mérito de ser el primer poema que trae al dominio de la épica, el género mayor por excelencia, un tema hasta entonces tratado solamente en la lírica o en el teatro; por otro lado, su autor es el primer escritor de nacionalidad portuguesa que introduce el tema de la coronación de Inés de Castro. Hasta entonces, en la literatura portuguesa, el tema inesiano se basaba en los amores de don Pedro y doña Inés, la condenación de Inés por parte de los consejeros del rey, las dudas de este, la muerte de ella y la venganza posterior de Pedro, después de subir al trono. Se debe a la literatura española el desarrollo del tema con la coronación de Inés después de muerta -algo que Camões tan solo señalaba en el verso “que depois de ser morta foi Rainha” (III, 118, 8, p. 128)-, apareciendo por primera vez en *Nise Laureada*<sup>539</sup> (1577), de Jerónimo Bermúdez, y más tarde en *Reinar después de morir*<sup>540</sup>, de Luis Vélez de Guevara<sup>541</sup>.

Juan Soares de Alarcón construye su epopeya en seis cantos, en los que la acción sigue un orden cronológico, desde que Inés de Castro acompañó a doña Constanza, hija de don Juan Manuel, en su viaje a Portugal para contraer matrimonio con el príncipe

---

<sup>539</sup> Cfr. J. Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*, ed. de M. D. Triwedi, North Carolina, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1975.

<sup>540</sup> L. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. de A. Díez Mediavilla, Madrid, Akal, 2002. Véase también C. Alves dos Santos, “*Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara: Inés de Castro entre la historia y la ficción”, en S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y M. Rogríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua–Junta de Castilla y León, 2006, pp.125-131; P. Botta, “O fantasma de Inês de Castro entre a lenda e a literatura”, en *Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, cit., pp. 26-36.

<sup>541</sup> Para el desarrollo del tema en Europa, véase M. L. Machado de Sousa, *Inês de Castro, um tema português na Europa*, Lisboa, ACD Editores, 2004, 2ª ed.

don Pedro, siguiendo con el enamoramiento de ambos, la amenaza que suponía para la corona portuguesa, su muerte trágica y, finalmente, la venganza de don Pedro, siendo ya rey de Portugal y la coronación no de Inés cadáver, como en otras obras, sino de su imagen esculpida en el túmulo. Para adecuar la acción al género, añade elementos que consideraba propios de la épica, como señala Roig:

En el canto II, un mago muestra a los amantes una serie de retablos de los inventores de las artes y de los Emperadores romanos; se prolonga el desfile en el canto III con los Reyes de Portugal, el descubrimiento de la India Oriental, sus Virreyes y Gobernadores, la pérdida del rey D. Sebastián en África; en el canto IV D. Pedro ve en sueños las sepulturas de los poetas famosos y de personajes ilustres; el canto V expone consideraciones generales sobre la envidia; el canto VI contiene loores de los cielos por los planetas. Lo maravilloso es representado por el mago, figuras mitológicas, Dioses y Diosas, sueños y visiones. El poeta intenta enaltecer su tema con la intrusión de Emperadores, Reyes y héroes históricos<sup>542</sup>.

Como ocurre con muchos poetas de la época, Soares de Alarcón también apunta los grandes maestros literarios de su tiempo, bajo la forma de un sueño de D. Pedro en el que ve las sepulturas de los poetas famosos: Homero, Virgilio, Terencio, Horacio, Ovidio, Petrarca, Tasso, Ariosto, Garcilaso, Boscán, Lope de Vega, todos están presentes en este sueño de D. Pedro. Entre los portugueses, señala primeramente a Camões y a Corte-Real: “De nacion Lusitana Camões raro, / Corte real insigne [...]”<sup>543</sup>, para luego apuntar a muchos otros.

No hay duda de que la imitación de Camões fue fundamental en la composición del poema de Soares de Alarcón: ya sea en el tratamiento del tema o en el

---

<sup>542</sup> A. Roig, “*La iffanta coronada* de Juan Soares de Alarcón (1606)”, cit., p. 895.

<sup>543</sup> *La iffanta coronada...*, cit, IV, 42, 1-2, fol. 52v.

aprovechamiento de expresiones, versos o estrofas camonianas, incluso de rimas, *Os Lusíadas* subyacen a toda esta epopeya sobre Inés de Castro, como han advertido Extremera Tapia<sup>544</sup>, Adrien Roig y Maria Leonor Machado de Sousa, que afirma lo siguiente:

A influência de Camões, de que mesmo os poetas nossos contemporâneos se não libertaram, fez-se sentir imediatamente, na poesia do século XVII, toda ela já construída segundo o modelo gongórico. Neste período, que os condicionalismos histórico-sociais tornaram pouco propício ao teatro, só a poesia -para além da prosa histórica e dos comentários a *Os Lusíadas* [...] - se ocupou dos amores de Inês, em composições de pouco valor artístico, das quais se devem destacar *La iffanta coronada*, de Soares de Alarcão, *Romance en antigo language*, de Francisco Manuel de Melo, e *Saudades de Donna Ignez de Castro*, de D. Maria de Lara e Meneses<sup>545</sup>.

El canto I de *La iffanta coronada* es aquel en el que se observa de forma más evidente la influencia del épico luso, desde la invocación a las musas del Tajo (como Camões) a la imitación de varios versos o estrofas, lo que es normal teniendo en cuenta que el asunto de este canto coincide básicamente con el del episodio camoniano: descripción de la belleza de Inés, su enamoramiento del Infante Don Pedro y su prisión. Hay que señalar que, al elaborar una obra que requiere más extensión que un simple episodio, Soares de Alarcón toma muchas veces como punto de partida elementos camonianos que va desarrollando durante algún tiempo, transformando lo que originalmente era un simple verso, una alusión, en varias estrofas o en todo un episodio.

---

<sup>544</sup> Cfr. N. Extremera Tapia, "Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII", cit.

<sup>545</sup> M. L. Machado de Sousa, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pp. 20-21.

Al caracterizar el personaje de Inés, Camões no la describió físicamente con muchos detalles, hablando en general de su belleza, pero señaló en concreto su “colo de alabastro” (III, 132, 2, p. 132); esta metáfora camoniana será aprovechada por Soares de Alarcón en varios momentos del canto I: “su pecho blanco mas que el alabastro” (I, 6, 6, fol. 2v) o “su pecho en la color mas que alabastro” (I, 30, I, fol. 8v) son buenos ejemplos de las comparaciones en las que el autor transforma el verso de *Os Lusíadas*. Maria Leonor Machado de Sousa afirma que el vocabulario usado por Camões en la caracterización de la belleza de Inés de Castro quedó marcado en las obras que se le siguieron, señalando, entre otras, la expresión usada en el inicio de episodio, “linda Inés” (III, 120, I, p. 129)<sup>546</sup>, que también podemos encontrar en *La iffanta coronada* en “hermosa Inés” (I, 29, I, fol. 8r); no se trata solo de imitación de un adjetivo: es importante considerar también su anteposición al nombre, tal como ocurre en *Os Lusíadas*.

Soares de Alarcón narra el rechazo del Infante a casarse de nuevo después de la muerte de su esposa doña Constanza: “Desprecia Pedro thalamos notables, / A Ines solamente adora y quiere” (I, 27, I-2, fol. 7v). La semejanza con las palabras de Camões es notable: “De outras belas senhoras e Princesas / Os desejados tálamos enjeita, /Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas, / Quando um gesto suave te sujeita” (III, 122, I-4, p. 129). Condensando en dos los cuatro versos de Camões, el autor mantiene el sustantivo “tálamo” (como metáfora de los votos nupciales), utilizando el adjetivo “notables” como referencia a la importancia de señoras y princesas señaladas por Camões; usa asimismo un verbo semánticamente equivalente al utilizado en *Os Lusíadas*, y apunta en seguida, como su modelo, la causa de ese rechazo.

---

<sup>546</sup> Cfr. M. L. Machado de Sousa, *Inês de Castro, um tema português na Europa*, cit. p. 94.

Particularmente importante es la estrofa 31 de este canto que analizamos, ya que en ella la imitación de una estrofa camoniana se da incluso en las palabras en posición de rima, como señala Roig<sup>547</sup>:

En la fresca ribera del Mondego  
Cogias bella Ines las varias flores  
De las leyes izenta d'amor ciego  
De vanos pensamientos boladores:  
O quanto mas valia aquel sosiego,  
Aquellos tiempos quanto eran mejores  
Y quanto mas el alma estaua pura  
De quantos mas quilates la hermosura<sup>548</sup>.

Transcribimos también la estrofa de Camões imitada por Soares de Alarcón:

Estavas, linda Inés, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce fruto,  
Naquele engano da alma, ledo e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saüdosos campos do Mondego,  
De teus fermosos olhos nunca enxuto,  
Aos montes ensinando e às ervinhas  
O nome que no peito escrito tinhas<sup>549</sup>.

Todos los elementos de la estrofa camoniana se mantienen en *La iffanta coronada*: la belleza e inocencia amorosa de Inés, cuyo pensamiento se centra en su amor por Pedro, su comunión con la naturaleza, los campos del Mondego, todo está

---

<sup>547</sup> A. Roig, “*La iffanta coronada* de Juan Soares de Alarcón (1606)”, cit., p. 897.

<sup>548</sup> *La iffanta coronada* ..., cit., I, 31, fol. 8v.

<sup>549</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 120, p. 129.



presente de forma idéntica en ambas estrofas. Roig apunta particularmente la identidad de las tres palabras en posición de rima en los versos 1, 3 y 5 de los dos textos, “Mondego”, “ciego” y “sosiego”, y verificamos que se repiten por orden inverso. Son, además tres palabras clave para el sentido de la estrofa, ya que apuntan al espacio conectado con la naturaleza y al estado de espíritu de Inés, su tranquilidad amorosa que la deja en ese estado ciego que no le permite ver el peligro que se acerca.

Las razones que motivan la decisión del rey Don Alfonso IV de mandar matar a Inés se narran de la misma forma, señalando las habladurías del pueblo. Así, dice Camões que el rey respeta “o murmurar do povo” (III, 122, 7, p. 129) y Soares de Alarcón que “el pueblo por las calles murmuraua” (I, 33, 1, fol. 9r), refiriendo también “el murmurar confuso de la gente” (I, 34, 3, fol. 9v); también verificamos la existencia del intertexto camoniano en el momento en que se cuenta la resolución del rey, que “Tirar Inês ao mundo determina, / Por lhe tirar o filho que tem preso” (III, 123, 1-2, p. 129) o, en *La iffanta coronada*, “detriminò quitar tan crudamente / A Ines del mundo y ser remediado / El moço Iffante Pedro, que perdido / Andaua, sin sosiego, y sin sentido” (I, 34, 5-8, fol. 9v). Además de la evidente imitación usando los mismos vocablos, Soares de Alarcón repite el mismo concepto de liberación de los lazos amorosos a través de la muerte y también el mismo eufemismo en la referencia al asesinato de Inés.

Posteriormente, en *La iffanta coronada* se narra la detención de Inés: “Por tal consejo prende el rey ayrado / A Ines, que qual flor entre las manos / Quedò descolorido el rostro amado” (I, 39, 1-3, fol. 10v). La descripción de Inés al ser arrestada corresponde en parte a la descripción de Inés muerta en *Os Lusíadas*. Siguiendo el modelo camoniano, Soares de Alarcón compara el rostro pálido, sin color, de Inés, con una flor que se marchita entre las manos de alguien: “[...] Ines, que qual flor entre las manos / Quedò descolorido el rostro amado” (I, 39, 2-3, fol. 10v). Estos versos están

basados en estos otros de Camões: “Assi como a bonina, que cortada / Antes do tempo foi, cândida e bela, / Sendo das mãos lacivas maltratada / Da minina que a trouxe na capela, / O cheiro traz perdido e a cor murchada” (III, 134, 1-5, p. 132).

Aún en el canto I, hemos encontrado otro momento en el que el intertexto camoniano es notable, ejemplo este también apuntado por Maria Leonor Machado de Sousa<sup>550</sup>. En *Os Lusíadas*, la voz de Camões se levantaba contra los hombres que, diciéndose caballeros, mataban a una dama indefensa: “Contra ãa dama, ó peitos carniceiros, / Feros vos amostrais e cavaleiros?” (III, 130, 7-8, p. 131); a su vez, Soares de Alarcón exclama “Dezidme contra quien ha caualleros, / Los braços empleais fuertes guerreros” (I, 53, 7-8, fol. 13r). Imita este autor a su modelo en el tipo de voz insurrecta contra una injusticia, la de los que se dicen caballeros y usan de su fuerza en contra de una dama inocente; usa también el mismo recurso que había utilizado Camões al pasar de una narración en tercera persona al uso de la segunda persona, dirigiéndose directamente a esos caballeros, confiriendo de esta forma mucho más efectividad a esa voz indignada.

En los restantes cantos, Soares de Alarcón introduce nuevos elementos, los que considera propios del género épico, alejándose así del episodio de *Os Lusíadas*. Por ello, la imitación de Camões es menos frecuente que en el canto I, cuando el autor sigue más de cerca su modelo. De todas formas, encontramos en el canto II una nueva referencia a la belleza perdida de Inés, señalándose de nuevo que había perdido su color, como una flor cortada: “[...] por el suelo està tendida / Qual la linda flor en parque o prado / De rezio viento, y agua combatida: / ramos en que se tiene está quebrado / La

---

<sup>550</sup> Cfr. M. L. Machado de Sousa, *Inês de Castro, um tema português na Europa*, cit., p. 93.

belleza, y la color toda perdida” (II, 14, 2-6, fol. 18r), siendo el modelo la estrofa 134 del canto III de *Os Lusíadas*, anteriormente transcrita.

En este canto II, el sabio Lycaonio lleva a Pedro y a Ines a sus aposentos encantados, y ahí les enseña los retratos de inventores de las artes, de reyes y emperadores romanos. Al apuntar a los duques de Austria, habla de Alberto II de la siguiente forma: “Y otro Alberto ramo florescente, / De aquel arbol tan celebre nel mundo” (II, 34, 5-6, fol. 23r), recordando las palabras con que Camões se dirigía al Rey Don Sebastião en la Dedicatoria del poema: “Vós, tenro e novo ramo florecente, / De ùa árvore, de Cristo mais amada” (I, 7, 1-2, p. 3).

El canto III de *La iffanta coronada* dedica algunas estrofas a la sucesión de los reyes de Portugal, enseñados por un ángel al Infante Pedro mientras dormía, y que le habla también de su futuro reinado, diciéndole, entre otras cosas: “Lograras largo tiempo el Lusso imperio, / Siempre lo regiras justicioso / Sin latrocinio, muerte, ni adulterio: / Seras tan soberano y poderoso, / Que no te haran nel reino vituperio” (III, 13, 2-6, fol. 30v). También Camões describió el reinado de Don Pedro: “Este, castigador fue rigoroso / De latrocinios, mortes e adulterios; / [...] As cidades guardando, justicozo, / De todos os soberbos vituperios” (III, 137, 1-2 y 5-6, p. 133). Soares de Alarcón repite las características apuntadas por Camões en cuanto al reinado de Don Pedro, repitiendo palabras como “justicioso”, “latrocinio, muerte, adulterio” (perseguidos por el rey) o “vituperio”. Como ocurría en otra estrofa que analizamos anteriormente, también aquí se repiten palabras en posición de rima (“adulterio” y “vituperio”).

En esta relación de los reyes de Portugal y de las futuras hazañas, el narrador hablará asimismo de Don Sebastião y del desastre de Alcacer-Quibir, no sin destacar la bravura de los guerreros lusos que van “cortando, y destroçando con sus pieças /

Pechos, manos, piernas, y cabeças” (III, 32, 7-8, fol. 35v), emulando a su modelo cuando, al narrar la batalla de Ourique, afirma que “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido” (III, 52, 1-2, p. 112).

El canto IV está dedicado a la muerte de Inés de Castro y a la venganza de Don Pedro, ya rey, después de la muerte de su padre. Transcribimos a continuación las estrofas que retratan el momento inmediatamente anterior al asesinato de Inés en cada uno de los textos:

Pera o céu cristalino alevantando,  
Com lágrimas, os olhos piedosos  
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
um dos duros ministros rigorosos)<sup>551</sup>.

Lleuantando sus ojos para el cielo,  
Y las manos tras ellos lleuanta:  
Quando baxar los quiso para el suelo  
Los dos verdugos vio con que se espanta  
Ataronle las manos sin recelo<sup>552</sup>.

En estas estrofas de *La iffanta coronada* está patente, una vez más, el intertexto de *Os Lusíadas*. Soares de Alarcón inicia su estrofa como Camões, narrando el gesto de Inés que levanta los ojos hacia el cielo, en actitud de desesperación, mientras sus verdugos le atan las manos y se preparan para matarla. A este momento, sigue en las dos obras el discurso de Inés pidiendo compasión al Rey Afonso IV y usando el mismo argumento de apelar a la piedad de los niños, sus nietos: “A estas criancinhas tem respeito, / Pois o não tens à morte escura dela; / Mova-te a piedade sua e minha, / Pois

---

<sup>551</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 125, 1-4, p. 130.

<sup>552</sup> *La iffanta coronada* ..., cit., IV, 9, 4-5, fol. 44r.

te não move a culpa que não tinha” (III, 127, 5-8, p. 130) son las palabras de Inés en *Os Lusíadas*, mientras que en *La iffanta coronada* afirma “Si por mi no te moues en tal hecho / Mueuante a piedad estos tus nietos” (IV, 11, 1-2, fol. 44v). Las palabras de Inés no fueron suficientes para evitar su asesinato a manos de los verdugos (calificados en ambos textos como “carniceros”), y acaba muerta, sin color, como una flor cortada, comparación que ya hemos señalado anteriormente y que ahora se repite: “Qual flor quando la pisan pasajeros, / O rosa que sin tiempo fue cogida, / Tal la linda Ines sin gracia alguna / Tendida está, conforme a su fortuna” (IV, 12, 5-8, fol. 45r).

La cruda e injusta muerte de Inés provoca el dolor y la ira de Pedro, que decide vengarse en cuanto sea coronado rey, castigando a los verdugos de su amada, que estaban entonces refugiados en Castilla, necesitando para ello la ayuda del rey Don Pedro I de Castilla, su sobrino, con quien compartiría el sobrenombre de el Cruel. Camões alude a la alianza entre ambos que llevó a la persecución de los verdugos de Inés y a su violenta muerte:

Não correu muito tempo que a vingança  
Não visse Pedro das mortais feridas,  
Que, em tomando a governança,  
A tomou dos fugidos homicidas;  
Do outro Pedro cruíssimo os alcança,  
Que ambos, imigos das humanas vidas,  
O concerto fizeram, duro e injusto,  
Que com Lépidó e António fez Augusto<sup>553</sup>.

Estos deseos de venganza y la alianza con Pedro I de Castilla son también contados en *La iffanta coronada*, usando exactamente la misma comparación con la

---

<sup>553</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 136, p. 133.

alianza del Segundo Triunvirato, “El pacto que jurò antiguamente / Con Lepido y Antonio el gran Augusto, / hizo Pedro con Pedro injustamente” (IV, 25, 1-3, fol. 48r), y su calificación como injusta.

En el canto V de *La iffanta coronada* se narra el traslado de Inés a Alcobaça y en el VI, la coronación de Inés de Castro por el rey Don Pedro. Apartándose del tema central del episodio camoniano, que no trata ninguno de estos asuntos, la influencia de su modelo ya no es visible. De todas formas, como hemos advertido en este análisis, la imitación de Camões por parte de Juan Soares de Alarcón va más allá del uso de los mismos vocablos o de la repetición semántica o estilística; el autor adopta el mismo punto de vista de su modelo, narrando los acontecimientos de la misma forma y con los mismos juicios de valor. Adrien Roig advierte la inevitabilidad de la imitación de Camões; pero destaca también la originalidad que Soares de Alarcón supo imprimir a su obra y la importancia que esta tuvo posteriormente en la literatura española, en obras como *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara.

## 2. 2. 9. GASPAR GARCÍA ORIOLANO, LA MURGETANA

En 1608 se publica en Valencia la obra de Gaspar García Oriolano conocida como *La Murgetana del Oriolano*<sup>554</sup>. Esta obra constituía la primera de dos partes, aunque la segunda, anunciada por el mismo autor en los preliminares, no llegó a publicarse<sup>555</sup>. En su conjunto, tratarían de la historia de Murcia hasta su reconquista por las tropas de Alfonso X, ayudado por su suegro Jaime I de Aragón; en esta primera parte, compuesta en octavas reales organizadas en nueve cantos, se narra el origen de Murcia, las guerras que ahí ocurrieron y, de forma más detallada, la conquista del reino por el Infante Alfonso, su posterior sublevación contra el dominio cristiano y la venida de Jaime I. El propio Oriolano resume así el asunto de su epopeya en la proposición:

De la gran Murcia la famosa historia,  
que en ella celebrosu Alphonso, canto,  
y de la conseguida gran victoria  
de aquella rebelión que puso espanto  
A los Reyes, don Iayme de memoria,  
al sabio Alphonso, y a Fernando el Sancto,  
y al Barbaro tambien, pues vez sigunda  
sintio mas apretada la coyunda.

El sitio cantare, y las baterias,  
y el como, sobre muros derribados  
hizieron con valor cauallerias

---

<sup>554</sup> *Primera parte de la Murgetana del Oriolano, guerras, y conquista del reyno de Murcia por el Rey don Iayme primero de Aragon. Con la redempcion del Castillo de Origuela. Donde se ilustra casi toda la nobleza de España, como se vera en la pagina siguiente. Compuesto por Gaspar Garcia Oriolano. Dirigida a la muy Noble y muy leal Ciudad de Murcia, y Impressa a su costa. Impressa en Valencia, por Iuan Vicente Franco en la Pelleria vieja, junto a S Martín. Año 1608. Citaremos por esta edición.*

<sup>555</sup> Cfr. E. de Ochoa (ed.), *Tesoro de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos*, Paris, Baudry, Librería Europea, 1840.

los Moros, y Cristianos, esfoçados:  
Y a su tiempo dire las correrias  
de nuestros adalides, y soldados,  
y de los Almogauares la guerra,  
y el como se rindio despues la tierra<sup>556</sup>.

En los preliminares, Oriolano presenta una relación de los caballeros de la conquista, afirmando al final:

Quedan muchos mas que tienen su lugar en la sigunda parte. Y por que me toca, el seruir a toda Murcia, dire todos los Caualleros que la ilustran: pues si no son de su conquista, vienen de los que redimieron las Españas, como se vera en la sigunda parte<sup>557</sup>.

De la misma forma, después de enumerar estos caballeros, añade al final que “los demás que por mi poca inteligencia no van aqui nombrados, en la sigunda parte yran, con estos mismos señores”<sup>558</sup>.

Oriolano, en la “Epístola al lector”, señala las fuentes históricas de su obra y añade:

Solo tres invenciones contiene mi obra, las quales ellas mismas dicen a que fin se han compuesto, que son la del Mago Porman, la de la Pitonisa, del lago Canigo del Condado de Rosellon, y la ultima con que se da fin, cuya declaracion se vera en la sigunda parte, en lugar de fabulas ay provechosos discursos, y buena vrbanidad [...]<sup>559</sup>.

---

<sup>556</sup> *Primera parte de la Murgetana del Oriolano...*, cit., I, 1-2, fol. 1r.

<sup>557</sup> G. García Oriolano, “Caualleros de la Conquista”, en *Primera Parte de la Murgetana del Oriolano...*, cit, sin número de página.

<sup>558</sup> *Ibid.*

<sup>559</sup> G. García Oriolano, “Epístola al lector”, en *Primera Parte de la Murgetana del Oriolano...*, cit, sin número de página.



A partir de estas palabras, podemos deducir que Oriolano afirma, como lo hizo Camões en la Dedicatoria a Don Sebastião, el carácter histórico, por lo tanto verídico, de su obra, como forma de exaltación previa de los hechos que se propone narrar. Decir que “en lugar de fabulas ay provechosos discursos” es parecido a lo que Camões afirma en estos versos: “Ouvi, que não vereis com vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas, / Louvar os vossos [...]”<sup>560</sup>. Ambos se proponen contar hechos verídicos, aunque Oriolano reconozca la introducción de tres invenciones y Camões cree una acción mitológica paralela a la histórica.

Entrando ya en el texto de *La Murgetana*, después de la Proposición (que transcribimos anteriormente) y la Dedicatoria a la ciudad de Murcia, Oriolano pasa a narrar los hechos: primero habla de la situación geográfica, del clima, etc., para después relatar la historia propiamente dicha. Esta estructura parece imitada de *Os Lusíadas*; al final del canto II, el rey de Melinde pide a Camões que le cuente la historia de su tierra y de su pueblo: “Agora lhe pergunta pelas gentes / De toda a Hespéria última, onde mora; / Agora, pelos povos seus vizinhos, / Agora, pelos húmidos caminhos”<sup>561</sup>; “Nos conta (lhe dizia) diligente, / Da tua terra o clima e região / Do mundo onde morais, distintamente”<sup>562</sup>. En su respuesta al rey, ya en el canto III, Vasco da Gama afirma: “Primeiro tratarei da larga terra, / depois direi da sanguinosa guerra”<sup>563</sup>. El contenido de este diálogo es lo que va a determinar la estructuración de la narración de la historia de Portugal por Vasco da Gama; este narrador secundario empezará por hablar de Europa para después, como si de un *zoom* cinematográfico se tratara, restringir cada vez más su enfoque hasta terminar en la Península Ibérica y después en el reino de Portugal.

---

<sup>560</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 11, 1-3, p. 4.

<sup>561</sup> *Ibid.*, II, 108, 5-8, p. 78.

<sup>562</sup> *Ibid.*, II, 109, 2-4, p. 78.

<sup>563</sup> *Ibid.*, III, 5, 7-8, p. 100.

En estas descripciones geográficas, que ocupan las estrofas 6 a 21 del canto III, el narrador no deja de señalar aspectos relacionados con el clima, con los pueblos que habitaban o habían habitado las distintas regiones apuntadas, o, al final, con el origen del nombre de Lusitania y de los Lusos (apéndice IV). Después de estas estrofas, empieza Gama la narración de la historia de Portugal desde la figura de Viriato hasta el momento de la llegada a Melinde, pasando por varias figuras y episodios destacados de la historia del país y del mismo viaje marítimo. Esta estructura se repite en *La Murgetana del Oriolano*:

Estiendese la bella Bacetania  
entre los montes Castulente, y Mario,  
el vno montuoso en contestania,  
en Bethica de vmbroso el otro vario:  
Tiene por Occidente Carpentania,  
separala del Barbaro contrario,  
por Oriente el mar que tiene aprueua  
la vieja Ilicia, y la Carthago nueva,

Esta debaxo el quinto clima, el cielo  
mas apacible de la esperia toda,  
Estabero que nasce al Sol y hielo,  
que Sigura llamo la gente Goda:  
Cruza por ella enriqueziendo el suelo  
y tanto con la tierra se acomoda  
que le da seda, trigo, azeyte, y vino,  
y arrojase después al mar vezino.

En su distrito y ambito tenia  
doze Ciudades de estendido assiento,  
que fueron de Alcaraz elada y fría,  
y figura tambien al frio viento,  
Moxacar al Leuante de Almeria,  
Vera, y la noble Lorca, que fue aliento

vn tiempo de los pueblos Bacetanos,  
y buena fortaleza de Romanos.

En puerto la famosa Carthagená,  
y en buena playa la gallarda Ilicia,  
que es Alicante agora, fuerte y buena  
fundad por algunos de la Licia:  
Vezina a la Edetania esta Billena  
bonissima frontera de Milicia,  
que guarda los linderos de la tierra  
amenaçando de romper la guerra.

Esta la vieja Cieça destruyda  
cerca de vn valle, sobre vn alta loma  
donde fue de Carthago defendida,  
y a donde tuuo por contraria a Roma.  
Y el agua de Sigura recogida  
que del valle lo mas profundo toma,  
pasa por cerca della, y por dar, para  
a las Aldeas su corriente clara.

Del valle a la siniestra, esta fundada  
fortuna, mala para el Rey Rodrigo,  
que de la gran batalla desdichada  
el nombre de quedo para testigo:  
Y el campo de la misera jornada  
do la perdida fue de Godos, digo,  
prueua de la matança con su nombre,  
y con los huesos oy, de mas de vn hombre.

El monte Vrchelo despoblado enseña  
de su famosa Orchelis las ruynas,  
lleuando pinos entre xara, y breña,  
do fueron sus murallas peregrinas:  
Frontera tiene la gallarda peña,  
señida de las aguas cristalinas  
del gran Sigura, que enriquece y riega

entre la peña y monte, vna ancha vega.

En esta peña, el hidalgo nido  
del noble Herodio, sin buscar se halla,  
pues le tiene rodado y circuydo  
con torres Orihuela, y con muralla:  
No quedareys mi patria no, en oluido,  
aunque mi Musa de precente calla,  
que a tiempo y ocasión, serán espanto  
vuestras hazañas, de que me honro tanto.

Y a vos mi Murcia coronada y graue  
Reyna contemplo del peru de España,  
gozando el solio del vencido Araue  
ganado con batallas en campaña:  
Teneys de Aledo la soberuia llave  
pizada entre la planta y la peaña,  
conque tryunphays del Barbaro y del fuerte  
por mil edades contra tiempo y muerte.

Del gran Sigura enenriqueceys la frente,  
y al rpto curso con valor robusto  
de vuestro gran poder a su corriente  
regijs y gouernays a vuestro gusto:  
Mas ya me lleua la ocasion presente  
a vuestra fundación, y como es justo  
dire de Murjo Rey de Italia, vn hombre  
de quien tomaron vuestras gentes nombre<sup>564</sup>.

Como se puede observar, antes de entrar en la narración de la historia de Murcia, García Oriolano se detiene, como Camões, en las descripciones de carácter geográfico, de los pueblos, del clima e incluso en el origen del nombre del pueblo “murgetano”. Al

---

<sup>564</sup> *Primera parte de la Murgetana del Oriolano...*, cit., I, 7-16, fols. 2r-3v.

hablar de la ubicación geográfica de Murcia, empieza, como el portugués, por localizar un espacio bastante más amplio que va reduciendo hasta señalar el espacio que concierne a la narración; este proceso ocurre de forma bastante clara y evidente en ambos textos. Y, tal como ocurre en la epopeya lusa, después de las descripciones geográficas, el narrador hace algún comentario de carácter más personal, que plasma el amor hacia la tierra (“Y a vos mi Murcia coronada y graue / Reyna contemplo del peru de España” son las palabras de Oriolano; Gama afirma “Esta é a ditosa patria minha amada”); finalmente, justo antes de entrar en la narración histórica, en ambas epopeyas se señala el origen de los topónimos y/o gentilicios; así, Gama refiere que el nombre de Lusitania proviene de Luso, hijo de Baco y primer habitante de la región; y Oriolano señala que hablará de Murjo, rey de Italia, que dio el nombre a las gentes de Murcia. A partir de aquí, ambos narradores pasan a la narración histórica y también aquí hay similitudes entre los dos textos: Gama empieza a contar la historia de Portugal a partir de Viriato, o sea, desde los orígenes mismos del territorio lusitano; Oriolano también indica que le “lleva la ocasión presente / a vuestra fundación”. La similitud entre la estructura de ambas epopeyas nos parece confirmar la imitación de Camões por Gaspar Garcia Oriolano, siendo este el momento en el que la presencia de *Os Lusíadas* subyace de forma más evidente.

Sin embargo, hay otros momentos en los que podemos advertir que el intertexto camoniano está presente, aunque de forma más sutil. Justo al final del canto I, surge un personaje de carácter fantástico, el mago Porman, que en su caracterización evoca en algunos aspectos la figura de Adamastor (apéndice X). El personaje surge de forma extraña, durante la guerra de los árabes contra los castellanos:

Estando en esto, vn toruellino horendo  
nunca con furias tal jamás venido,

ni el furioso elemento tanto estruendo  
pudo tener zelado y recogido:  
Del horrizono son, el estupendo  
rumor, causaua em Murcia tal ruydo,  
que amedranta los Tigres y Leones,  
quanto mas a los brauos coraçones.

La presta tempestad inuista y braua,  
combate la Mesquita y el castillo,  
Chilan temió, euen Albor estaua  
la sangre fría, palido amarillo:  
El vulgo que antes brauo, manso andaua,  
con miedo el Alfachi, y el Real caudillo,  
y al fin paro el estruendo en el Senado  
con vn trueno, escupiendo vn viejo armado<sup>565</sup>.

El personaje surge de un fenómeno atmosférico inexplicable y repentino, de un torbellino que el texto caracteriza como horrendo, acompañado de un sonido horrísono, que provocó el miedo en todos los bravos guerreros y que amedrentaría hasta los más bravos animales, como tigres y leones. Posteriormente aparece el mago, en la forma de un viejo armado, caracterizado de la siguiente forma:

Era de fiero rostro y catadura,  
de proporción no yqual, grueso membrudo  
de aspera boz, aunque la edad madura  
nò ya, para regir arnes y escudo:  
La barba blanca, assienta en la armadura  
que por la hazer dexo algún pez desnudo,  
que aun en la dura concha viene impreza  
la forma que le dio naturaleza.

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, I, 73-74, fol. 13r.

Alsando vn rubio yelmo descubria  
la reluciente calva bien bañada,  
y con vn blanco lienço conpelia  
vn christalino humor de agua salada:  
Cabello enxuga y barba retorcia,  
y a la confusa gente amedrantada  
alza la maga frente, pero en tanto  
me oyd noble Senado al otro canto<sup>566</sup>.

Destaca en la caracterización de este personaje su aspecto fiero, desproporcionado y su voz áspera, capaces de amedrentar tanto o más que la tormenta que le anunciaba. Todo esto parece tener como base el episodio del Adamastor, ya sea la forma como el personaje se aparece a los demás o su misma caracterización:

Quando ãa noute, estando descuidados  
Na cortadora proa vigiando,  
Ûa nuvem que os ares escurece,  
Sobre as nossas cabeças aparece.

Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse em vão nalgum rochedo.  
-«Ó Potestade (disse) sublimada:  
Que ameaço divino ou que segredo  
Este clima e este mar nos apresenta,  
Que mor cousa parece que tormenta<sup>567</sup>?»

Como podemos verificar, Gama narraba el surgimiento del Adamastor precedido de un fenómeno atmosférico extraño, aunque semejante a una tormenta: una nube muy

---

<sup>566</sup> *Ibid.*, I, 75-76, fol. 13v.

<sup>567</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 37, 5-8, 38, p. 222.

negra y un gran ruido del negro mar son señales que aparecen de forma repentina, provocando el miedo en los marineros portugueses y en el propio Vasco da Gama, que se dirige a Dios exteriorizando su temor e incomprensión hacia dicho fenómenos. Las situaciones vividas por los personajes en ambos textos son, por lo tanto, bastante similares. Ocurre lo mismo en la descripción de los personajes:

Não acabava, quando ãa figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquálida,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.

Tão grande era de membros, que bem posso  
Certificar-te que este era o segundo  
De Rodes estranhíssimo Colosso,  
Que um dos sete milagres foi do mundo.  
Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,  
Que pareceu sair do mar profundo.  
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,  
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo<sup>568</sup>!

Como elementos de caracterización comunes en los dos textos, tenemos la apariencia espantosa de los personajes, con especial incidencia en el rostro -cuya descripción es más pormenorizada en *Os Lusíadas* y menos desarrollada en *La Murgetana*- y en su aspecto fiero, en su cuerpo fuerte y desproporcionado (“tão grande era de membros” y “grueso membrudo” son los versos que confirman esta relación) y en

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, V, 39-40, pp. 222-223.



su voz “áspera”, con un tono “horrendo e grosso”. La barba está presente en ambas descripciones, aunque se trata de una barba blanca, señal de edad madura, en el caso del mago Porman, y una barba sucia que intensifica el aire aterrador del personaje en el caso del Adamastor. La reacción de los hombres a los que se aparecen -los guerreros árabes y los marineros portugueses- es similar: Gama afirma que al ver y oír al Adamastor se “arrepíam as carnes e os cabelos”, aunque ya anteriormente la nube que le anunciaba “pôs nos corações um grande medo”; en el caso del mago, si ya el torbellino y el ruido que anteceden su aparición “amedranta los Tigres y Leones, / quanto mas a los brauos corações”, frente a su visión la gente se queda “confusa” y “amedrantada”. Observamos, pues, que es bastante probable el origen camoniano de este final de canto I de *La Murgetana*, ya que tanto en lo que antecede la aparición del personaje como en su propia descripción se utilizan elementos existentes en la epopeya lusa.

El autor va a utilizar el mismo proceso en el último canto de *La Murgetana*, en el último episodio de carácter fantástico que anunció en la “Epístola al lector”, y que tendría seguimiento en la segunda parte de la epopeya. Así, esta obra termina con el apareamiento de un personaje fantástico en todo semejante al mago Porman:

El Sol ya tras de montes se declina  
estendese en el cielo negro manto,  
por llegar a Algezira se camina  
con grande folla y admirable espanto:  
Mas, o que el cielo su clemencia indigna  
las lumbres escondiò su christal santo,  
y daua en vez de luzes quando menos  
horrizonos, relampagos, y truenos.

El ayre se rebuelue, y el mar brama,  
tiembla la tierra de un rigor mouida,  
de truenos y relampagos la llama

era mas desseada que temida:  
Granizo y piedra la region derrama  
que esta sobre los ayres detenida,  
mas la tormenta por el ayre luego  
escupe vn carro de vn turbion de fuego:

Seys dragones le dan vista espantable  
sulfurinos alientos gomitando,  
con ojos que su fuego incontrastable  
va la region del ayre inficionando:  
Baxa a la tierra el carro incomportable  
y no a la superficie llega, quando  
por vna negra boca, fiera estraña,  
sale vn horrendo Mago a la campaña.

Fieros los miembros, rusticos, fornidos,  
cabeça desigual, frente arrugada,  
boca sin proporción, dientes crecidos,  
corto cuello, nariz grande, coruada:  
Pequeños ojos, hondos y encendidos,  
junto de cejas, caluo, y la celada  
de vn pez que le a vestido de vna pieça,  
cuerpo, piernas, y braços, y cabeça.

Assi se aparecio el Piton valiente  
qual desde el centro del infierno pudo.  
blandiendo como pica vna serpiente  
que vibra de la lengua el arpon crudo:  
Y alçando la espantosa maga frente  
dexando el ayre, y el infierno mudo,  
suelta la boz, mas quede su embaxada  
para el sigundo libro dilatada<sup>569</sup>.

---

<sup>569</sup> *Primera parte de la Murgetana del Oriolano...*, cit., IX, 55-59, fols. 99v-100r.

Estas estrofas que relatan el aparecimiento del mago Piton son una réplica de las que hemos analizado en el canto I que se refieren al mago Porman y, como tal, son también una imitación del episodio de Adamastor, en *Os Lusíadas*. Este personaje también viene precedido de algunos fenómenos atmosféricos extraños (“el ayre se rebuelue, y el mar brama”), introduciéndose ahora un elemento que no había anteriormente: el bramido del mar (se usa incluso el mismo verbo -bramir- en ambos textos). De esos fenómenos tormentosos salen seis dragones y, de una “negra boca”, sale el mago Piton. El narrador caracteriza físicamente este personaje de forma mucho más detallada que el mago Porman, acercándose así más a *Os Lusíadas* en la abundancia de pormenores: sigue habiendo una referencia a los miembros, ahora señalados como fieros, rústicos, fornidos, a semejanza de la caracterización de Adamastor, que es comparado al coloso de Rodas por la enormidad de sus miembros. En los detalles del personaje, encontramos algunas nuevas coincidencias: los ojos, que en Adamastor eran “encovados”, en el mago son “hondos”, y los dientes, “crecidos” los del mago, amarillos los del gigante. La apariencia de Piton y su voz dejan el aire y el infierno mudos, en una reacción semejante a la que provoca Adamastor, como ya hemos apuntado. Aunque no llegue a caracterizarse la voz de este personaje, el verbo que se utiliza en el enunciado (“suelta la boz”) es suficientemente expresivo para sugerir su gran potencia, que añade más temor a los que le ven.

Estos dos momentos son aquellos que consideramos más significativos en lo que concierne la imitación de *Os Lusíadas* por Gaspar García Oriolano. El episodio de Adamastor es quizás el que más impacto tuvo en Oriolano y el que más repercusión temática tiene en *La Murgetana*, aunque la narrativa inicial se asemeje estructuralmente mucho al inicio de la narración de Gama al rey de Melinde en *Os Lusíadas*.

## 2. 2. 10. LOPE DE VEGA, *JERUSALÉN CONQUISTADA* Y OTRAS OBRAS ÉPICAS

Lope de Vega fue uno de los más profundos admiradores de la obra de Luís de Camões, tanto de la épica como de la lírica. Así lo demostró al referirse reiteradamente en sus obras a la genialidad del poeta luso o utilizando sus poemas dentro de sus textos. Fidelino de Figueiredo, en su artículo “Camões e Lope”<sup>570</sup>, considera que el Fénix conoció profundamente la obra épica y lírica del portugués, que la leyó en sus versiones originales, no traducidas, y que esas lecturas le acompañaron a lo largo de su vida<sup>571</sup>, como ocurrió también con Góngora. Para esta admiración hacia el poeta portugués ciertamente contribuyó su amistad con Faria e Sousa, el más acérrimo admirador del luso y su comentador por antonomasia, que en el “Prólogo” de su gran obra afirmaba: “I Lope de Vega Carpio me dixo algunas vezes, que quando se hallava oprimido de penalidades, acudia a leerle, porque con esso las olvidava”<sup>572</sup>. También enumera algunos de los poetas españoles que, en su opinión, imitaron a Camões y, después de nombrar a Ercilla y a Francisco de la Torre, afirma que “Lope de Vega es el grande, tercero en edad, que le ha imitado continuamente”<sup>573</sup>.

Uno de los últimos textos escritos por Lope de Vega, que quedó inconcluso por la muerte de su autor y fue ultimado por Juan Baptista de Sosa, fue el “Elogio al Comentador”, uno de los textos preliminares de *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. En este texto podemos leer afirmaciones

---

<sup>570</sup> F. de Figueiredo, “Camões e Lope”, en *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, s/d., pp. 301-325.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>572</sup> M. Faria e Sousa, “Prólogo”, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 1, pp. 1-14, p. 4.

<sup>573</sup> M. Faria e Sousa, “Ivizio del Poema”, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 1, pp. 59-100, p.75.

como la que abre su elogio: “No hay duda, que el Poema de Luis de Camoes tuvo siepre estimacion de grande: pero desde hoy la tendra de grandísimo [...]”<sup>574</sup>, u otras como “Luis de Camoes es Principe de los Poetas que escribieron en idioma vulgar”<sup>575</sup> o aún “No resulto esto de que este poema tuviesse menos artificio, ciencia, i noticias: porque si no excede a todos, a muchos excede en grande parte; i aun en mucho a las propias fuentes desta ciencia”<sup>576</sup>. Al tratarse de un texto laudatorio, no es de extrañar que su autor emita este tipo de encomios, por lo que, aisladamente, no sería representativo de su opinión; pero estas afirmaciones, como hemos señalado, integran un texto que es quizás el texto final de Lope de Vega; y a lo largo de toda su vida, esparcidas por toda su obra lírica, épica y dramática, encontramos variadísimas referencias, reunidas por Fidelino de Figueiredo en el trabajo antes apuntado. Muy conocidas son las que encontramos en la Silva Tercera del *Laurel de Apolo*, en buena parte dedicada a la literatura portuguesa. Al hablar del “divino Camões”, dice: “Como lo muestran hoi vuestras Lusíadas / Postrando Eneidas y venciendo Iliadas”<sup>577</sup>; y añade después:

Mas no por eso puede  
Dejar de ser gloriosa vuestra fama,  
Si bien claro Luis la tuya excede,  
Por cuanta luz derrama  
El farol Didimeo,  
Y mas quando te veo  
Bañar pluma de Fénix tinta de oro,  
Diciendo con decoro,

---

<sup>574</sup> “Elogio al Comentador. Escriviale Lope Felix de Vega Carpio al tiempo que se murio. Por esto se dexaron algunas clausulas que estavan imperfectas: i se añadieron otras por Iuan Baptista de Sosa, amigo de Lope de Vega, i de Manuel de Faria, i destes estudios”, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 1, sin paginación.

<sup>575</sup> *Ibid.*

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> L. de Vega, *Laurel de Apolo*, Londres, Leclere y Compañía, 1824, p. 60.

Y magestad sonora,  
Por la lealtad, que nunca el tiempo olvida,  
*Que mais servira se naon fora*  
*Para tan largo amor tan curta á vida*<sup>578</sup>.

Además de estos elogios hacia el poeta portugués, también identificamos la presencia de algunos versos que reflejan una lectura atenta de *Os Lusíadas*:

Su gente belicosa,  
Pasó la Trapobana,  
Con impulso divino, y fuerza humana,  
Sujetando su mano poderosa  
Los Etiopes rudos y abrasados,  
Y viendo los remotos horizontes  
De los Cafres pintados,  
Barbaros Lotofagos arrogantes,  
Mares desnudos, y vestidos montes,  
Teatro infausto de los dos amantes  
Bellisima Leonor, Manuel de Sosa,  
Que hoi llora su tragedia lastimosa  
El mar arrepentido,  
De haberlos a su playa conducido;  
Cuando abrazada con dos niños bellos,  
Bebio sus almas, y ellos  
La suya al mismo tiempo, cuyas vidas  
De lagrimas, de fe, de amor nacidas,  
Pagó su esposo con perder el seso,  
Que no se debe mas a un mal suceso<sup>579</sup>.

Estos versos constituyen, en cierta forma, un pequeño resumen del argumento de *Os Lusíadas*, incidiendo particularmente en uno de los episodios famosos, el del

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 58.

naufragio de Manuel de Sousa Sepúlveda y su esposa Leonor, y la muerte de esta y de los hijos, profetizados en la epopeya lusa por el Adamastor.

En *La Dorotea*, por citar otro ejemplo importante, y sin querer agotar este tema<sup>580</sup>, Camões aparece mencionado en cuatro ocasiones, situándose la primera de ellas en la segunda escena del segundo acto, en el siguiente diálogo:

DOROTEA.- [...] Verdad es que yo no tengo esperanza, porque solicité conmigo estos engaños, y podría decir lo que Luis de Camoes con tanta gracia, como otras muchas cosas, en su lengua portuguesa, quejándose de Amor:

*Que naon pode tirarme as esperanças,  
que mal me tirará o que naon tenho.*

CELIA.- ¡Con que gracia hablaste la lengua portuguesa! ¿Para que no la tendrá tu donaire?

DOROTEA.- Ella es dulcísima, y para los versos la más suave<sup>581</sup>.

En el mismo acto y escena, Dorotea enumera algunas mujeres eternizadas por poetas famosos y cita “la Violante de Camoes”<sup>582</sup>. En el acto siguiente se debate sobre el uso literario del latín o del castellano, y el personaje de Ludovico afirma que “el poeta, a mi juicio, ha de escribir en su lengua natural; que Homero no escribió en latín, ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua, y así lo hicieron el Camoes en Portugal y en Italia el Tasso”<sup>583</sup>. Ya en el acto quinto, Don Fernando se

---

<sup>580</sup> Para otros ejemplos, véase F. de Figueiredo, “Camões e Lope”, cit. Para la presencia de Portugal en la obra de Lope, véase: F. de Figueiredo, “Gil Vicente e Lope”, *Últimas Aventuras*, cit., pp. 262-268; F. de Figueiredo, “Amigos portugueses”, en *Últimas aventuras*, cit., pp. 269-274; F. de Figueiredo, “Portugal no teatro de Lope”, en *Últimas aventuras*, cit., pp. 275-300; y F. de Figueiredo, “Amor à língua portuguesa”, en *Últimas aventuras*, cit., pp. 321-325.

<sup>581</sup> L. de Vega, *La Dorotea*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002, Acto segundo, escena segunda, p. 168.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>583</sup> *Ibid.*, Acto tercero, escena cuarta, p. 267.

queja de las “mudanzas de fortuna” y cita el primer cuarteto de un soneto del “ilustre portugués Luís de Camões”<sup>584</sup>. También en el texto principal que nos atañe en este apartado, la *Jerusalén Conquistada*<sup>585</sup>, encontramos en el Prólogo un elogio a Camões: “Con esto pienso haber respondido a alguna objeción tácita de los que miran la poesía como história, de que tan culpado ha sido el famoso Lucano cuanto celebrado en nuestros tiempos el portugués Camões”<sup>586</sup>. Con todas estas referencias encomiásticas, se podría pensar que la imitación del poeta portugués sería extremadamente importante en la obra lopesca, y sobre todo la imitación de *Os Lusíadas* en su obra épica; sin embargo, aunque efectivamente el Fénix haya imitado a Camões, no lo hizo tanto cuanto sería de esperar en aspectos particulares, sino que le imitó de forma más global o conceptual. Fernández Almuzara afirmó que este influjo determinó las tendencias de Lope dentro de la épica y es dentro de esos rasgos globales que hay que buscarlo:

El influjo de Camões sobre Lope, más que en pequeños rasgos particulares, hay que buscarlo en esta tendencia y orientación general de su épica, en el espíritu de sus poemas, en el modo cómo concibe, dispone y trata sus asuntos. –Lope, ni por su carácter de altísimo poeta, ni por su proverbial rebeldía e independencia a todo yugo, podía ser un vulgar imitador. Sería, pues, inútil buscar la huella que Camões labró en su espíritu, en tal o cual verso, en ésta u otra comparación, en aquella u otra figura, cosa, por lo demás, harto somera y baladí. Camões, caló más hondo en su entendimiento y en su corazón, llegando casi a compenetrarse con él y ejerciendo sobre su obra una constante influencia

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, Acto quinto, escena tercera, p. 437. El cuarteto citado por el personaje corresponde al soneto de Camões “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

<sup>585</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003. Citaremos por esta edición.

<sup>586</sup> L. de Vega, “Prólogo”, en L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., pp. 11-21, p.17. Lope de Vega cita como autoridades a los mismos poetas señalados por Cristóbal de Mesa en el prólogo de *La restauración de España*, Lucano y Camões.



que muchas veces se traduce en analogías y semejanzas de detalle que prueban más todavía la verdad de nuestro aserto<sup>587</sup>.

La *Jerusalén conquistada*, de 1608, es una epopeya de corte claramente tassiano compuesta en octavas reales organizadas en veinte libros; Lope centra la acción de su obra en la Tercera Cruzada, pero introduciendo elementos ficcionales, como la presencia de Alfonso VIII de Castilla, que no participó en este suceso. Antonio Carreño contextualiza la acción de esta forma:

El enfoque central es, pues, la Tercera Cruzada (1187-1192) encabezada por Ricardo Corazón de León, el rey Felipe Augusto de Francia y Alfonso VIII. Con la caída de Jerusalén en manos de Saladino (1189), el papa Gregorio VIII consigue la paz entre el rey Felipe Augusto de Francia y Enrique II de Inglaterra logrando que éstos, en unión con el emperador alemán Federico Barbarroja, formen una cruzada para rescatar, como ya observamos, los Santos Lugares. Lope introduce, en contra de la realidad histórica, a Alfonso VIII de Castilla como máximo participante. Pero ya el desarrollo del poema niega su propio título: los cruzados nunca toman la ciudad de Jerusalén, y los últimos cantos son una extensa digresión sobre la cautividad del rey inglés y sobre la conducta licenciosa de Alfonso VIII<sup>588</sup>.

Ya sea estructuralmente, en la organización en veinte cantos, ya sea por el tema, o incluso por el título, el origen tassiano de la obra está bien patente, aunque Lope busque una voz propia que le distancia de sus modelos (además de Tasso, también están presentes los modelos habituales en la época, como Virgilio o Ariosto, al igual que Camões). Afirma Antonio Carreño:

---

<sup>587</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936, pp. 15-16.

<sup>588</sup> A. Carreño, "Introducción", en L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit, pp. IX-XLIII, p. XVI.

Para Tasso, como para Camões, Virgilio fue el modelo en cuanto que cifró en sus héroes –el pueblo lusitano en el caso de Camões- una meta y un objetivo por obtener. Vasco de Gama es de algún modo la duplicación del Eneas virgiliano. La *Jerusalén conquistada* de Lope dobla en extensión a *Os Lusíadas* de Camões. Tiene un objetivo bien señalado: una voz culta, erudita que, con un gran manejo de fuentes, de referencias y digresiones, se sostiene como trama imaginaria, novelesca, y como relato épico<sup>589</sup>.

Entre esas muchas fuentes que señala Antonio Carreño, está, sin duda, la obra camoniana. Extremera Tapia escribió que a principios del siglo XVII raro era el poema épico que no denotara la presencia de *Os Lusíadas*, dando entre muchos ejemplos el de la *Jerusalén conquistada*<sup>590</sup>. Eugenio Asensio también se pronunció sobre estas influencias, pero emitiendo una opinión un poco diferente:

Son muy numerosos los lugares concretos, o los artificios, procedimientos artísticos que ciertos estudiosos han referido a Camões en la obra de Lope, en el *Isidro*, la *Dragontea* y otros poemas narrativos. Por mi parte, únicamente encuentro plausible y casi palpable influencia de *Os Lusíadas* en la *Jerusalén conquistada* (1608), el poema más ambicioso de Lope. [...] Dos episodios han sido probablemente sugeridos por *Os Lusíadas*: el combate de nueve caballeros cautivos españoles contra nueve musulmanes de Saladino, que recuerda el desafío de los Doce de Inglaterra (Camões, canto VI; Lope, libro VI), y la leyenda de la hermosa Raquel, amada por Alfonso VIII, la cual, aunque radicada en la tradición castellana, recuerda a Inés de Castro, especialmente cuando ruega a los nobles conjurados que no la maten (Lope, libro XIX). Simple materia argumental elaborada con espíritu y estilo diferente<sup>591</sup>.

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>590</sup> Cfr. N. Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 245.

<sup>591</sup> E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, pp. 126-127. Cfr. también sobre este asunto E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit.

Eugenio Fernández Almuzara, a su vez, defiende que el deseo de fabricar una nueva épica épica castellana con la *Jerusalén conquistada* es una forma de imitación del modelo camoniano por parte de Lope de Vega. Añade que este autor “lanza a demás a su héroe por el mar latino, camino del Oriente como queriendo completar por esta parte el derrotero de Vasco da Gama”<sup>592</sup>.

Por nuestra parte, hemos encontrado en la *Jerusalén conquistada* más huellas de *Os Lusíadas* que las señaladas por Asensio y Fernández Almuzara. En el libro I, el personaje de Saladino tiene un sueño en el que Norandino le reprehende; en ese sueño vio también

La historia de los persas en tapices,  
de seda y oro, por la cuadra rica  
cuelga resplandeciente, y las felices  
victorias en imágenes duplica<sup>593</sup>.

Se explican entonces los episodios famosos plasmados, “duplicados”, en los tapices, recordando este momento el episodio de las banderas de la nave de Paulo da Gama -similitud también advertida por Almuzara-, del que ya hemos hablado en otros apartados. En este episodio leemos que “Purpúreos são os toldos, e as bandeiras / Do rico fio são que o bicho gera; / Nelas estão pintadas as guerreiras / Obras que o forte braço já fizera”<sup>594</sup>. La descripción de las banderas va aparecer en el canto siguiente, después de una pausa narrativa en la que Camões pide el auxilio de las Ninfas del Tajo y del Mondego.

---

<sup>592</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 9.

<sup>593</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., I, 17, 1-4, p. 31.

<sup>594</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., VII, 74, 1-4, p. 318.

También en el libro I se da la primera narración de una batalla:

Guido para mover (alta la diestra)  
los que del fiero Trace van huyendo,  
la teórica en práctica les muestra,  
y viene obrando lo que va diciendo:  
«la honra», -dice- «es hoy, la vida vuestra,  
¡aquí parad, que viviréis muriendo!»;  
oyolo el miedo, y la color perdida  
no dio al honor sino a los pies la vida<sup>595</sup>.

Transcribimos toda la estrofa para contextualizar los dos últimos versos, que en este caso son los que nos interesan, ya que evocan otros de *Os Lusíadas*: “O campo vai deixando ao vencedor, / Contente de lhe não deixar a vida. /Seguem-no os que ficaram, e o temor / Lhe dá, não pés, mas asas à fugida” (IV, 43, 1-4, p. 177). Estos versos pertenecen al episodio de la batalla de Aljubarrota, es decir, en ambos casos el contexto es semejante, una situación de guerra, en la que las vidas peligran y el miedo hace olvidar el honor, provocando una rápida huida.

En el libro IX se ubica el episodio señalado por Eugenio Asensio como uno de los ejemplos de la influencia de Camões en la *Jerusalén*: el combate entre nueve cautivos españoles y nueve guerreros de Saladino que, según este autor, se habrá basado en el episodio de los Doce de Inglaterra de *Os Lusíadas* (apéndice XII). Aprovechamos el resumen argumental del propio Lope de Vega para contextualizar el episodio:

Hace fiestas Saladino a sus victorias; Sirasudolo, su hermano, le reprehende y pone temor con la nación española; cuéntale un cautivo su descendencia de Alfonso, rey de Castilla, desde la destrucción de España, y

---

<sup>595</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., I, 122, p. 57.

provocado a ira junta nueve españoles y nueve bárbaros de las más feroces naciones de Asia en desafío, siendo vencidos los bárbaros, a los que quedaron vivos de los españoles matan a flechazos de envidia y por venganza los soldados jenízaros<sup>596</sup>.

El episodio de *Os Lusíadas* es un poco diferente: después de haber salido de Melinde, los portugueses siguen tranquilamente su viaje hacia la India y, para pasar el tiempo, se cuentan historias; uno de los personajes, Veloso, a petición de sus compañeros, cuenta el famoso episodio de temática claramente caballeresca que oscila entre la historia y la leyenda de los Doce de Inglaterra. Se cuenta que en el tiempo del rey don João I, ocurrió en Inglaterra que doce nobles cuestionaron la honorabilidad de doce damas y desafiaron a cualquiera que quisiera demostrar lo contrario que lo hiciera con la espada. Las damas no encontraron en Inglaterra a nadie que estuviera dispuesto a defenderlas, por lo que hablaron con el Duque de Lencastre, que conocía bien a los portugueses por la ayuda bélica que les había dado en ocasiones, y que les dio el nombre de doce hombres capaces de defenderlas de su agravio. Efectivamente, esos caballeros inmediatamente se dispusieron a emprender el viaje a Inglaterra, pero uno de ellos, Magriço, no fue por mar como sus compañeros, sino por tierra, para conocer nuevas gentes y nuevas costumbres. Llegado el día del combate, Magriço no había llegado, provocando la desesperación de los once compañeros ya dispuestos para el combate, y de su dama, ya vestida de negro previendo lo peor. Pero en el último momento llegó Magriço y el torneo transcurrió de la mejor forma para las damas inglesas y para los portugueses, que fueron recibidos posteriormente con grandes honores en el palacio del Duque de Lencastre.

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, VI, p. 217.

Podemos advertir entre los dos episodios algunas aproximaciones temáticas: por una cuestión de defensa del honor, se produce un reto entre la parte ofensora y la parte ofendida (en un caso de nueve contra nueve y el otro de doce contra doce), aunque en *Os Lusíadas* el episodio esté más relacionado con las aventuras de los libros de caballerías, por la defensa de las damas. Existen otras diferencias que consideramos significativas: en *Os Lusíadas*, la batalla es mucho menos cruenta, ya que el episodio está más centrado en destacar el coraje portugués como valor en sí mismo, como principio, por lo que no interesa la narración de la batalla sino el acto de predisponerse a luchar por la defensa de la honra de unas damas, aunque desconocidas. En la *Jerusalén*, interesa destacar el valor bélico de los castellanos; se trata de un contexto diferente, por lo que se da aquí tanta importancia a la batalla, que ocupa las estrofas 111 a 137, mientras que en la epopeya portuguesa apenas ocupa una estrofa, algo justificado por el narrador:

Gastar palavras em contar extremos  
De golpes feros, cruas estocadas,  
É desses gastadores, que sabemos,  
Maus do tempo com fábulas sonhadas.  
Basta, por fim do caso, que entendemos  
Que com finezas altas e afamadas,  
Cos nossos fica a palma da vitória  
E as damas, vencedoras e com glória<sup>597</sup>.

Se trata, por tanto, de poner en evidencia diferentes valores: en un caso el valor caballeresco y, en el otro, el valor bélico. Otra diferencia importante reside en el desenlace del episodio, una vez que al final de la victoria de los portugueses les espera

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, VI, 66, p. 274.

el reconocimiento y la gloria materializados en las fiestas en su honor en el palacio del Duque de Lencastre, y al final de la victoria de los castellanos les espera la muerte traicionera por venganza de quienes no admiten la derrota. Al final, es otra forma de exaltación, pero menos inmediata, que no obtiene su glorificación en una forma de recompensa terrena y material, sino de recibimiento en el reino de Dios.

Más allá de estas diferencias, también existen algunas semejanzas que ayudan a corroborar la opinión de Asensio sobre la fuente camoniana del episodio lopesco. Así, a parte de las ya referidas aproximaciones temáticas, encontramos alguna semejanza en las narraciones de los preparativos de la batalla y en la descripción del público presente; así, en *Os Lusíadas* se afirma que

«Chega-se o prazo e dia assinalado  
De entrar em campo já cos doze Ingleses,  
Que pelo Rei já tinham segurado;  
Armam-se d'elmos, grevas e de arneses.  
Já as damas têm por si, fulgente e armado,  
O Mavorte feroz dos Portugueses;  
Vestem-se elas de cores e de sedas,  
De ouro e jóias mil, ricas e ledas.  
[...]  
Já num sublime e pubrico teatro  
Se assenta o Rei Inglês com toda a corte;  
Estavam três e três e quatro e quatro,  
Bem como a cada qual coubera em sorte<sup>598</sup>.

Transcribimos las correspondientes estrofas de la *Jerusalén Conquistada*:

---

<sup>598</sup> *Ibid.*, VI, 58, 60, 1-4, pp. 272-273.

Con estos nueve a los de España pone  
armados en el campo de armas varias;  
las estacadas y el lugar dispone  
con otras prevenciones necesarias;  
la jenízara guarda le compone  
del oro que el Jordán le daba en parias,  
soberbio asiento, y en sus altas gradas  
sus hijos y mujeres celebradas.

[...]

Ya del anfiteatro la corona  
formada estaba, y de diversas guardas  
cercada en torno a la real persona  
con arcos, partesanas y alabardas<sup>599</sup>.

Verificamos que en ambas epopeyas hay una referencia inicial a los guerreros ya listos y armados en el campo de batalla y seguidamente a las damas que asisten al combate, a la riqueza que circunda el suceso y al rey y su corte, también presentes en la asistencia. Sin imitar palabras o expresiones de *Os Lusíadas*, la similitud visible entre los episodios nos hace compartir la opinión de Asensio; creemos que la base del episodio lopesco está en la epopeya portuguesa, a pesar de todas las diferencias que hemos apuntado, debidas esencialmente al carácter distinto de cada uno de los episodios.

En el libro VII, los niños de Toledo deciden ir a Jerusalén a batallar, pero surge un personaje, Eustaquio, que procura detenerlos:

Eustaquio, viejo cuerdo, y que tenía  
autoridad y oficio preminente,  
sólo que le escuchasen persuadía

---

<sup>599</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., VI, 106, 108, 1-4, pp. 245-246.



la orden a su empresa conveniente;  
hicieron alto en una fuente fría  
que deslizaba al Tajo su corriente  
por unas peñas, y él subido en una  
de esta suerte los habla e importuna<sup>600</sup>.

Este personaje evoca al viejo de Restelo, no solo por tratarse de alguien de avanzada edad que ostenta sabiduría e impone respeto, sino también por el tipo de argumentación utilizada en su discurso. Tal como en el episodio que analizamos anteriormente, existen diferencias entre *Os Lusíadas* y la *Jerusalén conquistada*: en la epopeya lusa, el viejo de Restelo es un personaje anónimo (ni siquiera se identifica por un nombre, sino por su condición etaria y por el local en el que profiere su discurso), que estaba en la playa entre la gente, lo que acentúa su anonimato, al ser uno más en la multitud. Por el contrario, Eustaquio es un personaje con nombre, individualizado, por tanto, que habla desde un sitio elevado, destacando así su imagen.

Existe, sin embargo, un mismo objetivo en el discurso de ambos personajes: persuadir a un grupo de que no realice una determinada empresa; el viejo de Restelo pretende que los portugueses desistan del viaje a Oriente y Eustaquio, que los niños desistan del viaje a Jerusalén. Observamos semejanzas en las técnicas argumentativas, entre las que encontramos las interrogaciones retóricas:

«A que novos desastres determinas  
De levar estes Reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas,  
Debaixo dalgum nome preminente?  
Que promessas de reinos e de minas  
D'ouro, que lhe farás tão facilmente?

---

<sup>600</sup> *Ibid.*, VII, 23, p. 262.

Que famas lhe prometerás? Que histórias?  
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias<sup>601</sup>?

Estas interrogaciones retóricas, dirigidas a la codicia y a la gloria de mandar, pretenden destapar los verdaderos motivos que llevaban a los portugueses a emprender la aventura de la India, poniendo de manifiesto las motivaciones viles de tan peligroso viaje. Lo mismo ocurre en la *Jerusalén conquistada* cuando Eustaquio se dirige a los niños:

Bien haya el día en que con tanta gloria  
nacisteis para ser ejemplo al mundo  
tan digno de inmortal famosa historia,  
pues es la Fama otro vivir segundo,  
mas ¿cómo alcanzaréis esta victoria  
habiendo tanta tierra y mar profundo  
desde el Tajo al Jordán?; ¿con qué seguro  
iréis a Jope desde el patrio muro?

¿Quién os dará donde alojéis la gente  
en tantos pueblos, villas y ciudades,  
el sustento y vestido conveniente,  
notorias para el fin dificultades?;  
que Alfonso, vuestro rey, la guerra intente  
con soldados conformes en edades,  
en valor, en consejo, en experiencia  
es justa hazaña y es paterna herencia;

pero vosotros, niños, a quien falta  
edad, fuerzas, valor y cuanto importa  
para llegar a fin cosa tan alta,  
¿qué estrella impele?, ¿qué deidad exhorta?;

---

<sup>601</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 97, p. 191.

gloria es eterna cuando sangre esmalta  
cándidos lirios, que el martirio corta,  
mas aunque vais con este intento sólo  
¿por dónde llegaréis al otro polo?

¿Qué tesoro tenéis?, ¿qué pagadores?,  
¿qué auditor que castigue?, ¿qué concierto?,  
¿qué bagajes lleváis?, ¿qué gastadores?,  
¿qué naves os esperan en el puerto?;

[...]

¿Cómo pasara Agamenón a Troya  
sin naves, ni Almanzor viniera a España?;  
Alfonso ni os conoce ni os apoya,  
pues si él no os da favor, ¿quién os engaña?;  
porque si Francia, Italia, Hungría y Saboya  
ofrecen hombres a tan santa hazaña,  
¿España ha de dar niños por despojos,  
y aun niñas, pues lo sois de nuestros ojos<sup>602</sup>?

El discurso de Eustaquio, compuesto fundamentalmente por preguntas retóricas, pretende poner de manifiesto los puntos negativos de la aventura que los niños quieren emprender para, de esa forma, llevarlos a reconsiderar su decisión. Ambos personajes inciden en sus discursos en que la búsqueda de la gloria no puede hacerse a cualquier precio, en la falta de medios y en la locura del intento, y presentan alternativas: Eustaquio sugiere a los niños que esperen a tener más edad para luchar más fuertemente por su Dios, y el viejo de Restelo propone el viaje y la conquista del Norte de África, donde pueden encontrar todo lo que buscan en Oriente con mucho menos riesgos. El resultado en ambos textos es el mismo, ya que los discursos no les disuaden de su

---

<sup>602</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., 25-27, 28, 1-4, 29, pp. 263-264.

voluntad. Así, los niños parten y sus padres lloran, de la misma forma que los portugueses parten y sus familias lloran.

Consideramos que en este episodio, como en el anterior, hay una base camoniana que luego es adaptada por Lope a un contexto y a una situación diferentes; sin embargo, la concepción del episodio evidencia una clara influencia de *Os Lusíadas* que se sobrepone a las diferencias que también hemos señalado.

Posteriormente, y aún en el mismo libro, la armada católica sufre una tormenta terrible; Ricardo pide amparo a la Virgen y esta, sensibilizada por su oración, habla con su Hijo, tranquilizándose así los elementos y permitiendo a la armada llegar a Chipre con seguridad. Se trata de un episodio que mantiene algunas semejanzas con la oración de Vasco da Gama a la Divina Guarda durante la tempestad que los portugueses sufren, justo después de la narración por Veloso de la historia de los Doce de Inglaterra. Esta es la oración de Gama:

«Divina Guarda, angélica, celeste,  
Que os céus, o mar e terra senhoreias:  
Tu, que a todo Israel refúgio deste  
Por metade das águas Eritreias;  
Tu, que livraste Paulo e defendeste  
Das Sirtes arenosas e ondas feias,  
E guardaste, cos filhos, o segundo  
Povoador do alagado e vácuo mundo:

«Se tenho novos medos perigosos  
Doutra Cila e Caríbdis já passados,  
Outras Sirtes e baxos arenosos,  
Outros Acroceráunios infamados;  
No fim de tantos casos trabalhosos,  
Porque somos de Ti desemparedados,  
Se este nosso trabalho não te ofende,

Mas antes teu serviço só pretende?

«Oh ditosos aqueles que puderam  
Entre as agudas lanças Africanas  
Morrer, enquanto fortes sustiveram  
A santa Fé nas terras Mauritanas;  
De quem feitos ilustres se souberam,  
De quem ficam memórias soberanas,  
De quem se ganha a vida, com perdê-la,  
Doce fazendo a morte as honras dela<sup>603</sup>!»

Destacamos en esta oración la argumentación de Gama: en primer lugar alaba el poder divino y absoluto a través de ejemplo de situaciones de salvación de grandes peligros; posteriormente confiesa sus miedos y su incomprensión hacia el desamparo de Dios, ya que este viaje lo hacen a su servicio y motivados por su fe; finalmente, se lamenta de no haber muerto con gloria en un campo de batalla defendiendo la fe católica, muriendo ahora sin honor en un naufragio. La argumentación presente en la oración de Ricardo es muy semejante. Presentamos a continuación los momentos más significativos:

Dulce Jesús, si mi piadoso intento  
no es interior, como se ve y se toca,  
y ha faltado la fe del pensamiento,  
que veis en él como en la misma boca,  
no llegue nuestra armada a salvamento,  
dé en un bajío, rómpala una roca,  
mas si la fe conviene con el hecho,  
sálveme la señal que traigo al pecho.

---

<sup>603</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., VI, 81-83, p. 278.

Si he tomado, Señor, el incensario  
del sacerdocio indigno como Ozías,  
si me he puesto el Efod, y al santuario  
quise llegar, llagad las palmas mías:  
sólo quise vencer vuestro contrario,  
no con la vestidura de Azarías,  
mas con las armas del que el sol paraba  
cuando por causa vuestra peleaba.

[...]

y Vos amparo del linaje humano,

[...]

tomad la protección de tanta gente,  
para que Inglaterra con España  
dar libertad a vuestra patria intente.

[...]

Puedan vuestras purísimas entrañas,  
hermosa más que el sol, Reina del Cielo,  
al que en ellas obró tantas hazañas,  
mover a la piedad de nuestro celo<sup>604</sup>.

Esta oración dirigida inicialmente a Jesús y luego a la Virgen utiliza un tipo de argumentación semejante a la utilizada en el episodio de *Os Lusíadas*: el personaje se dirige a Jesús e insiste en su fe y en que esta armada merece la salvación porque está a su servicio (“sólo quise vencer vuestro contrario” o “para que Inglaterra con España / dar libertad a vuestra patria intente” son dos ejemplos significativos), señala, como Gama, su poder infinito (“amparo del linaje humano”, “que en ellas obró tantas hazañas”); aunque Ricardo no se lamenta, como Gama, de no haber muerto con dignidad en un campo de batalla, la idea de que la muerte en un naufragio es una muerte sin gloria subyace en el texto de Lope, cuando Ricardo afirma “si mi piadoso intento /

---

<sup>604</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., VII, 122-123, 125, 5, 126, 1-3, 128, 1-4, pp. 287-289.

no es interior, como se ve y se toca, / y ha faltado la fe del pensamiento / [...] / no llegue nuestra armada a salvamento, / dé en un bajío, rómpala una roca”.

Hay que considerar que la fuente primera de estos episodios es la *Eneida* cuando, en el libro I, durante una temible tempestad, Eneas se dirige a los dioses<sup>605</sup>; así es, pero tan solo temáticamente, ya que la argumentación del personaje es bastante diferente y se centra únicamente en el deseo de haber muerto en el campo de batalla en Troya, con honor. Este lamento es también usado por Gama pero, como hemos señalado, no lo es por Ricardo, que sí utiliza los demás argumentos usados en el episodio camoniano, por lo que consideramos que es más probable sea este el modelo de Lope, y no la *Eneida*.

En la secuencia de las plegarias de estos personajes, se da un desenlace semejante. Si en la *Eneida* es Neptuno quien llama los vientos y hace calmar la tormenta, permitiendo a Eneas alcanzar tierra, en *Os Lusíadas* Venus escucha la oración de Gama y supone que la tempestad es obra de Baco, por lo que manda a sus ninfas a que seduzcan a los vientos con el objeto de calmar la tempestad, lo que efectivamente ocurre, salvando así a su pueblo protegido de una muerte segura. Los portugueses logran de esta forma llegar a Calicut, y Gama se arrodilla, dando gracias a Dios. En el caso de la *Jerusalén*, el proceso es más semejante al de *Os Lusíadas*: la Virgen escucha la oración de Ricardo, se conmueve y habla con su Hijo, después de lo que se serena la tempestad, permitiéndole llegar a Chipre, con toda la armada, “agradecido al Cielo, al mar y al viento” (VII, 145, 6, p. 293). En ambos casos, a la llegada a tierra, existe un

---

<sup>605</sup> “¡Dichosos -clama-, oh sí, dichosos / mil veces, los que, a vista de sus padres, / de Troya ante los muros, consiguieron / la vida fenecer! ¡Oh gran Tidida, / oh campeón de los Griegos, por tu diestra / por qué no morí yo! ¡por qué en los campos / de Ilión no sucumbí, donde cayeron / postrado Héctor terrible por Aquiles, / postrado Sarpedón, y, entre sus ondas, / arrebatada y revolvía el Simios / tantos yelmos y escudos, tantos héroes!...” (Virgilio, *Eneida*, cit., I, vv. 135-145, p. 125).

momento de discurso directo que permite la identificación del puerto de llegada; en *Os Lusíadas* el piloto de Melinde que acompañaba a los portugueses afirma “Terra é de Calecu, se não me engano; // Esta é, por certo, a terra que buscais” (VI, 92, 8, 93, 1, p. 281); en la *Jerusalén* el marinero en la gavia dice “¡Chipre!, ¡Chipre es aquélla!” (VII, 145, 3, p. 293); en esto, ambos episodios se apartan del modelo virgiliano, aunque este esté siempre subyacente en la concepción de los episodios (tempestad en el mar, recurso a la divinidad, salvación, llegada a tierra, agradecimiento, en el caso de *Os Lusíadas* y la *Jerusalén*); existen, pues, más semejanzas entre las dos epopeyas ibéricas en la forma en que desarrollan la línea argumental (que, esa sí, es virgiliana).

Fernández Almuzara destaca que en este episodio existen varios ecos del modelo camoniano:

Hasta la misma tempestad del libro VII de la «Jerusalén Conquistada» nos trae remembranzas de la tempestad del canto VI de «Os Lusíadas». Los gritos de «Alija» y «Amaina» resuenan en las estrofas de ambos poemas. En ambos el mar se serena merced a la plegaria del jefe de la expedición, con la sola diferencia de que Vasco da Gama dirige sus oraciones a Venus y Ricardo de Inglaterra a Cristo y a la Virgen. En ambos, por fin, pasada la tormenta, aparece inmediatamente la tierra, y la flota toma dichosamente puerto.

Claro que la descripción de Camões es mucho más sobria, rápida y ceñida; pero la disposición arquitectónica de sus elementos es del todo semejante, por no decir igual<sup>606</sup>.

---

<sup>606</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 18. El autor afirma que Gama dirige sus oraciones a Venus, lo que no es del todo cierto: como ya hemos tenido oportunidad de referir anteriormente, Gama dirige sus preces a la Divina Guarda, y aunque la respuesta en forma de ayuda venga de parte de la diosa, el protagonista la atribuye a la acción divina.



Pasando al libro XV, encontramos en la estrofa 93 el verso “murieron junto al cielo yendo al Cielo”. En el transcurso de una de las batallas, narrada en este libro XV de la *Jerusalén conquistada*, revienta una mina que mata a algunos niños:

Traían los caballos enjaezados  
para subir ya libres los cautivos  
cuando la mina abrió por los dos lados  
dos Etnas con dos gritos excesivos;  
volaron por el aire los soldados  
guardas de la prisión, los niños vivos,  
que bautizó de Claridoro el celo,  
murieron junto al cielo yendo al Cielo<sup>607</sup>.

En *Os Lusíadas*, en el canto X, durante las profecías de la ninfa, leemos los siguientes versos:

Fernando, um deles, ramo da alta pranta,  
Onde o violento fogo, com ruído,  
Em pedaços os muros no ar levanta,  
Será ali arrebatado e ao Céu subido<sup>608</sup>.

Estos versos se refieren al segundo cerco de Diu y a don Fernando de Castro, hijo del virrey de India, que murió en los combates de defensa de la ciudad que, habiendo sido ofrecida al reino de Portugal por el sultán Bahadur Xá, estaba entonces siendo atacada por sus ejércitos, cercada ya por segunda vez, al arrepentirse él de haberla regalado. Sobre estos versos de *Os Lusíadas*, concretamente sobre la expresión “ao Céu subido”, afirma Faria e Sousa:

---

<sup>607</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XV, 93, p. 618.

<sup>608</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., X, 70, 1-4, p. 457.

Bien: porque bolando por el ayre con el furor del fuego, parecia que iva subiendo al cielo por el merito de la accion Catolica en que acabava; a esto atendió el P. i Lope de Vega (viendolo aqui por dicha) quando en el c. 15. de su Ierusal. dixo por unos niños muriendo en semejante caso, *Murieron junto al cielo yẽdo al cielo*<sup>609</sup>.

Es por tanto Faria e Sousa quien señala la imitación de Camões por Lope de Vega (“viendolo aqui por dicha”). Camões juega, como bien explica Faria e Sousa, con la idea de la subida al cielo del cuerpo, por acción del fuego, y del espíritu, por acción de la muerte. Lope recupera este mismo juego en su estrofa al hablar de los niños que mueren por acción de la explosión de la mina, subiendo también al cielo sus cuerpos y sus almas, con la muerte. Faria e Sousa llama también la atención sobre otro momento en el que la semejanza entre los versos de Camões y de Lope es evidente. En el libro XVIII de la *Jerusalén* encontramos esta estrofa:

Bajaron por la cueva soberana  
por dos puertas a Oriente y a Occidente  
a una mina, aunque estrecha, clara y llana,  
que en un crucero remató la frente;  
el portal, donde Dios en carne humana  
se vio así mismo, luz indeficiente,  
estaba al cabo de una calle estrecha  
de los nativos minerales hecha<sup>610</sup>.

Esta estrofa corresponde al momento en el que los soldados victoriosos visitan el portal de Belén en el que Jesús nació, es decir, en el que Dios se hizo carne humana. Esta idea está presente de una forma semánticamente muy semejante en *Os Lusíadas*, en

---

<sup>609</sup> M. Faria e Sousa, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo IV, p. 413.

<sup>610</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XVIII, 53, p. 736.

el momento en el que los portugueses se preparan para partir para la India, saliendo las carabelas de una playa cercana a Lisboa llamada Belém (en portugués, como el lugar de nacimiento de Cristo). Dice el narrador, que en este caso es Vasco da Gama:

«Partimo-nos assi do santo templo  
Que nas praias do mar está assentado,  
Que o nome tem da terra, pera exemplo,  
Donde Deus foi em carne ao mundo dado<sup>611</sup>.

Estos cuatro versos son una larga perífrasis para referir que partían de las playas de Belém, playas que tienen el nombre de la tierra en la que Dios “foi em carne ao mundo dado”. Faria e Sousa, a pesar de señalar que en Camões el modelo puede haber sido Ariosto, no deja de advertir la semejanza de los versos de Lope de Vega con los del poeta portugués.

En el libro XIX se sitúa el segundo episodio referido por Eugenio Asensio como teniendo origen en Camões. En el “Argumento”, Lope de Vega indica que el rey Alfonso de Castilla vuelve a Toledo y que posteriormente se enamora de una judía, que será asesinada por los vasallos del rey provocados por Illán Pérez de Córdoba. Ya en este resumen argumental podemos observar algunos ecos del episodio de Inés de Castro, que presentaremos después con más detalle. También Antonio Carreño advierte la relación entre ambas historias:

Una desviación del enfoque central de la *Jerusalén*, que forma parte de su cierre, es el episodio de Raquel, la judía de Toledo, sobre la que se extiende el canto XIX [...]. Por ella, Alfonso VIII abandona a su mujer y olvida sus obligaciones como monarca. Con la muerte de Raquel a manos de varios nobles se da fin a un

---

<sup>611</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 87, 1-4, p. 188.

amor que, durante varios años, entrelaza sexualidad, política, etnia y, sobre todo, religión. La judía Raquel, al igual que la portuguesa Inés de Castro, se establece como un encantado mito que adquiere su mayor vuelo en los albores de la época romántica [...] <sup>612</sup>.

Fernández Almuzara fue otro crítico que advirtió las semejanzas entre los dos episodios, poniendo de manifiesto algunos elementos que remiten a una aproximación de carácter simbólico-funcional:

El episodio de los funestos amores de Alfonso VIII con la judía Raquel, en la «Jerusalén conquistada», recuerdan los no menos desgraciados del rey D. Pedro con D.<sup>a</sup> Inés de Castro en «Os Lusíadas». Lope y Camões disponen la narración de parecida manera. En ambos se determina la tragedia, a fin de liberrar el alma del rey y devolverla al pueblo. Inés suplica no la maten por el amor de su esposo; Raquel, por el de sus hijos. Ambas piden en vano que se las conmute por la pena de destierro, y ambas caen bajo el hierro asesino, moviendo a dolor a la misma fría e insensible naturaleza <sup>613</sup>.

La historia de los amores de Raquel con el rey de Castilla, narrada ya por Alfonso X el Sabio, su bisnieto, tiene un halo mítico y legendario, referido no solo por Carreño, sino también por Asensio, que habla de “la leyenda de la hermosa Raquel, amada por Alfonso VIII, la cual, aunque radicada en la tradición castellana, recuerda a Inés de Castro” <sup>614</sup>. Lo mismo ocurre con la historia de la gallega Inés de Castro (y no portuguesa, como refiere Carreño), que se mezcló con la leyenda de la mano de la literatura.

---

<sup>612</sup> A. Carreño, “Introducción”, cit., p. XXVIII.

<sup>613</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., pp. 17-18.

<sup>614</sup> E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 127.

En un análisis más detenido de los episodios en cuestión, hemos encontrado varios puntos de contacto, que pasamos a exponer. En las dos epopeyas, estas historias tratan de un amor fuera del matrimonio, de un amor ilegítimo: el príncipe Pedro de Portugal inició su relación sentimental con Inés estando casado con Constanza, hija de don Juan Manuel, y esta es la misma situación de Alfonso VIII, que se enamora de Raquel estando casado con Leonor de Plantagenet; hay que añadir que tanto Inés como Raquel son mujeres que suponen el peligro de la diferencia: Inés era gallega y los nobles veían en ella una amenaza a la independencia de la corona de Portugal; Raquel era judía, y en la *Jerusalén* se la presenta como una especie de hechicera que mantiene preso al rey mientras su reino se desmorona. Hay, por tanto, en ambos casos una situación que opone la pasión-locura vivida por el Príncipe o el Rey a los intereses políticos de los respectivos reinos. En ambas historias son los nobles los que toman cartas en el asunto y deciden que solo la muerte podrá liberar a sus señores de las garras maléficas del amor, decidiendo asesinar a las mujeres que han provocado las situaciones de riesgo para las naciones respectivas. En las dos epopeyas se narra la forma en que los personajes femeninos son asesinados a manos de hombres sin escrúpulos en matar a una mujer y el discurso que ambas profieren intentando obtener el perdón y evitar la muerte. En *Os Lusíadas* y en la *Jerusalén* se parte de puntos de vista con algunas diferencias. De hecho, en el episodio de Inés de Castro el narrador es Vasco da Gama, que está contando la historia de Portugal al rey de Melinde que así se lo había pedido. Sin embargo, la voz narrativa principal, que muchas veces se asocia a la voz del propio autor, se entremezcla en la narrativa para expresar opiniones que, en este caso, son de apoyo del sentimiento que unía a Pedro e Inés, de condena de todos los que alzaron una espada contra una dama indefensa y de la crueldad del Amor en cuanto entidad personificada. En la *Jerusalén*, el narrador es más neutral, expresa menos opiniones,

aunque algunos versos desvelan un sentimiento de amarga comprensión hacia los dos amantes. Afirma Carreño que “el relato épico se trasciende como referencialidad biográfica. Por estos años Lope está casado con Juana de Guardo pero vive furtivamente coyuntado con Micaela de Luján, con la que tiene varios hijos, si bien oculta astutamente su paternidad”<sup>615</sup>. Quizás por esto la voz narrativa pretenda quedar ajena a juicios de valor, aunque sutilmente introduzca algunos versos que puedan tener subyacente esa lectura autobiográfica: “¡oh, tú! que de su cetro soberano / las invencibles fuerzas dificultades, / ama y verás (si ejemplos no hay ajenos) / que los que saben más resisten menos” (XIX, 122, 1-4, p. 799).

Mas allá de las coincidencias señaladas entre las dos historias, encontramos puntos de contacto entre la forma en que los episodios son narrados, lo que sí remite más claramente a una situación de imitación. Así, los narradores ubican la acción en los “saudosos campos do Mondego”<sup>616</sup> y en “las riberas / del claro Tajo”<sup>617</sup>, transformando la Naturaleza bucólica en escenario de los amores clandestinos y en testigo directo del desenlace fatal. Mientras los personajes viven sus pasiones avasalladoras, los reinos peligran: Pedro rechaza, por amor a Inés, una boda de conveniencia (“De outras belas senhoras e Princesas / Os desejados tálamos enjeita, / Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas / Quando um gesto suave te sujeita”<sup>618</sup>) que asegurara la independencia del país; Alfonso, por amor a Raquel, “Ya no rige su reino ni gobierna / sus vasallos en paz, ni sus soldados / en la africana guerra, que más tierna / se la dan en el alma sus cuidados; / no hay cosa ya que la razón discierna, / suspensos los sentidos y bañados /

---

<sup>615</sup> A. Carreño, “Introducción”, cit., p. XXIX.

<sup>616</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 120, 5, p. 129.

<sup>617</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 120, 1-2, p. 798.

<sup>618</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 122, 1-4, p. 129.

de dulce olvido el alma y sus potencias”<sup>619</sup>. Como vemos, la estructura semántica de las estrofas es semejante, ya que ambas presentan las consecuencias del estado de enamoramiento de los personajes masculinos para en seguida justificar esa situación por los efectos enajenadores del amor.

En ambos textos el amor es enfocado como un cautiverio y la muerte es la liberación de esa prisión, presentando aún ecos de la tradición petrarquista. Por eso la muerte es la única solución posible: “Tirar Inés ao mundo determina, / Por lhe tirar o filho que tem preso”<sup>620</sup> o “de Raquel cautivo”<sup>621</sup>, “Sacad esas espadas y los brazos / alzando juntos de romper tratemos / las puertas de esta Erito, y de sus lazos / nuestro querido Alfonso desatemos”<sup>622</sup>.

Son bastante remarcables las semejanzas entre los discursos que los personajes femeninos dirigen a sus asesinos. A punto de morir, ambas presentan la alternativa de ser enviadas a una tierra lejana, en la que se queden para siempre, siendo así olvidadas por sus respectivos amantes: “Mas, se to assi merece esta inocência, / Põe-me em perpétuo e mísero desterro, / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente”<sup>623</sup>; “yo, hebrea humilde, el príncipe cristiano, / remedio os quiero dar menos sangriento / para librarle de este amor violento. // Llevadme desde aquí donde no sea / vista del rey; pasadme a tierra extraña”<sup>624</sup>. Además de este argumento, sus discursos tienen en común la apelación a la piedad por una mujer que no hizo nada más que amar a alguien, poniendo de manifiesto la crueldad de los hombres que levantan su espada contra ellas. Así es la petición de Inés: “Ó tu, que tens de humano o gesto e o

---

<sup>619</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 117, 1-7, p. 798.

<sup>620</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 123, 1-2, p. 129.

<sup>621</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 131, 1, p. 801.

<sup>622</sup> *Ibid.*, XIX, 134, 1-4, p. 802.

<sup>623</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 128, 1-4, p. 131.

<sup>624</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 139, 6-8, 140, 1-2, pp. 803-804.

peito / (Se de humano é matar ãa donzela, / Fraca e sem força, só por ter sujeito / O coração a quem soube vencê-la), / A estas criancinhas tem respeito, / Pois o não tens à morte escura dela; / Mova-te a piedade sua e minha, / Pois te não move a culpa que não tinha”<sup>625</sup>. La ferocidad y crueldad de sus verdugos también se evidencia en las palabras del narrador, en las que se ha visto la voz del autor: “Contra ãa dama, ó peitos carniceiros, / Feros vos amostrais e - cavaleiros<sup>626</sup>? El pedido de piedad de Raquel es más breve que el de Inés, pero están presentes las mismas ideas: “«¡Oh!, fieros» -dijo-, «a quien piedad no mueve / de una mujer», y descubriendo el pecho / apuntaron al blanco de su nieve”<sup>627</sup>. Los asesinos, insensibles a las súplicas de las mujeres y a sus argumentos, les clavan las espadas en los blancos pechos, como se ve en estos últimos versos transcritos de la *Jerusalén* y en estos de *Os Lusíadas*: “Tais contra Inés os brutos matadores, / No colo de alabastro, que sustinha / As obras com que Amor matou de amores / Aquele que depois a fez Rainha, / As espadas bañando [...]”<sup>628</sup>.

Hemos advertido aún otra semejanza entre los dos episodios, centrada en la muerte de las dos damas:

Assi como a bonina, que cortada  
 Antes do tempo foi, cândida e bela,  
 Sendo das mãos lacivas maltratada  
 Da minina que a trouxe na capela,  
 O cheiro traz perdido e a cor murchada:  
 Tal está, morta, a pálida donzela,  
 Secas do rosto as rosas e perdida  
 A branca e viva cor, co a doce vida<sup>629</sup>.

---

<sup>625</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 127, p. 130.

<sup>626</sup> *Ibid.*, III, 130, 7-8, p. 131.

<sup>627</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 142, 1-3, p. 804.

<sup>628</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 132, 1-5, p. 132.

<sup>629</sup> *Ibid.*, III, 134, p. 162.



Así la tersa y cándida azucena  
parece entre las rosas carmesíes;  
así la joya de diamantes llena  
entre rojos esmaltes y rubíes;  
así la fuente de cristal serena  
corre por encarnados alhelíes;  
así tórtola blanca ensangrentada  
del esparcido plomo derribada<sup>630</sup>.

El narrador del episodio camoniano compara a Inés muerta con una flor marchita, cortada prematuramente por una niña; se trata de una estrofa muy apelativa sensorialmente, con especial incidencia en el color, en la que el narrador pretende realzar la piel blanca de Inés por contraste con los colores de la vida, ahora tan solo evocados. Esto es lo que ocurre también en la estrofa de la *Jerusalén*, cuyo narrador opone en pares de versos la blancura de la piel de Raquel al rojo de su sangre, de cara a enfatizar la violencia de su muerte. El aspecto sensorial con incidencia en los colores no es lo único que une estas dos estrofas: Lope empieza su estrofa con una comparación de Raquel muerta con una azucena blanca entre rosas carmesíes; también Camões empieza su estrofa con la comparación de Inés con una flor blanca, en este caso la margarita, hablando más adelante de las rosas (aunque metafóricamente), asociando su color a la vida. El adjetivo que caracteriza inicialmente la flor y, por extensión, al personaje femenino, es “cándida” en los dos textos, lo que parece ir más allá de la mera coincidencia.

Maria Leonor Machado de Sousa, que también defiende la imitación del episodio de Inés de Castro en este momento de la epopeya de Lope, afirma:

---

<sup>630</sup> L. de Vega, *Jerusalén conquistada*, cit., XIX, 143, p. 804.

Aqui os assassinos são também fidalgos da Corte e usam as espadas, após um discurso em que Raquel procura comovê-los, invocando a força do amor do Rei e a possibilidade de ele não resistir ao desgosto, e pede o exílio [...].

São também de Camões o ambiente bucólico em que decorrem estes amores e a comparação de Raquel morta com flores, que permite um elaborado trabalho de imagens que jogam com as cores branco e vermelho”<sup>631</sup>.

Si Asensio señalaba la imitación de Camões en el episodio de Raquel por el discurso de ambas mujeres, a nosotros nos parece que esa imitación, tal y como hemos expuesto anteriormente, no se limita a ese punto. Nos parece que Lope aprovechó semejanzas preexistentes entre las dos historias para introducir algunos elementos sacados de la epopeya camoniana.

Para terminar, encontramos al final de la *Jerusalén conquistada* un tono de desencanto y de una cierta amargura que coincide con el de Camões al final de su obra y que mantiene relación con la temática manierista. Lope se queja, en el libro XX, de la envidia e incomprensión de que es objeto: “Yo, siempre de la envidia perseguido, / extranjero en mi patria y desterrado” (XX, 160, 1-2, p. 849); y en la última estrofa de la obra afirma: “De pocos ha de ser mi voz oída; / pasen los tiempos y será estimada, / que tienen poco crédito en la vida / del dueño o ya la pluma o ya la espada” (XX, 162, 1-4, p. 850). La voz cansada y la expresión de desengaño frente a la vida también se hacen oír en estos versos de Camões: “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza” (X, 145, p. 476). Son dos voces, las que hablan en estas estrofas,

---

<sup>631</sup> M. L. Machado de Sousa, *Inês de Castro, um tema português na Europa*, cit., p. 110.

conscientes de su valor incomprendido y, en general, de la indiferencia de las gentes hacia los grandes hechos, ya sean literarios o guerreros. También Camões hablaba de la pluma y de la espada: “Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (X, 155, 1-2, p. 478). Son voces que no plantean solo una queja personal, sino todo un análisis crítico de la sociedad, de forma más o menos explícita. Lope señala que muchos no oirán su voz, es decir, sus versos; Camões afirma que está cansado de cantar a gente sorda e indiferente. De nuevo, creemos que el poeta portugués fue aquí el modelo de Lope, que partió de la identificación anímica para la imitación literaria.

Si efectivamente hay en la *Jerusalén conquistada* varios momentos en los que la imitación de *Os Lusíadas* es evidente, no ocurre lo mismo con otras epopeyas lopescas. Aunque nuestro objeto primordial fuera la *Jerusalén*, la importancia de este autor y su enorme admiración hacia Camões (plasmada en muchos momentos de sus obras, algunos de ellos ya señalados anteriormente) nos han hecho buscar las huellas de la epopeya lusa en otras de sus obras épicas.

La primera epopeya publicada por Lope de Vega fue *La Dragontea*<sup>632</sup>, narrando la muerte de Francis Drake:

La temática, llena de acción y aventura, habla por sí sola: piratas, batallas navales, rebeliones de esclavos cimarrones, tormentas, derrotas inglesas, y un viejo y atormentado Sir Francis Drake que acaba descendiendo a los infiernos, envenenado por sus propios hombres<sup>633</sup>.

---

<sup>632</sup> L. de Vega, *La Dragontea*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007. Citaremos por esta edición.

<sup>633</sup> A. Sánchez Jiménez, “Introducción”, en L. de Vega, *La Dragontea*, cit., pp. 11-79, p. 18.

En una primera y superficial aproximación, esta epopeya comparte con *Os Lusíadas* la estructura en diez cantos y en octavas reales y la elección de un tema de la historia reciente. En un análisis más detenido, verificamos que esta obra ya refleja una lectura atenta de la epopeya camoniana.

En el canto II, el personaje de Francisco Draque pide a la Reina navíos y hombres para robar en Panamá, lo que le es concedido. En la partida de los barcos, leemos la siguiente estrofa:

Huye la tierra y todos sus despojos,  
la playa, el puerto y gente conocida.  
Los árboles se pierden a los ojos,  
y la costa, de niebla revestida.  
Ya nacen de la vuelta los antojos,  
apenas engendrada la partida;  
y tanto cuanto más de ellos de ausentan,  
tanto mayores nubes se presentan<sup>634</sup>.

Esta estrofa evoca de inmediato *Os Lusíadas*, en el momento en el que Vasco da Gama cuenta la partida de las naves portuguesas rumbo al oriente:

«Já a vista, pouco e pouco, se desterra  
Daqueles pátrios montes, que ficavam;  
Ficava o caro Tejo e a fresca serra  
De Sintra, e nela os olhos se alongavam;  
Ficava-nos também na amada terra  
O coração, que as mágoas lá deixavam;

---

<sup>634</sup> L. de Vega, *La Dragontea*, cit., II, 40, p. 225 (esta edición numera las estrofas en romanos; sin embargo, nosotros mantendremos la numeración árabe para evitar posibles confusiones con las referencias a los cantos y para mantener el mismo criterio usado en las referencias de las restantes epopeyas).

E, já despois que toda se escondeu,  
Não vimos mais, enfim, que mar e céu<sup>635</sup>.

Ambas estrofas retratan una misma situación y, curiosamente, desde un mismo punto de vista, el del que va dentro del barco y parte, mirando a su tierra y a todo lo que ahí deja. Existe, asimismo, una misma evolución en el sentido de la estrofa: Lope afirma que “huye la tierra”, mientras Camões dice que la vista se destierra; señalan ambos en seguida todo lo que aún ven y que dejan ahí: playa, puerto, gente, árboles, en un caso, y montes, río, sierra en el otro; añadimos aún que Lope indica que “los árboles se pierden a los ojos”, a semejanza de Camões, que dice que “os olhos se alongavam” en la sierra de Sintra, usando semejantes expresiones; después, también en ambos textos, se incide en el sentido emocional de la partida, uno que habla de los deseos de volver y otro del corazón que todos dejaban en tierra; finalmente, ambos señalan que la tierra desaparece y que ya solo ven nubes, o mar y cielo. Frente a todo esto, no creemos que se pueda dudar del intertexto camoniano en esta estrofa de *La Dragontea*.

En el canto IV, el narrador cuenta cómo la dama de Ricardo Áquines recibe la noticia de la prisión de su amado, quedando muy conmovida y desmayándose:

Como en la siesta calurosa siente  
la cándida azucena marchitarse,  
en la sazón que del León ardiente  
la estrella o corazón suele abrasarse;  
o el lirio, que la mano diligente  
rompió con el arado, desmayarse,  
así queda la dama de Ricardo;  
o como el sol con el nublado pardo<sup>636</sup>.

---

<sup>635</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 3, p. 213.

<sup>636</sup> L. de Vega, *La Dragontea*, cit., IV, 10, p. 302.

En una nota al pie, el editor pone de relieve el triple símil “que enfatiza la belleza de la desmayada dama comparándola con dos flores blancas (*azucena, lirio*) y con el *sol*”<sup>637</sup>. Por nuestra parte, no podemos dejar de advertir la similitud con la descripción de Inés de Castro muerta, en la estrofa 134 del canto III, y que hemos transcrito anteriormente, en este mismo apartado, ya que consideramos que había ecos de ella en la *Jerusalén conquistada*. En la citada estrofa también se compara a Inés muerta con una flor blanca y cándida, cortada por manos humanas y marchitada, exactamente como hace Lope de Vega en este triple símil. Es interesante destacar que esta estrofa de *Os Lusíadas* también aparecerá como intertexto en la *Jerusalén*, como acabamos de señalar.

Pasando a la estrofa veinticuatro de este mismo canto, el narrador hace el loor de los poetas que divulgan los hechos heroicos de los guerreros:

No se burlen las ínclitas espadas  
de las humildes plumas de estos Numas,  
que las que tiene agora el mundo honradas  
Dios sabe que lo deben a las plumas.  
Mas, ¿dónde voy, las cuerdas destempladas,  
tan lejos del oráculo de Cumas?  
Anima, Apolo, mi pequeño aliento,  
Y vos, claro señor, estadme atento<sup>638</sup>.

Estos versos de Lope revelan su fuente en algunas estrofas de *Os Lusíadas*. Al final del canto V, Camões reflexiona sobre los hechos heroicos y la escritura,

---

<sup>637</sup> A. Sánchez Jiménez, nota 669, en L. de Vega, *La Dragontea*, cit., p. 302.

<sup>638</sup> L. de Vega, *La Dragontea*, cit., IV, 24, p. 312.

lamentándose asimismo de que en Portugal la literatura fuera despreciada. Finalmente, en la línea que seguiría posteriormente Lope de Vega en la estrofa presentada antes, Camões señala que Gama debe agradecer a las Musas (es decir, a él, Camões) si sus hechos son divulgados:

Às Musas agradeça o nosso Gama  
O muito amor da pátria, que as obriga  
A dar aos seus, na lira, nome e fama  
De toda a ilustre e bélica fadiga;  
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,  
Calíope não tem por tão amiga,  
Nem as Filhas do Tejo, que deixassem  
As telas d'ouro fino e que o cantassem<sup>639</sup>.

El contenido de las estrofas es muy semejante: en los cuatro primeros versos, Lope sigue a Camões en la valoración de la poesía frente a los hechos heroicos, ya que estos solo son conocidos gracias a la acción de la literatura. En los cuatro últimos versos de su estrofa, Lope también imita a Camões cuando, al final del canto VII, se disponía a narrar lo que Paulo da Gama contaba al Catual sobre las figuras de las banderas, pero se interrumpe para pedir auxilio a las Ninfas:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,  
Eu, que cometo, insano e temerário,  
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,  
Por caminho tão árduo, longo e vário!  
Vosso favor invoco [...] <sup>640</sup>.

---

<sup>639</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 99, p. 237.

<sup>640</sup> *Ibid.*, VII, 78, 1-5, p. 319.

Como vemos, Lope utiliza la misma forma de interrumpir el discurso, usando una expresión adversativa, comentando luego en tono interrogativo-exclamativo su fragilidad y cansancio para seguir solo, e invocando en seguida el favor de Apolo (Camões se dirigía a las Musas, cuyo coro, según la mitología clásica, era dirigido por Apolo) para poder proseguir. También advertimos que la expresión “las cuerdas destempladas” encuentra un paralelo en *Os Lusíadas*, en “Lira destemperada”<sup>641</sup>.

Por fin, y también en el canto IV, cuando se narra la lucha de Draque por Puerto Rico, encontramos estos versos: “y llévanse los aires cristalinos / brazos, cabezas, piernas e intestinos”<sup>642</sup>, inspirados seguramente en Camões: “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido, / E doutros as entranhas palpitando”<sup>643</sup>.

Citamos una vez más a Fernández Almuzara, quien señala que *La Dragontea* debe principalmente a *Os Lusíadas* la perspectiva bajo la cual se enfoca la vida de los marineros:

El elemento particular, fugitivo y caedizo del poema, ha impresionado, por lo general, demasiado a los Críticos, que no ven en él valor ninguno humano. Pero prescindiendo de la parte política, falta de toda emoción artística, hay en la obra de Lope, una visión épica de la vida de los conquistadores y de sus derroteros marinos: lo cual la presta, en mi sentir, superior y transcendental carácter, y sacándola de lo vulgar la coloca al lado de las Crónicas de Indias, de la Araucana y de los mismos *Lusiadas*.

---

<sup>641</sup> “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida”. L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., X, 145, 1-2, p. 476.

<sup>642</sup> L. de Vega, *La Dragontea*, cit., IV, 39, 7-8, p. 324.

<sup>643</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 52, 1-3, p. 142.



La épica de Lope entronca así con la de Camões y viene a ser la épica de las navegaciones y de los descubrimientos<sup>644</sup>.

El autor señala aún que la realización de esta obra obedece a un intento de universalizar la historia de España a través de un tema más global, europeo y católico, resultando ese intento en una epopeya simultáneamente castellana y universal.

Ya en el *Isidro*, publicado en 1599<sup>645</sup>, apenas hemos considerado la existencia de influencia de la épica camoniana (quizás sí de la lírica en algunos momentos, pero no nos alargaremos en lo que no es el objeto de nuestro trabajo), a pesar de que Lope nombra a Camões en el Prólogo de la obra. *Isidro* es una epopeya sobre la vida, muerte y milagros de San Isidro Labrador, organizada, como *Os Lusíadas*, en diez cantos y compuesta en arte menor, en quintillas; Lope de Vega se ve en la obligación de justificar esta opción en su Prólogo frente al verso italiano: “[...] y de ser en este género, que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna [disculpa], porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro [...]”<sup>646</sup>. Presenta después ejemplos de grandes autores que usaron este verso, entre los cuales cita a Camões: “Marauillosas son las estãcias del excelente Portugues Camoes: pero la mejor no yguala a sus mismas redõdillas, quando dize: *Alli vi, o mayor bem / Quam poco espaço que dura, / O mal quão depressa vem, etc*”<sup>647</sup>. Quizás por esto, por esta defensa de la redondilla camoniana, es posible encontrar alguna influencia de las rimas de Camões, pero muy poco de *Os Lusíadas*.

---

<sup>644</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 11.

<sup>645</sup> *Isidro, Poema castellano de Lope de Vega Carpio, secretario del Marqués de Sarria. En que se escribe la vida del bienaventurado Isidro, labrador de Madrid, su Patron diuino. Dirigida a la muy insigne villa de Madrid*. En Madrid, por Luis Sanchez. Año 1599. Citaremos por esta edición.

<sup>646</sup> L. de Vega, “Prólogo”, sin paginación, en *Isidro...*, cit.

<sup>647</sup> *Ibid.*

La descripción de Jerusalén en el canto V parece estar inspirada en el canto X de la epopeya lusa, en el episodio de la Máquina del Mundo. En ese canto de la epopeya de Lope, un peregrino enseña a Isidro, en sueños o en una visión, la Tierra Santa. En el episodio de *Os Lusíadas*, inserto en la Isla de Venus, Tetis enseña la Máquina del Mundo a Vasco da Gama, lo que presupone una situación similar de un personaje que enseña a otro un elemento geográfico (la Tierra Santa o el mundo que sería alcanzado y conquistado por los portugueses), a través de un proceso maravilloso (el sueño o visión en el caso de *Isidro*, el globo hecho de misteriosa materia enseñado por una ninfa en *Os Lusíadas*). En la descripción que surge a partir de aquí, abundan expresiones como “ves allí...”, “mira...”, “este es...”, “aquel es...”, repetidas anafóricamente al principio de los versos, correspondientes a una misma estructura en el episodio camoniano con las repeticiones anafóricas de “Olha...”, “Vês...”, “Verás...”, etc.

Fernández Almuzara defiende que la imitación de Camões en *Isidro* es mucho más profunda. Aspecto fundamental común a ambas epopeyas es, según el autor, el sentimiento de profunda religiosidad:

Y este es otro de los caracteres comunes de la épica de Lope y la de Camões. Camões es un poeta de la fe. *Os Lusíadas* no es solo el poema de la expansión cristiana en la época del renacimiento y la expresión dichosa de la alegría de su triunfo sobre el continente descubierto, sino que lleva en sus estrofas el fuego apostólico de los Javieres y Azevedos.

A menudo catequiza en él y se hace poética exposición de las verdades altísimas de la religión Cristiana. Y a semejanza de Camões, Lope es en su épica un poeta misionero. En el *Isidro*, por ejemplo, los ángeles explican al Santo, por deliciosa manera, el ser y la existencia de Dios, el misterio inefable de la Sma.

Trinidad, la verdad tiernísima y amabilísima de la Redención y la causa de la existencia del mal y del pecado en el mundo<sup>648</sup>.

Asimismo considera que la visión de la naturaleza como un jeroglifo que hay que descifrar, como ocurre en el *Isidro*, procede de Camões. Se trata de una naturaleza a través de la cual los hombres que saben leer en ella la obra divina pueden ascender a Dios. En *Os Lusíadas* algo semejante ocurre, ya que también la naturaleza es el puente que eleva a los héroes a la categoría de los dioses, como en la Isla de Venus o incluso en la foma que los navegantes tuvieron de entender la naturaleza para poder superarla en todas sus dificultades, para llegar así a la inmortalidad.

Almuzara añade aún que el personaje de la Envidia, que surge en el canto II y se dirige a Luzbel, de quien es hija, confesando lo cuánto envidiaba a Isidro Labrador, es una réplica del Baco camoniano. Efectivamente existen varios puntos de contacto entre los personajes: la Envidia pide ayuda a Luzbel para perjudicar a Isidro y es aconsejada a usar su insidia entre los demás labradores: que vean que Isidro va a trabajar más tarde que ellos, escondiendo que ese tiempo lo dedica a sus oraciones; que su mujer desconfíe y que su amo le castigue. La Envidia parte entonces, sembrando el mal por donde pasa: se secan los campos, se mueren los animales, se paran las aguas de los arroyos, etc., y consigue que los labradores crean que Isidro es descuidado y ocioso. Esta actitud es semejante a la de Baco en *Os Lusíadas*, como defiende Almuzara: Baco, igualmente motivado por la envidia, en este caso a los portugueses, utiliza varias veces la insidia para crearles enemigos: ocurre en el canto I cuando, haciéndose pasar por un Moro muy respetado, habla al Regidor de la Isla de Mozambique sobre el peligro que supone la presencia de los cristianos, aquí representados por los portugueses; en el canto II, bajo la

---

<sup>648</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 12.

forma de sacerdote cristiano, da informaciones falsas a los portugueses que los llevarían a un puerto enemigo en donde encontrarían una muerte segura; en el canto VIII, Baco aparece en sueños a un sacerdote mahometano y le indispone en contra de los portugueses. Se trata, por tanto, de personajes contrarios al protagonista, que, motivados por la envidia, usan la mentira y la insidia para perjudicar al héroe. Como principal diferencia, Almuzara indica que “Más atrevido Lope que Camões, entra en el cielo cristiano y elige por valedora y abogada se sus protagonistas, en lugar de la Venus del Poema Camoniano, a la misma Virgen María”<sup>649</sup>. De hecho, si en *Os Lusíadas* fue Venus la protectora del héroe lusitano, en *Isidro* fue la Virgen quien asumió el mismo rol. En el canto III, cuando Dios envía a la tierra a los ángeles para que labren la tierra con Isidro, la Virgen le agradece en cuanto protectora del Santo. Esta interacción entre la Virgen y Dios es semejante a la que existe en *Os Lusíadas* entre Júpiter y Venus, ambas con el objeto de ayudar al héroe. Existen, pues, algunas semejanzas simbólicas y funcionales entre las dos epopeyas, habiendo por parte de Lope una adaptación del imaginario pagano al cristiano y una transposición de funciones de los respectivos personajes: mientras el héroe, en ambos textos, pertenece al plano terrenal, los que obran en su contra o a su favor pertenecen al plan sobrenatural; los oponentes son Baco, en un caso, y en el otro la Envidia, aquí presentada como hija del propio demonio, de forma a transponer el personaje mitológico a la dimensión cristiana. Los adyuvantes<sup>650</sup> son, en sendos textos, dos: el uno, el elemento femenino y protector (Venus y la Virgen), que retribuye con su protección la devoción del héroe (Isidro es devoto de la

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>650</sup> Sobre la función de los personajes en la economía de la narrativa, véase A. J. Greimas, «Les actants, les acteurs et les figures», en C. Chabrol, (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.

Virgen, los portugueses celebran el amor); el otro, el elemento masculino y de poder (Júpiter y Dios), que determina la ayuda a los héroes.

Verificamos, pues, que en el caso de *Isidro* la imitación pertenece más al ámbito simbólico-funcional que al ámbito meramente verbal.

Ya en *La hermosura de Angélica*<sup>651</sup> volvemos a encontrar más señales de las lecturas de *Os Lusíadas* por Lope de Vega. En esta obra, publicada en 1602, Lope retoma, a semejanza de Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica*, el episodio de Angélica de *Orlando furioso*, de Ariosto, ubicando la acción en España; el autor vuelve a la octava real, organizando su texto en veinte cantos.

Sí bien es bastante escasa la imitación de *Os Lusíadas* en esta obra, sí que podemos verificar que Lope leyó la obra y la tuvo presente a la hora de escribir su epopeya, demostrando además su admiración hacia la historia y cultura portuguesas. En el canto VII, leemos las siguientes estrofas:

Y el Promontorio de los viētos guerra,  
Que no ay segura naue que no asombre,  
Llamado del Oceano Leon brauo,  
Y oy de las buenas esperanças Cabo.

Llegaron a Terralta aquella antigua,  
Donde del grande Salomón la armada  
Auer traído el oro se auerigua,  
Al cabo de tres años desterrada:  
Gran costa de Etiopia que atestigua,  
El Lusitano esfuerço conquistada,  
De aquellos Portugueses cuya fama,

---

<sup>651</sup> *La hermosura de Angelica, con otras diuersas Rimas, de Lope de Vega Carpio, a don Iuan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla*. En Madrid, en la emprenta de Pedro Madrigal. Año 1602. Citaremos por esta edición.

Del centro a todo el círculo derrama.

Aquellos que del mar de Trapouana  
Humillaron la furia nunca vista,  
Ya el Aurea Chersoneso vieron llana,  
Malaca ya después de su conquista:  
Por quien la vna, y otra Iava Indiana,  
En el pendón de nuestra fe se alista,  
A cuya espalda el mar inaeugable,  
Se puede vadear manso, y tratable.

Los que peregrinaron mas que Vlises,  
(De quiẽ deciendẽ) ya ṽgado el Grigo,  
Quãdo el Troyano a su qrido Anquises,  
Con el fuego de amor sacò del fuego:  
Los quel Leon, y las doradas Lises,  
Y el Aguila Imperial para sosiego,  
De España, Francia, y Alemania vnierõ,  
Con ricas prendas, q sus Quinas dieron.  
Detuuome, en aquesto, justamente,  
El vnico valor del pueblo Luso<sup>652</sup>.

La referencia al pueblo luso, al hecho de haber pasado el cabo de las Tormentas (llamado después de Buena Esperanza) y a la conquista de Oriente demuestra la admiración de Lope de Vega; estos sucesos constituyen una parte importante de *Os Lusíadas*, correspondiendo una parte al episodio del Adamastor (apéndice X), sin duda uno de los más importantes de la obra. Sin que exista, por tanto, una imitación directa de Camões, hay sin duda una referencia implícita al contenido de su obra épica. En el canto siguiente de *La hermosura de Angélica*, existen dos versos que podríamos relacionar con un momento de la epopeya portuguesa; preso de los bárbaros indígenas,

---

<sup>652</sup> *La hermosura de Angélica*, cit., VII, 17, 5-8, 18-20, 21, 1-2, fol.68r-69r.

Tisbe, para escapar a la muerte, decide hacerse pasar por el dios Sol, adorado por ellos, hablándoles “Con una fiera voz que atemoriza, / La barua tiembla, y el cabello riza”<sup>653</sup>; la voz, semejante a la de Adamastor (“Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso”<sup>654</sup>), provoca en los interlocutores la misma reacción: “Arrepíam-se as carnes e o cabelo, / A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo”<sup>655</sup>.

Volviendo de nuevo a Fernández Almuzara, este procede a otra aproximación entre los dos textos. Considerando esta obra de Lope más una novela bizantina que una epopeya, refiere que “Su mayor interés radica en las digresiones, algunas de las cuales, como los relatos de historia de España, recuerdan por más de un concepto algunas de las estrofas de *Os Lusíadas*”<sup>656</sup>. Aparte de estos aspectos, no hemos advertido más relaciones dignas de ser registradas entre estas dos epopeyas.

En 1618, Lope publica bajo el nombre de Licenciado Tomé de Burguillos, *La gatomaquia*<sup>657</sup>, un poema épico burlesco en silvas y dividido en siete cantos, a imitación de la *Batracomiomaquia* de Homero, en la que no hemos encontrado ningún rastro de la epopeya de Camões. En 1627 publica *Corona trágica*<sup>658</sup>, epopeya corta organizada en cinco libros en octavas reales, que trata la vida y la muerte de la reina María I de Escocia. Aunque no existe significativamente influencia de *Os Lusíadas*, nos gustaría llamar la atención sobre este verso: “Despareciose en polvo, en sōbra, en humo”<sup>659</sup>, muy

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, VIII, 45, 7-8, fol. 83v.

<sup>654</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 40, 5, p. 223.

<sup>655</sup> *Ibid.*, V, 40, 7-8, p. 223.

<sup>656</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 15.

<sup>657</sup> *La gatomaquia, poema épico burlesco, su autor Fr. Lope Félix de Vega Carpio, bajo el nombre de el Licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1826.

<sup>658</sup> *Corona trágica. Vida y muerte de Serenísimá Reyna de Escocia Maria estuarda, a Nvestro Ssmo. Padre Vrbano VIII. P. M., por Lope Felix de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Capellan de San Segundo en la Santa Iglesia de Auila*. En Madrid por la viuda de Luis Sánchez, Impresora del Reyno. Año M.DC.XXVII. Citaremos por esta edición.

<sup>659</sup> *Ibid.*, V, 60, 4, fol. 90r.

semejante a otro de Camões (“Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada”<sup>660</sup>), también imitado, como hemos visto, por Góngora (“...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). Los contextos son distintos: Camões inserta este verso en el discurso de Adamastor, lamentando el desamor de su ninfa y afirmando que preferiría tener la ilusión de estar junto a ella, aunque fuera solo un sueño. Lope también inserta el verso en el discurso de un personaje, de María Estuarda, pero de diferente forma: ya cerca de la muerte, María de Escocia se dirige al ministro de la reina Isabel de Inglaterra; hablando sobre la condición de la vida terrena como un sueño, afirma que “despareciöse el polvo, en sombra, en humo”, usando de igual forma una enumeración creciente con el objeto de intensificar la idea de la nada. Aunque los vocablos usados no sean los mismos, está subyacente la misma idea y la misma construcción. Sin embargo, nos parece pertinente considerar la posibilidad de que no se trate de una imitación directa de Camões: dado que los vocablos “humo”, “polvo” y “sombra”, usados por Lope, están presentes en el verso de Góngora, pero no en el de Camões, creemos que es más probable que el Fénix haya imitado a Góngora, que a su vez imitó al poeta luso. La epopeya camoniana solo se constituiría, así, como intertexto de Lope de una forma indirecta.

De *Corona trágica* dijo Fernández Almuzara que se trata de un poema que pretende exaltar la lucha del Catolicismo contra el Protestantismo; asimismo, considera que no es un texto muy logrado, pero que el aliento religioso de Lope se sobrepone a todo. De esta forma, defiende que lo que vertebra el poema es el contenido universalista del Catolicismo, sentido este que comparte con *Os Lusíadas*.

---

<sup>660</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 57, 4, p. 227.



Después de analizadas estas seis epopeyas de Lope de Vega, compartimos la opinión de Eugenio Fernández Almuzara, que considera que la imitación del modelo camoniano por parte del poeta español no se prende a aspectos concretos, de detalle, de la epopeya lusa, aunque también los hemos encontrado. Mayoritariamente, Lope sigue líneas de pensamiento, tendencias, estructuras. De esta forma, señala Almuzara, encontramos en Lope los mismos valores humanos, el mismo sentimiento de religiosidad o la misma función simbólica de las divinidades paganas:

De Camões tomó Lope el universalismo oceánico y humanístico, el transcendentalismo religioso, el concepto heroico de la vida; el entusiasmo por los altos ideales y por los servicios prestados al género humano; el sentido y la interpretación de lo maravilloso y la fusión del lirismo y del heroísmo llevada a cabo dentro de épica por fuerza del Amor. Todo esto entró en la nueva épica castellana fabricada por Lope; y frente a ello, ya se entiende que significa muy poco que Lope fuera o no, imitador servil de Camões. Lo verdaderamente importante es que la nueva y compleja orientación que a la épica erudita castellana dio Lope, sea de origen camoniano<sup>661</sup>.

Concluimos que las expectativas creadas por las cuantiosas alabanzas al poeta luso a lo largo de la obra de Lope de Vega se concretan de forma más conceptual que verbal. Lope, más que imitar versos concretos de la obra de Camões, se inspira en algunos episodios que le sirven de base para el desarrollo de sus historias o que son aprovechados para momentos determinados, como es el caso de Inés de Castro y la hebrea Raquel, o la lucha entre los nueve castellanos y los nueve españoles y el episodio de los Doce de Inglaterra, o aún del viejo Eustaquio y el viejo de Restelo. Hemos verificado, además, que algunas estrofas de Camões dejaron una huella particular en el

---

<sup>661</sup> E. Fernández Almuzara, S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, cit., p. 21.

autor castellano, de la que es ejemplo la estrofa que describe a Inés muerta, que el Fénix utiliza en *La Dragontea* y en la *Jerusalén conquistada*, las dos epopeyas que más relevancia tienen en lo que concierne a la imitación de *Os Lusíadas*. Lope ha llevado a la práctica lo que los tratadistas defendían: la imitación no debe ser servil, sino que el poeta debe saber elegir lo mejor de su modelo y transformar la voz del otro para hacerla suya propia.

## 2. 2. 11. JOÃO MENDES DE VASCONCELOS, *LIGA DESHECHA*

Entre los portugueses seguidores de Camões se encuentra João Mendes de Vasconcelos, que escribió en castellano la obra *Liga deshecha*<sup>662</sup>, publicada en Madrid en 1612. De acuerdo con las informaciones de la obra y según Eugenio Asensio, João Mendes de Vasconcelos era un caballero portugués “que sirvió a Felipe III y Felipe IV en las escuadras del Atlántico y en Flandes, y más tarde a D. João IV en el Brasil”<sup>663</sup>, aprovechando su experiencia en la guerra para componer esta epopeya en la que imita tanto a su compatriota Camões, por quien demuestra una gran admiración, como a Ercilla. Asimismo, y a pesar de que escribe en castellano y de que está al servicio de los reyes españoles (que entonces dominaban también Portugal), no pierde ninguna oportunidad para exaltar, a lo largo de la obra, la historia patria y sus héroes, o la belleza de su país.

La obra épica de Mendes de Vasconcelos *Liga deshecha*, compuesta en octavas reales organizadas en diecisiete cantos, trata esencialmente de la expulsión de los moriscos de España, empezando desde la entrada de los Moros en la Península facilitada por el Conde don Julián; se narra la Reconquista, la firma de la expulsión de los moriscos por Felipe III y las luchas que en consecuencia se generaron entre ellos y los cristianos hasta que éstos pudieron sofocar las revueltas y echar a los moriscos de Valencia. Posteriormente (a partir del canto X y hasta el final) surge como narración secundaria una historia contada por un soldado que relata la actividad de los piratas en

---

<sup>662</sup> *Liga deshecha por la expvlcion de los Moriscos de los Reynos de España. Compuesto por Iuane Mendez de Vasconcelos, Cauallero Portugues, entretenido por su Magestad, cerca la persona del General del armada del mar Oceano. A Don Manvel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Capitan General de la costa de Andaluzia, Gentilhombre de la cámara de su Magestad.* En Madrid por Alonso Martin. Año 1612. Citaremos por esta edición.

<sup>663</sup> E. Asensio, “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 120.

el mar de Levante y su combate por las escuadras españolas. Existen algunos episodios de carácter mitológico a lo largo de los diecisiete cantos, muchos de ellos de marcada influencia camoniana, como veremos.

La presencia de Camões a lo largo del poema es una constante; ya en los Preliminares de la obra su nombre surge citado en varios poemas; así, don Gerónimo Montalvo compara a Mendes de Vasconcelos con el épico luso:

Son vuestros acentos tales,  
Que hacen la fama inmortal,  
Y si los hizo inmortales,  
Vn Camoes en Portugal,  
Vos en muchos Portugales<sup>664</sup>.

También su compañero don Luis Carrillo incluye en los Preliminares un poema alabando las virtudes literarias del autor, comparándolo también a su compatriota Camões:

Vos dichosamente altiuo  
Vn nueuo Apolo espirays,  
Y con tal Pletro os mostrays,  
Camoses nueuo, Horacio viuo<sup>665</sup>.

Estas dos comparaciones, motivadas esencialmente por la conciudadanía de ambos poetas, no dejan de considerar a Camões como modelo literario, incluso al mismo nivel de Horacio. Pero las mejores alabanzas del épico portugués son sin duda

---

<sup>664</sup> G. Gomez de Montalvo, “Eternizado quedays”, en *Liga deshecha...*, cit. Los preliminares carecen de paginación.

<sup>665</sup> L. Carrillo, “De don Luys Carrillo del habito de Santiago Quatraluo de las Galeras de España”, en *Liga deshecha...*, cit.

las cuantiosas referencias intertextuales que podemos encontrar en la epopeya de Mendes de Vasconcelos, del primero al último canto.

Al inicio de su obra, en la Dedicatoria al Rey Felipe III, podemos leer la siguiente estrofa:

Al ronco son de mi desnudo acento  
Vn poco suspended la Real grãdeza,  
En vos vereys diuino pensamiento,  
Y en los vuestros valor y fortaleza:  
Vereis arder en fuego el Salço argẽto  
Mudando el curso a su naturaleza,  
Y los destierros, muertes, y el castigo  
Del Moro, a cuyo daño fuy testigo<sup>666</sup>.

Comparemos esta estrofa con algunos versos de la Dedicatoria de *Os Lusíadas* al rey don Sebastião:

Inclinai por um pouco a majestade,  
Que nese tenro gesto vos contemplo,  
[...]  
Os olhos da real benignidade  
Ponde no chão: vereis um novo exemplo  
De amor dos pátrios feitos valerosos,  
Em versos devulgado numerosos.  
[...]  
Ouvi: vereis o nome engrandecido  
Daqueles de quem sois senhor superno,  
E julgareis qual é mais excelente,  
Se ser do mundo Rei, se de tal gente<sup>667</sup>.

---

<sup>666</sup> *Liga deshecha...*, cit., I, 5, fol. 2r.

<sup>667</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 9, 1-2, 5-8, 10, 5-8, p. 3.

Las semejanzas son bastante obvias: como Camões, Mendes de Vasconcelos pide al Rey que por un momento se olvide de su condición superior (“Vn poco suspended la Real grãdeza” y “Os olhos da real benignidade / Ponde no chão”) y mire hacia abajo para poder ver los hechos grandiosos de su pueblo (“En vos vereys diuino pensamento, / Y en los vuestros valor y fortaleza” y “ vereis um novo exemplo / De amor dos pátrios feitos valerosos”; “vereis o nome engrandecido / Daqueles de quem sois senhor superno”); por otro lado, lo que Camões sintetizaba como “pátrios feitos valerosos” es especificado por su compatriota: “...arder en fuego el Salço argêto / Mudando el curso a su naturaleza, / Y los destierros, muertes, y el castigo / Del Moro, a cuyo daño fuy testigo”.

Ya en el canto II, a partir de la estrofa 53, el narrador relata el episodio de la Batalla de Ourique y de su héroe, el rey Afonso Henriques, que es entusiásticamente exaltado por Mendes de Vasconcelos, al igual que sus descendientes, que construyeron el imperio portugués en África y en Asia. Consideremos los siguientes versos:

Sus fuertes descendientes dilatando  
El tan sublime Reyno Lusitano,  
El soberuio Agareno amedrentando,  
Cõ vn valor q excede pecho humano:  
Toda la África, y Asia devastando<sup>668</sup>.

Es bien visible en el texto que su autor se basa en la Proposición de *Os Lusíadas*, haciendo uso de versos camonianos casi literalmente: de esta forma, los versos “Sus fuertes descendientes dilatando / El tan sublime Reyno Lusitano” encuentran su paralelo en *Os Lusíadas* en “Daqueles Reis que foram dilatando / A Fé, o Império” (I, 2, 2-3, p.

---

<sup>668</sup> *Liga deshecha...*, cit., II, 55, 1-5, fol. 21v.

1); “cõ valor q excede pecho humano” se basa en “Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana” (I, 1, 5-6, p. 1) y, finalmente, “Toda la África, y Asia devastando” emula sin duda el verso “De África e de Ásia andaram devastando” (I, 2, 4, p. 1).

El canto III también presenta momentos de notable semejanza con el modelo camoniano. Avisado del intento de rebelión de los moriscos, el Rey decide sobre su expulsión en consejo de Estado, llamándose después a las galeras de Nápoles, Sicilia y Génova para llevar a cabo esa misión. Al final del canto existe un episodio de carácter mitológico: Marte va a ver a Neptuno quejándose de esas galeras que irán sin duda a obtener una fama que le estaría solamente reservada a él:

Escamoso Neptuno [...]
Como consientes que en tu Reyno frio
Pierda la fama, y nombre el valor mio<sup>669</sup>?

Este episodio, así como la mayor parte de los episodios de cariz maravilloso de la *Liga deshecha*, tiene en su origen un momento de *Os Lusíadas*, concretamente el primer concilio de los Dioses, en el primer canto. Cuando empieza la narración del viaje de Gama *in media res*, los marineros portugueses están ya en el océano Índico, mientras los dioses se reúnen en concilio para decidir el futuro de los lusos. En esta reunión se definen las fuerzas adyuvantes y oponentes a la acción de los navegantes: Venus y Marte se posicionan de su parte y Baco se posiciona en contra, motivado por la envidia, ya que no admite que otros tengan más fama que él:

---

<sup>669</sup> *Ibid.*, III, 61, 1, 7-8, fol. 37r.

O padre Baco ali não consentía  
No que Júpiter disse, conhecendo  
Que esquecerão seus feitos no Oriente,  
Se lá passar a Lusitana gente.

Ouvido tinha aos Fados que viria  
Hũa gente fortíssima de Espanha,  
Pelo alto mar, a qual sujeitaria  
Da Índia tudo quanto Dóris banha,  
E com novas vitórias venceria  
A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.  
Altamente lhe dói perder a glória  
De que Nisa celebra inda a memória<sup>670</sup>.

La envidia hacia el intruso que viene a suplantar la fama antigua es la motivación de Marte en la *Liga deshecha* y de Baco en *Os Lusíadas*, queriendo ambos, por eso, perjudicar a los héroes con la anuencia y colaboración de otros dioses; el desenlace también es semejante, ya que no logran esa ayuda que buscaban. En el caso de la *Liga deshecha*, el episodio mitológico es un pretexto para la enumeración de todos los héroes españoles, ya que Neptuno los refiere uno a uno a Marte, señalando su valor, un poco a semejanza de lo que ocurre en el último canto de *Os Lusíadas* cuando un ser mitológico habla de los futuros hechos de los portugueses en el Oriente y de los héroes que individualmente se destacarán.

El canto IV también contiene momentos de influencia camoniana. Cuando las galeras llegan al reino de Valencia y los hombres desembarcan, se afirma que “Ya de la mar la vista se destierra” (IV, 3, 1, fol. 42r); en *Os Lusíadas*, cuando Gama y sus marineros salen de Lisboa, se dice que “Já a vista, pouco e pouco, se desterra” (V, 3, 1,

---

<sup>670</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 30, 5-8, 31, pp. 8-9.



p. 213). A pesar de que se trata de situaciones opuestas, ya que en un caso se deja el mar y en el otro se deja la tierra, la coincidencia entre los versos es casi absoluta: ambos empiezan por el mismo adverbio y terminan con el mismo verbo usado en el mismo tiempo verbal, teniendo ese verbo el mismo sujeto, la vista.

Más adelante encontramos en la epopeya castellana un episodio que constituye una réplica del del viejo de Restelo: cuando los moriscos son llevados por la fuerza al norte de África, los que quedan en la Península se reúnen para determinar su rendición o la lucha contra los cristianos. Cuando dan principio a la guerra, el miedo empieza a dominarlos y surge entonces un personaje que emula en todo al viejo de Restelo:

Mas entre ellos un viejo venerando,  
Por largos años, y mayor riqueza,  
La tremula cabeça meneando,  
Que con la edad perdió la fortaleza:  
La voz caduca vn poco leuantando,  
Dando al pecho la colera agudeza,  
Con vn baston, batiendo el suelo duro,  
Tales palabras dio del pecho obscuro<sup>671</sup>.

Recordamos una vez más la estrofa que presenta al viejo de Restelo:

«Mas um velho, d'aspeito venerando,  
Que ficava nas praias, entre a gente,  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente,  
A voz pesada um pouco alevantando,  
Que nós no mar ouvimos claramente,  
Cum saber só d'experiências feito,

---

<sup>671</sup> *Liga deshecha...*, cit., IV, 28, fol. 46r.

Tais palavras tirou do experto peito<sup>672</sup>.

La imitación de Camões está bien patente en la estrofa de Mendes de Vasconcelos: además de la copia prácticamente integral del primer y último versos de la estrofa, el personaje se presenta como un viejo respetable, que expone su descontento meneando la cabeza y que levanta la voz para que todos escuchen su opinión. Es curioso observar que se mantienen las palabras en posición de rima en los versos uno, tres y cinco: “venerando”, “meneando” y “levantando”, en ambos textos.

El discurso de los personajes también presenta algunas semejanzas, esencialmente estructurales y retóricas, ya que el objetivo es diferente en cada uno de los casos: el viejo de Restelo quiere advertir a los marineros que se están dejando llevar por la ganancia y la fama vana, arriesgando sus vidas en nombre de falsos valores, apelando en seguida a que hagan la guerra en el norte de África. El viejo de la epopeya castellana es un morisco que quiere sobre todo motivar a los suyos a que combatan por su libertad. En sus discursos, utilizan constantemente las interrogaciones retóricas y plantean alternativas a la situación que están viviendo en el momento del discurso. El resultado también es diferente, ya que el morisco consigue convencer a los suyos y el viejo de Restelo no lo logra. Pero, a pesar de las diferencias, es evidente que el episodio camoniano es el modelo de Mendes de Vasconcelos.

Más adelante y aún en el canto IV, los Árabes del norte de África persiguen a los moriscos que desembarcaron en Orán, infligiéndoles grandes sufrimientos:

Persiguelles aqui la infeliz suerte  
Con tanta variedad de daño inmenso

---

<sup>672</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 94, p. 190.

Q el menor mal de todos es la muerte<sup>673</sup>.

Estas palabras evocan el discurso del Adamastor al vaticinar las tragedias que los portugueses sufrirían en el mar:

E não se acabará só nisto o dano  
De vossa pertinace confiança:  
Antes em vossas naus vereis, cada ano,  
Se é verdade o que o meu juízo alcança,  
Naufrágios, perdições de toda sorte,  
Que o menor mal de todos seja a morte<sup>674</sup>!

El último verso transcrito del texto de Mendes de Vasconcelos es un calco del de Camões, pero también hay aproximaciones en lo que antecede ese verso, al hablar de los daños (palabra usada por ambos autores) sufridos por los moriscos o que sufrirían los portugueses; así, las “perdições de toda sorte” equivalen a la “variedad de daño inmenso”, expresiones que abarcan lo que la imaginación pueda alcanzar.

En el canto V de la *Liga deshecha*, el alférez Gaspar González quiere socorrer el castillo de Guadalest sitiado por los Moriscos:

Es el Alferez hombre confiado,  
Arrogante, y sin miedo va seguro<sup>675</sup>.

Esta descripción del Alférez se inspira en la descripción de un personaje de carácter cómico en *Os Lusíadas*, Fernão Veloso. Llegados a una tierra extraña, los

---

<sup>673</sup> *Liga deshecha...*, cit., IV, 77, fol. 54v.

<sup>674</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 44, 3-8, p. 224.

<sup>675</sup> *Liga deshecha...*, cit., V, 22, 1-2, fol. 60v.

portugueses se encuentran con los nativos, pero sin poder comunicarse. Como ellos se adentran en el bosque, Veloso se ofrece para seguirles, pero, al poco tiempo, aparece perseguido por los indígenas, volviendo al barco más deprisa de lo que saliera. Veloso encarna la figura del anti-héroe, y cuando sale en búsqueda de los nativos se le describe de esta forma: “É Veloso no braço confiado / E, de arrogante, crê que vai seguro” (V, 31, I-2, p. 220). Los versos de ambos autores hablan por sí mismos y es notorio que Mendes de Vasconcelos imita a Camões; sin embargo, unos versos que en *Os Lusíadas* tenían un carácter cómico son adaptados a otro personaje heroico, perdiendo la connotación despectiva inicial.

Al inicio del canto VI de la *Liga deshecha*, el autor interrumpe la narración para invocar a sus ninfas y pedir ayuda para seguir su ardua labor:

Dadme vn sonoro estylo levantado  
No con humilde voz de flauta ruda,  
Mas de belico son, q al pecho osado,  
Con el graue terror la sangre acuda:  
Dadme vn heroico acêto sublimado,  
Ygual cõ el valor que el color muda,  
Porque mi ronca voz sus ecos lleue  
A aquellas aguas de que Apolo beue<sup>676</sup>.

En esta estrofa, Mendes de Vasconcelos recurre a la invocación que Camões dirige a las Tágides en el principio de su epopeya:

Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, VI, 2, fol. 69v.

Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me ãa fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso<sup>677</sup>.

Una vez más, la imitación es evidente. El uso del adjetivo “sonoro” o “sonorosa”, la comparación implícita del estilo lírico con una ruda flauta y la consideración del estilo épico como bélico, las consecuencias de ese son bélico en las personas que le escuchan -se encienden los pechos y cambian los colores del gesto- , los verbos en imperativo (“dad-me” y “Dai-me”) que se repiten en anáfora, la caracterización del son épico como alto y sublimado, constituyen elementos de imitación del modelo camoniano. También es de destacar que este son bélico, superior, sonoro, es el único que está al mismo nivel de los hechos narrados (“Dadme vn heroico acêto sublimado, / Ygual cõ el valor que el color muda” y “Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda”) y que el deseo del poeta es esparcir la fama de estos hechos por todo el mundo (“Porque mi ronca voz sus ecos lleue / A aquellas aguas de que Apolo beue” y “Que se espalhe e se cante no Universo, / Se tão sublime preço cabe em verso”).

Pasando ahora al canto IX, se narra aquí una de las batallas entre moriscos y cristianos:

---

<sup>677</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 4, 5-8, 5, p. 2.

Los brazos de los cuerpos van saltando  
Por encima las piedras, con voz fría  
Se queda el muerto cuerpo palpitado,  
Dado el alma, que al negro rio embia:  
Cortadas piernas solas van rodando,  
Muchas cabeças por el campo auia,  
Entrañas fuera de su mismo centro,  
Fuera las tripas gobernadas dentro<sup>678</sup>.

Una de las estrofas de la narración de la Batalla de Ourique está subyacente a este momento de la *Liga deshecha*, y lo recordamos aquí:

«Cabeças pelo campo vão saltando,  
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,  
E doutros as entranhas palpitando,  
Pálida a cor, o gesto amortecido<sup>679</sup>.

Mendes de Vasconcelos desarrolla y reorganiza estos versos de Camões, manteniendo, como en otras circunstancias que ya hemos apuntado, las mismas palabras en posición de rima (“saltando” y palpitando” en los versos 1 y 3, en ambos casos). Se repiten las palabras y/o expresiones: “van saltando”, “palpitando”, entrañas”, además de las referencias a las piernas y cabezas; las piernas sin dueño en Camões se transforman en “piernas solas” en el texto de su compatriota, afirmando los dos la crueldad de la guerra.

A partir del canto X, como ya hemos señalado al principio de este apartado, se cuenta la historia de los hechos de los piratas que asolaban el mar de Levante y su combate por las galeras españolas. Esta historia secundaria, que dura hasta el final de la

---

<sup>678</sup> *Liga deshecha...*, cit., IX, 25, fol. 117v.

<sup>679</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 52, 1-4, p. 112.

obra, va a tener otro narrador diferente, un soldado, aunque en determinados momentos su voz se confunda con la del propio autor. La narración surge en un contexto que, también ahora, recuerda a *Os Lusíadas*: después de terminada la sublevación de los moriscos, estando reunidas todas las personas ilustres, el General pide que alguien cuente una historia que entretenga y que haga pasar el tiempo más deprisa, a lo que un soldado responde que contará “la historia verdadera, / No sueño, no fantástica quimera”<sup>680</sup> (lo que también evoca las palabras de Camões al rey don Sebastião en la Dedicatoria cuando promete contarle una historia que no está constituida por “vãs façanhas, / fantásticas, fingidas, mentirosas” [I, 11, 1-2, p. 4], sino por actos heroicos verdaderos) de los piratas. Este contexto se asemeja al del surgimiento de la historia de los Doce de Inglaterra, cuando los marineros de Gama, estando durante la noche en alta mar, deciden contar alguna historia que les haga el tercio más llevadero; Veloso decide entonces contar la historia citada, también de carácter histórico. El contexto en el que aparecen estos relatos encajados en la narración principal es, por tanto, muy semejante.

El canto XI es rico en elementos intertextuales que nos conducen a *Os Lusíadas*. Al principio del canto, el autor, interrumpiendo la narración secundaria, se dirige al Rey para reiterarle una vez más su dedicación y asumiendo, además, su condición de caballero y soldado, de acuerdo con el ideal humanista, exactamente como Camões:

Os siruo de contino en dura guerra,  
Cortando de la mar la blanca espuma  
Ora las armas tomo, ora la pluma<sup>681</sup>.

---

<sup>680</sup> *Liga deshecha...*, cit., X, 3, 7-8, fol. 121r.

<sup>681</sup> *Ibid.*, XI, 5, 6-8, fol. 127r.

Camões también afirmó su condición de hombre de armas y de letras al servicio del rey en dos momentos de su epopeya y ambos parecen haber servido de modelo a Mendes de Vasconcelos; uno de ellos se sitúa al final de la obra: “Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (X, 155, 1-2, p. 478); pero ya anteriormente había señalado la misma idea: “Agora o mar, agora experimentando / Os perigos Mavórcios inumanos, / Qual Cánace, que à morte se condena, / Nũa mão sempre a espada e noutra a pena” (VII, 79, 5-8, p. 319). Como Camões en el conjunto de los dos momentos, Mendes de Vasconcelos pone de manifiesto el sufrimiento pasado en la guerra y en sus viajes marítimos, y siempre sin olvidar la escritura.

El canto XI narra los preparativos de la armada hasta que sale de La Coruña en busca de los piratas y el viaje hasta que llega a Cádiz. El narrador se refiere a dado momento a la marina de La Coruña como el punto “Do la tierra se acaba, y mar empieza” (XI, 16, 6, fol. 129r), tal como Vasco da Gama, en su narrativa dirigida al rey de Melinde, habla del reino Lusitano, “Onde a terra se acaba e o mar começa” (III, 20, 3, p. 360). Después cuenta la salida de los barcos, apuntando la fecha:

Auia el sol claro inconstante,  
Cursos al mundo quinze vezes ciêto,  
Con mas los ciêto y nueue en q corria,  
Quãdo la nra armada el mar rompia<sup>682</sup>.

Camões, en el canto V, refiere la salida de la armada de Gama de Lisboa hacia la India en los siguientes términos:

Nela vê, como tinha por costume,

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, XI, 18, 5-8, fol. 129v.



Cursos do Sol catorze vezes cento,  
Com mais noventa e sete, em que corria,  
Quando no mar a armada se estendia<sup>683</sup>.

La imitación es exacta, incluso estructuralmente, con la variación inevitable que conlleva la diferencia de fecha: Camões se refiere al año de 1497, y Mendes de Vasconcelos al año de 1609.

En la estrofa siguiente, el soldado sigue contando la salida de los barcos:

Ya las agudas proas van cortando  
Las claras aguas, mansas y serenas,  
Los blando viētos sin cessar soplādo,  
Lleuan las velas concauas, y llenas<sup>684</sup>.

La narración del viaje de Vasco da Gama empieza con la siguiente estrofa:

Já no largo Oceano navegavam,  
As inquietas ondas apartando;  
Os ventos brandamente respiravam,  
Das naus as velas cōncavas inchando;  
Da branca escuma os mares se mostravam  
Cobertos, onde as proas vão cortando  
As marítimas águas consagradas,  
Que de gado de Próteu são cortadas<sup>685</sup>.

El viaje empieza de la misma forma, con aguas tranquilas y viento suave. Describiendo esta situación, Mendes de Vasconcelos repite las palabras de Camões: “las

---

<sup>683</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 2, 5-8, p. 213.

<sup>684</sup> *Liga deshecha...*, cit., XI, 19, 1-4, fol. 129v.

<sup>685</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 19, p. 6.

proas van cortando”, “las velas concauas”, o las ideas: “los blandos vientos” (“os ventos brandamente”) que soplaban sin cesar (como la respiración), llenando (inchando) las velas.

Este canto es también un pretexto para la exposición de una alabanza a la patria portuguesa y a sus bellezas: a medida que la armada baja por la costa portuguesa en su viaje hasta Cádiz, el narrador va describiendo la belleza de su país.

Al principio del canto siguiente, el narrador se queja de la dureza de la vida y de la falta de reconocimiento y recompensa, algo en que Camões fue bastante recurrente:

Tantos dias y noches mal dormidas,  
Tantas hambres, y sedes, tãtos daños,  
Tantas malas y debiles comidas,  
Tantas promessas falsas con engaños:  
Las vidas a mil riesgos ofrecidas,  
Al cabo de mil meses, y aun mil años  
Les falta el galardon, fortuna obscura,  
Amarga suerte, triste desventura<sup>686</sup>.

Aunque con un matiz diferente, ya que hablaba de la incertidumbre de la vida humana y no de la falta de reconocimiento por las necesidades sufridas, encontramos al final del primer canto de *Os Lusíadas* unos versos semejantes:

No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida!  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade avorrecida<sup>687</sup>!

---

<sup>686</sup> *Liga deshecha...*, cit., XII, 4, fol. 134v.

<sup>687</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 106, 1-4, p. 27.

Aunque la imitación no sea exacta, como ocurre en otros momentos de la obra, consideramos que se trata de repetir la misma idea que Camões expresa en la estrofa transcrita y, de forma más o menos indirecta, a lo largo de su epopeya. Las quejas están presentes y, aunque se focalicen diferentes aspectos, no hay que dejar de considerar las dos palabras que se repiten en la rima y que son claves en estos lamentos: “daños” y “engaños”. En la secuencia de estos reparos, el narrador de la *Liga deshecha* afirma aún:

Poniendo la estimada y cara vida  
En manos de vna flaca, y vil centella,  
No temerla perder, ser homicida,  
Quando aquel q la da, temió perdella<sup>688</sup>.

Son afirmaciones en todo semejantes a las de Camões en el discurso del viejo de Restelo:

Já que prezas em tanta quantidade  
O desprezo da vida, que devia  
De ser sempre estimada, pois que já  
Temeu tanto perdê-la Quem a dá<sup>689</sup>.

A la crítica a aquellos que no dan el justo valor a la vida y la arriesgan de forma innecesaria se sigue en los dos textos la referencia a Jesús a través de la misma perífrasis; más específicamente, el último verso transcrito de cada uno de los enunciados es igual, con tan solo una inversión de los términos. Siguiendo a Camões, Mendes de Vasconcelos pone como ejemplo máximo de temor a perder la vida a

---

<sup>688</sup> *Liga deshecha...*, cit., XII, 5, 1-4, fol. 135r.

<sup>689</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 99, 5-8, p. 191.

Jesucristo (revelado en la oración de Getsemaní), con el objeto de criticar a todos aquellos que no actúan de la misma forma. La base camoniana de sus versos es, así, bastante explícita.

Unos versos bastante famosos de *Os Lusíadas* y aprovechados por autores épicos y no épicos son los referentes a los caballos que, en el episodio de los Doce de Inglaterra, esperan impacientes a que empiece el torneo: “Mastigam os cavalos, escumando, / Os áureos freios, com feroz sembrante” (VI, 61, 1-2, p. 273). Tampoco Mendes de Vasconcelos quiso dejar de imitar estos versos de forma prácticamente literal: “El quadrupe animal espuma y brilla, / Tascando el freno cõ feroz semblãte” (XII, 26, 1-2, fol. 138v), al hablar de los árabes que en Oran se preparaban para resistir a los Cristianos.

Encontramos en el canto XIII un episodio mitológico basado en el concilio de los dioses del mar de *Os Lusíadas*. Mientras los españoles siguen navegando por el Mediterráneo en su intento de dominar a los piratas, Neptuno, a quien este pueblo no gusta, decide convocar un concilio en el cual expone su decisión de impedirles llevar a cabo su tarea. Para ello, envía a Tritón que encomiende a Eolo una tremenda tempestad que destruya sus galeras; esa terrible tormenta solo terminará por intervención divina, por la protección de Dios a los españoles. En *Os Lusíadas*, Baco, atormentado por el éxito de la empresa de Gama, baja al palacio de Neptuno que, después de escuchar sus razones, convoca un concilio en el que se decide que Eolo debe soltar los vientos para acabar con la armada de Gama; la tempestad que se genera es violentísima, y Gama reza a la Divina Guarda pidiendo ayuda; Venus, que escucha esta plegaria, se conmueve y manda a sus ninfas que seduzcan los vientos para que la tormenta llegue a su fin. Como vemos, hay en su conjunto bastantes similitudes entre estos dos episodios, siendo la principal diferencia la intervención pagana (aunque atribuida por Gama a Dios) en *Os*

*Lusíadas* para poner fin a la tormenta. En el concilio de la *Liga deshecha*, el tono del discurso de Neptuno se parece bastante al de Adamastor, basándose en amenazas a aquellos que osan navegar en sus aguas e insistiendo en la posesión de un dominio que no quiere compartir, por lo que castiga a aquellos que temerariamente lo intentan.

Además de estas semejanzas globales en la concepción y estructura del episodio, hay también determinados momentos en los que las palabras de Camões están presentes en el texto de la *Liga deshecha*. Por ejemplo, la caracterización de Tritón: “Era mancebo grande, negro e feio, / Trombeta de seu pai, e seu correio” (VI, 16, 7-8, p. 262) y “[...] Triton mancebo negro y feo, / Del marítimo Dios propio correo” (XIII, 20, 7-8, fol. 146r). Y, aunque la fuente primera haya sido Ovidio, la expresión “torcido instrumento” (XIII, 27, 2, fol. 147r) no deja de evocar la “grande concha retorcida” (VI, 19, 1, p. 262) con que Camões caracteriza el instrumento del Tritón, siendo quizás más probable, por la cantidad de elementos intertextuales camonianos que utiliza, que su modelo haya sido el texto de *Os Lusíadas*.

Cuando se desencadena la tempestad, la descripción de la forma como esta surge repentinamente tiene más relación con el apareamiento de Adamastor que con el episodio de la tempestad en el viaje de Gama:

Quando vna obscura nuue, negra, y fea  
Se pone sobre nos, grande, y disforme,  
Casi todos los cielos señorea  
La grãde obscuridad del mōstruo inorme:  
No ay quien la espantosa sombra vea,  
Que con ledo semblante se conforme,  
La machina del cielo parecía  
Que de vn funesto luto se vestia.

No era tan disforme el Centimano,  
Ni la sierpe Lerneia tanto espanta,

Ni el monstruo castigo del Troyano,  
Causô tanto temor, ni pena tanta<sup>690</sup>.

Es curioso verificar que a la nube que anuncia la tormenta y que aparece repentinamente se atribuyen características más propias de un ente monstruoso, lo que permite su aproximación a la caracterización de Adamastor, como si ese fuera el objeto de Mendes de Vasconcelos: introducir de cualquier forma la figura del monstruo que personifica el cabo de las Tormentas. Los dos primeros versos transcritos se aproximan al inicio del episodio de Adamastor: “Ûa nuvem que os ares escurece, / sobre nossas cabeças aparece” (V, 37, 7-8, p. 222). Según la narración de Gama, la nube venía temerosa y cargada, dejando el miedo en todos los corazones, de la misma forma que el narrador de la *Liga deshecha* señala que “No ay quien la espantosa sombra vea, / Que con ledo semblante se conforme”. Las referencias a la monstruosidad que aparentaba la nube son abundantes: la palabra “monstruo” aparece dos veces, así como el adjetivo “disforme”, que son palabras clave en la caracterización de Adamastor; además de los adjetivos “negra” y “fea” en la descripción de la nube, encontramos también las comparaciones con otros monstruos, como Centimano, uno de los Gigantes de quien Adamastor afirma ser hermano (comparación que, por ello, no nos parece ser una simple coincidencia sino un guiño a la figura del monstruo del cabo de las Tormentas), o como la Hidra de Lerna. La comparación con Centimano, por ejemplo, remite a unas características antropomórficas de gran disformidad, lo que, junto con la relación de parentesco con Adamastor, provoca que esta figura, sin ser nombrada, esté subyacente en el texto de la *Liga deshecha*.

---

<sup>690</sup> *Liga deshecha...*, cit., XIII, 28, 29, 1-4, fols. 147r-147v.

El narrador cuenta, ya en canto XIV, la llegada de la armada española a Túnez e, interrumpiendo el relato bélico, exalta la superioridad de uno de los héroes de la historia que se está narrando, el General de la armada española:

Cesse quanto la antigua musa canta,  
Del famoso Reynaldo y de Rugero,  
Que otro valor mas alto, puro y viuo,  
Me da materia que cantando escriuo<sup>691</sup>.

Mendes de Vasconcelos recupera en esta estrofa varios momentos de la Proposición de *Os Lusíadas* y de la Dedicatoria de Camões al rey don Sebastião. El primer verso transcrito es la réplica exacta de “Cesse tudo o que a Musa antiga canta” (I, 3, 7, p. 1) y el verso que se sigue a este, “Que outro valor mais alto se alevanta” (I, 3, 8, p. 1), está sin duda en la origen de “Que outro valor mais alto...”. Las referencias a los héroes ficticiales Reinaldo y Rugero son semejantes a las que Camões hace a Rodomonte, Rugero y Orlando en los versos “Que exceden Rodamonte, e o vão Rugeiro, / E Orlando, inda que fora verdadeiro” (I, 11, 7-8, p. 4). Por otro lado, la materia a que se refiere Mendes de Vasconcelos también es señalada por Camões en la Dedicatoria: “Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis materia a nunca ouvido canto” (I, 15, 3-4, p. 5).

En el mismo canto el narrador va contando la batalla contra los piratas, tan violenta que parece que tierra, aire y agua están en fuego, relatando al mismo tiempo los efectos en los elementos de la naturaleza. Existe una estrofa en la que el parecido con *Os Lusíadas* es notable:

---

<sup>691</sup> *Ibid.*, XIV, 21, 5-8, fol. 156v.

Al duro son los cerros peñascosos,  
Temen que no les falte el firmamento,  
Sus corrientes los ríos caudalosos,  
Atrás boluieron con furor violento:  
Las ramas de los arboles vmbrosos,  
Suspenden con temor su movimiento,  
Los pechos femeninos que esto oyerõ,  
A cerrar los oydos acudieron<sup>692</sup>.

Esta estrofa se aproxima bastante a un momento del inicio de la batalla de Aljubarrota, ya citado en apartados anteriores y que volvemos a recordar:

Deu sinal a trombeta Castelhana,  
Horrendo, fero, ingente e temeroso;  
Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana  
Atrás tornou as ondas de medroso.  
Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana;  
Correu ao mar o Tejo duvidoso;  
E as mães que o som terrível escuitaram,  
Aos peitos os filhinhos apertaram<sup>693</sup>.

Las semejanzas encontradas en estas dos estrofas se centran en los siguientes aspectos: existe un fuerte ruido que en *Os Lusíadas* corresponde al sonido de la trompeta de guerra de los castellanos, caracterizado como horrendo, fiero o temeroso, y la *Liga deshecha* al sonido terrible de la propia guerra referido como “duro son”. Se trata de un ruido tan temeroso que el miedo se hace sentir en la naturaleza: el río Guadiana “Atrás tornou as ondas de medroso”, así como “Sus corrientes los ríos caudalosos, / Atrás boluieron”; también se hicieron sentir los efectos en los humanos, en

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, XIV, 45, fol. 160v.

<sup>693</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IV, 28, p. 174.



las madres que apretaron sus hijos contra sus pechos o en “los pechos femeninos que esto oyeron”. Verificamos, por tanto, que hay notable parecido entre las dos estrofas, tanto en su estructura semejante, como en la aproximación semántica o verbal entre ambas.

El canto siguiente, el XV, termina con un episodio que, una vez más, demuestra la imitación de Camões por Mendes de Vasconcelos. Terminada la batalla, la armada española es retenida en Túnez por un temporal; cuando este amaina, la armada sale rumbo a Mallorca. Entonces se da un nuevo concilio de los dioses del mar en el que el Padre Océano decide recompensar a los marineros españoles por el duro trabajo realizado en su lucha contra los piratas. Las estrofas que seguidamente transcribimos sintetizan la postura del dios Océano:

Pretendo pues que de la pena dura,  
De la nauegacion pesada y larga,  
Y del temor del viêto y noche obscura,  
Para el cuerpo pesada y dura carga:  
Del cansado trabajo y desventura,  
Del contino rigor y vida amarga,  
Descansen con placer, gusto y cōtento,  
En medio de mi propio pecho essento.

Quiero lleuarles donde regalados  
Sean en premio del trabajo esquiuo,  
De las Ninfas queridos y estimados,  
Deuidos bienes a su pecho altiuo:  
Allí del Dios de amores lastimados,  
De su flecha verán el fuego viuio,  
Gozando el prado ameno, q no pierde  
Con el rigor del tiempo el color verde.

En la Isla mas fertil y abundante,

De quantas mi Corona señoera,  
Adonde el mismo amor ha sido amãte,  
Y vencido jamas su arco emplea:  
El niño tierno, que es feroz gigante,  
La libertad, que quita aqui desea,  
En plomo conuertida esta su flecha,  
Y con las de oro en ojos se aprovecha.

Aquí con gusto, con placer y siesta,  
Por los rios y fuentes de agua pura,  
Gozen el campo, montes y floresta,  
Donde flores esmaltan la verdura:  
Agenos de quision pena y requesta,  
Recuperen el tiẽpo en verdes sombras,  
A quien naturaleza ha dado alfombras<sup>694</sup>.

No puede haber duda sobre la influencia del episodio de la Isla de los Amores, pero también hay que destacar que las razones que el Padre Océano da para recompensar a los españoles son semejantes a las que Júpiter da en el primer concilio de *Os Lusíadas* para favorecer a los portugueses: el valor sobradamente demostrado de estos hombres en la lucha contra sus enemigos, los logros que han tenido en sus empresas y la valentía manifestada en sus navegaciones son motivos que ambos dioses presentan para recompensar a los portugueses y a los españoles.

El premio que dicta el Padre Océano es una isla; también en *Os Lusíadas* Venus decide recompensar a los portugueses de la misma forma: creando una isla divina en la que los marineros pudieran descansar y encontrar el cariño de las ninfas heridas de las flechas de Cupido:

---

<sup>694</sup> *Liga deshecha...*, cit., XV, 77-80, fols. 179r-179v.

Isto bem revolvido, determina  
De ter-lhe aparelhada, lá no meio  
Das águas, algũa ínsula divina,  
Ornada d' esmaltado e verde arreo;  
[...]  
Ali quer que as aquáticas donzelas  
Esperem os fortíssimos barões  
(Todas as que têm título de belas,  
Glória dos olhos, dor dos corações)<sup>695</sup>.

Venus pide entonces ayuda a su hijo Cupido para recompensar a los  
Portugueses:

«E pera isso queria que feridas,  
As filhas de Nereu no ponto fundo,  
D'amor dos Lusitanos incendidas,  
Que vêm de descobrir o novo mundo,  
Todas nũa ilha juntas e subidas,  
(Ilha que nas entranhas do profundo  
Oceano terei aparelhada,  
De dões de Flora e Zéfiro adornada);

«Ali, com mil refrescos e manjares,  
Com vinhos odoríferos e rosas,  
Em cristalinos paços singulares,  
Fermosos leitos, e elas mais fermosas;  
Enfim, com mil deleites não vulgares,  
Os esperem as Ninfas amorosas,  
D'amor feridas, pera lhe entregarem  
Quanto delas os olhos cobiçarem<sup>696</sup>.

---

<sup>695</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 21, 1-4, 22, 1-4, p. 392.

<sup>696</sup> *Ibid.*, IX, 40-41, p. 397.

Como principales puntos de contacto destacamos la referencia a las Ninfas y a la intervención de Cupido como recompensa a los duros trabajos, y también la caracterización de la isla como un lugar paradisiaco, verde y esmaltado de flores, lleno de deleites. Sin embargo, las propuestas de Venus, como corresponde a la Diosa del Amor, están cargadas de un sensualismo mucho más evidente y explícito.

La isla preparada por el Padre Océano es la isla de Mallorca, a la cual los españoles se dirigían. Al llegar, ya en el canto XVI, el penúltimo de la obra (de igual forma que la llegada a la Isla de Venus ocurre en el penúltimo canto de *Os Lusíadas*), existe una descripción bastante extensa de la bella naturaleza de la isla, que sigue una secuencia muy semejante a la que existe en el poema camoniano, aunque cada momento se exponga de forma mucho más desarrollada. Primeramente, se describe la isla de forma global, panorámica, con su naturaleza exuberante, sus ríos, su hierba matizada de flores coloridas; después la descripción se centra en la flora: del naranjo se destaca el olor y el color de sus frutos; ambos autores señalan también el limonero, el mirto, el ciprés, el cerezo y las vides. En cuanto a las flores, los dos señalan los jacintos, haciendo referencia a Céfiro y Apolo, recordando la historia del personaje que da nombre a la flor, y también los lirios, las violetas o las azucenas. Pasan después sendos autores a la descripción de la fauna de la isla, y ambos señalan las aves y su canto, el ciervo, refiriéndose en ambos textos a Acteón, el gamo o la liebre. Aquí termina la descripción de la Isla de Venus, pero el narrador de la *Liga deshecha* sigue su descripción detallando las aves que se encontraban en ese espacio, para pasar posteriormente a referir el elemento humano. A pesar de que el Padre Océano había anunciado que las ninfas esperarían a los españoles, son las bellas mujeres de Mallorca a quien los guerreros se encuentran. Su belleza es tal que el narrador afirma que “[...] en duda estan los cielos de grãdeza, / Si es diuina, o humana esta belleza” (XVI, 42, 7-8,

fol. 187v), de la misma forma que los portugueses dudan al ver en la isla a las bellas Ninfas: “Sigamos estas Deusas, e vejamos / Se fantásticas são, se verdadeiras” (IX, 70, 1-2, p. 404). Con relación a las damas de Mallorca, el narrador enaltece su hermosura de una forma en la que establece un diálogo implícito con el texto de *Os Lusíadas*, al afirmar que ellas son “No fugitiuas ninfas inhumanas, / Que sus amantes con desden esquiuã” (XVI, 38 5-6, fol. 187r), destacando así, por oposición a las ninfas de la isla de Venus, el carácter real de estas mujeres. Pronto surge el amor entre estas damas y los españoles como en *Os Lusíadas* entre los lusos y las ninfas. Cuando ya todos los hombres gozaban el amor de sus damas, hay uno que todavía no había podido alcanzar tal felicidad: es el soldado Girardo, una réplica del portugués Leonardo, cuya historia de desamor en la vida se repite en la Isla de Venus, donde ni siquiera puede alcanzar a una ninfa, al contrario de sus compañeros (IX, 75-82, pp. 405-407; este episodio se encuentra en el apéndice XIV). Las estrofas camonianas constituyen el modelo del episodio del soldado Girardo, que pasamos a transcribir:

Mas Girardo soldado, que de amores  
Sufria desde niño mal y engaños,  
Pasando penas, ansias, e dolores,  
Sin q trueque su suerte en tãtos años:  
Vio de Anarda los ojos vencedores,  
Cifra de la beldad en todo estraños,  
Con cuya vista amor su flecha tira,  
Q es la suya de plome y de mentira.

A sus pies se arrojô preso, y rendido,  
Diciendo: Ninfa de mi alma dueño,  
De mirarte, perdon solo te pido,  
Vn gusano tan vil, pobre, y pequeño:  
De las armas de amor quedó vencido  
No se si con mi mal, algũ bien sueño,

Porq vendo la luz quedo mas ciego,  
El pecho bate, y arde el alma en fuego.

Dichoso sin amor me representa  
En este dulce assalto de tus ojos,  
Qual nao, q a puerto sale de tormêta,  
Llena de confusion, penas y enojos:  
Mas como la hermosura nace essenta  
Trayendo los desdenes por antojos,  
A tantas vozes con yqual ternura,  
Muestra Anarda rigor, ley d hermosa.

Huyendo va la bella dama altiva  
Del pobre amãte, que su sombra adora,  
Mostrando su beldad la pena esquiua,  
Que vn pecho enamorado tãto llora:  
El alma que le queda apenas viua,  
Le dize, Tente Sol, aguarda Aurora,  
Q el cuerpo q estã mudo para hablarte  
Manos le faltarãn para tocarte.

Si sin armas amor vencido dexas,  
Triunfando de su bien, y sus despojos,  
Haciendo el arco de tus propias cejas,  
Y las viuas saetas de tu ojos:  
Si herido de ti estoy, de que te alexas,  
Pagandome por bien males y enojos:  
Y si a mi voluntad mal correspondes,  
De q huyes cruel, de que te escondes?

Huyendo vas de mi qual aue, o fiera,  
Y a vna alma que lleuas no socorres,  
Si no me la llevares, mas ligera  
Correràs, y mejor de lo que corres:  
No huyas mas, ò bella Ninfa, espera,  
Q en las alas de amor no valen torres,  
Suspende tu rigor, mi mal concluye,

Porq amor sigue mas a quien le huye.

Si con mi alma vas contenta y leda,  
Y la pena del cuerpo no te duele,  
Lleuame el cuerpo, q sin alma queda,  
Pues el cuerpo sin alma estar no suele:  
O dame con fauor que tomar pueda  
Alas con que te siga, y con que vuele,  
Y si en todo mi bien, y gloria calmas,  
Dexame el cuerpo, lleuate dos almas.

Quando no, de mi mal serê testigo,  
Hasta que amor mi bien me restituya,  
Y donde fueres siempre yrê contigo,  
Siguiêdo el passo, como sombra tuya:  
Si no puedes huyr de tu enemigo,  
Por mas q el tiêpo vuele, corra y huya  
Espera vista con que mas me alegre,  
O suelta el nudo del cabello negro.

Buelue los ojos, que con vida ofenden,  
Y siendo negros, soles son, y flores,  
El fuego mataràs, que ellos encienden  
En agrauio, pesar, pena y dolores:  
Y si solo mirando comprehenden  
Mi triste suerte, con el biẽ de amores,  
No me mires jamàs, porque no veas  
El daño propio que en m mal desseas.

Ya con mi tristes voces lastimadas  
Las brutas fieras con dolor mouiera,  
De ti no son oydas, ni escuchadas,  
Eres fiera cruel, y mas que fiera,  
Si de vna alma ofender tâto te agradas  
Que siendo tuya por tu gusto espera,  
Engañate señora el pensamiento,  
Por dar vida con el a mi tormento.

Rendida de la voz, y blanda quexa,  
Que enamoradamente el eco embia,  
Alcançarse la bella dama dexa,  
Abrasada del fuego que encendia:  
Y suspendiendo el passo no se alexa,  
Porq el fogoso ardor de amor sentia,  
Y con modo sagaz muestra encubierto  
El tierno y ciego Dios su biẽ mas cierto<sup>697</sup>.

Mendes de Vasconcelos construye su episodio a imagen y semejanza de la historia de Leonardo: la caracterización del personaje, su discurso, las reacciones de la dama y su consentimiento final, la propia estructura del episodio, todo es imitación de Camões. Tampoco podemos dejar de advertir la semejanza entre los nombres (Girardo y Leonardo) de dos personajes que no tienen solo eso en común: ambos son soldados (“Girardo soldado” y “Leonardo, soldado”) perseguidos por la mala suerte en el amor, que siempre les impidió alcanzar la felicidad de una compañía femenina (“Pasando penas, ansias y dolores” y “Mas sempre fora dele mal tratado”). Desembarcados en sendas islas, se enamoran de la ninfa Efire y de la dama Anarda, respectivamente, y ambas presentan la misma reacción, huyendo y dejándose perseguir, en una especie de juego amoroso que ambos soldados toman como rechazo y que provoca sus discursos. Estos tienen las mismas características en las dos obras, basándose en gran medida en los conceptos del amor petrarquista que dominaban en el Renacimiento y en general en la época Clásica. Como una aproximación más al episodio camoniano, la primera vez que Girardo se dirige a la dama en su discurso, la llama “Ninfa”; aunque metafórico,

---

<sup>697</sup> *Liga deshecha...*, XVI, 57-67, fols. 190r-191v.



este apelativo constituye un puente de diálogo con el texto que sirve de fuente a este episodio.

Aunque los discursos de los soldados sean en apariencia diferentes, ya que el autor de la *Liga deshecha* no utilizó, como en otros casos, las mismas palabras de Camões, el contenido es básicamente el mismo, apelando a la comprensión de la damaninfa y a su benevolencia y rogando que no huya. Las referencias a la dicotomía cuerpo-alma son constantes (“Ninfa de mi alma dueño”, “el cuerpo sin alma” y “Dexame el cuerpo, lleuate dos almas” en la *Liga deshecha* y “Espera um corpo de quem levas a alma” o la referencia al alma que la ninfa lleva atada en su pelo, en *Os Lusíadas*), pero la pureza del amor, en ambos casos, se deja trascender por el deseo físico: dice Girardo que “el cuerpo q está mudo para hablarte / Manos le faltarân para tocarte” y Leonardo que “se queres / Fugir-me, por que não possa tocar-te”. Otro tópico del amor petrarquista, también usado en estos textos, es la prisión de amor, que Mendes de Vasconcelos plasma en los versos “Y a vna alma que lleuas no socorres, / Si no me la llevares, mas ligera / Correràs, y mejor de lo que corres” y Camões en “Levas-me um coração que livre tinha? / Solta-mo, e correrás mais levemente”, en dos expresiones que son, como vemos, muy semejantes. También coincide en ambos textos el pedido para que la amada deje de correr: “Oh! Não me fujas!”, exclama Leonardo, y “No huyas mas” es lo que pide Girardo.

El desenlace del episodio también es el mismo: la amada se rinde a las súplicas de su enamorado (“Rendida de la voz, y blanda quexa, / Que enamoradamente el eco embia” y “Como por ir ouvindo o doce canto, / As namoradas mágoas que dizia”) y se deja alcanzar: “Alcançarse la bella dama dexa” y “Já não fugia a bela Ninfa tanto”. El resultado es la unión entre ambos y el consecuente cambio del hasta ahí triste destino de los soldados.

Al terminar la historia de los soldados Leonardo y Girardo, sigue una estrofa que cuenta la unión entre los amantes, hombres y ninfas en la Isla de Venus, hombres y bellas damas en Mallorca. La estrofa de *Os Lusíadas* es una de las más cargadas de sensualidad en toda la obra:

Oh, que famintos beijos na floresta,  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vénus com prazeres inflamava,  
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo<sup>698</sup>.

El narrador de *Liga deshecha*, en las estrofas posteriores al episodio de Girardo, señala también los placeres de los españoles en la Isla de Mallorca. La sensualidad no es tan explícita, pero refiere igualmente que el fuego del amor se mitiga “Con suspiros de voces desmayadas, / Dulces modos, palabras regaladas” (XVI, 68, 7-8, fol. 192r) y “Con juegos y saraos, con dãça y siesta” (XVI, 70, 1, fol. 192r).

En el último canto el soldado termina la narrativa de su historia. Aparece un mágico que enseña a uno de los personajes, don Agustín, una cueva que es la sala de la fama; en ella están retratadas las figuras que merecen ser conocidas por sus hechos y, entre estas figuras, se señala el “fuerte Luso belicoso”, en general, para apuntar posteriormente las figuras individuales de la historia de Portugal. El autor aprovecha una vez más para enaltecer las virtudes de su pueblo de una forma bastante intensa, ya que estos personajes lusos ocupan la mayor parte del canto. Pero se trata también de un

---

<sup>698</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 83, p. 407.

nuevo momento de imitación de Camões, temática y estructuralmente. En el último canto de su poema, Camões pone en evidencia algunas figuras destacadas de la historia de Portugal a través de la profecía de la ninfa. Así, ambas epopeyas en su último canto (imitación estructural) refieren, por medios sobrenaturales, las grandes figuras de la historia lusa (imitación temática).

Como última imitación de Camões, señalamos una expresión situada casi al final de la obra: “Mi ronca voz” (XVII, 74, 6, fol. 206v), como cuando el autor de *Os Lusíadas* afirma, al terminar su obra, que tiene “a voz enrouquecida” (X, 145, 2, p. 476). Se trata de la misma expresión, aunque en contextos un poco diferentes. Camões termina su obra poniendo el acento en los héroes que acaba de cantar y en los que el Rey, con su grandeza, hará que se canten en el futuro; Mendes de Vasconcelos se centra en su figura, en su propio canto y en las circunstancias en las que lo produjo.

João Mendes de Vasconcelos fue, como hemos visto en este apartado, uno de los más prolíficos imitadores de Camões en su epopeya. Aprovecha desde expresiones que usa en contextos semejantes o diferentes, hasta episodios que imita en mayor o menor parte, pero que puede llegar a utilizar integralmente, como el viejo de Restelo o Leonardo. Sobre todo la narración secundaria, que ocupa prácticamente todo el texto a partir del canto X, parece por momentos ser una historia que es contada con el solo propósito de imitar más de cerca a *Os Lusíadas*, ya que se trata de una historia cuya relación con la narración de la expulsión de los moriscos no es muy directa; la persecución de los piratas permite introducir episodios que se relacionan con la navegación, como en la epopeya lusa, incluyendo tormentas marítimas, guerras, y, sobre todo, la recompensa en una isla, como ocurría en el poema camoniano. Como afirma Asensio, este autor “siembra su poema de reminiscencias de *Os Lusíadas* en repetidas escenas: partida de La Coruña, luchas con los piratas en Túnez, tempestad calmada por

los dioses marinos, arribada dichosa a la Isla de los Amores, es decir, a Mallorca, paraíso botánico donde le encantan las bellas nativas”<sup>699</sup>. Se trata igualmente de una de las imitaciones de Camões más cercanas al texto original, en cuyos versos encontramos muchas veces las propias palabras del poeta de *Os Lusíadas*.

---

<sup>699</sup> E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit., p. 16.

## 2. 2. 12. CAUDIVILLA Y PERPIÑÁN, *HISTORIA DE TOBÍAS*

En 1615 sale a la luz la obra del Licenciado Caudivilla y Perpiñán *Historia de Tobías*<sup>700</sup>, compuesta en octavas reales y organizada en once cantos. Este texto, como su título indica, incide sobre una historia bíblica, la de Tobías el Viejo o Tobit, siguiendo bastante de cerca el respectivo libro del Antiguo Testamento. Asimismo, en algunas notas al margen el autor va indicando la procedencia de sus fuentes, todas ellas bíblicas y provenientes esencialmente del Antiguo Testamento. El autor aprovecha para incluir historias moralizadoras sobre las virtudes y los pecados, usando personajes que son personificaciones de esos pecados (la Envidia, por ejemplo, o la Debilidad), pero también sobre el matrimonio y los deberes conyugales, sobre todo de la esposa. La historia está por tanto marcada por su perfil religioso y ejemplar, y su carácter estrictamente épico puede resultar dudoso.

El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid que hemos podido consultar está bastante deteriorado, faltándole varias páginas, algunas de ellas sustituidas por otras manuscritas; en los Preliminares tan solo existe un soneto del mismo autor, que no contiene ninguna referencia a modelos estrictamente literarios. Así, de forma directa, no hemos encontrado ningún tipo de referencia a Camões, pero tampoco hemos visto en el texto ningún episodio en el que la presencia del épico portugués sea evidente. Según Pierce, se trata de un poema inspirado en parte en Ariosto<sup>701</sup>, y añadimos, claro, en el Antiguo Testamento. En el canto I, en la Proposición, demarca sus límites argumentales que, de alguna forma, le distancian de *Os Lusíadas*: afirma que no va a cantar empresas

---

<sup>700</sup> *La Historia de Tobias sacada de la Sagrada Escritura, y compuesta en octava rima por el Licenciado Caudivilla Criado del Rey N. S. Y natural de la Imperial Ciudad de Toledo*. En Barcelona a costa de Sebastian Matesvad. Año de 1615. Citaremos por esta edición.

<sup>701</sup> F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., nota 4, p. 247.

fabulosas, ni batallas, ni hechos amorosos, ya que su objetivo es simplemente cantar las obras milagrosas y la vida ejemplar de Tobías. La única semejanza que hemos encontrado es de carácter estructural. En el canto I, Caudivilla y Perpiñán, antes de entrar en la historia de Tobías propiamente dicha, señala la tierra en la que la historia va a transcurrir, describiéndola brevemente, y luego habla del pueblo de Israel; indica que debe volver atrás en el tiempo y retrocede hasta el Rey David, contando resumidamente la historia desde ese tiempo hasta el contexto histórico en el que se integra el personaje principal del poema. Esta estructura es pues semejante a la que existe en *Os Lusíadas* en el canto III, de la que ya hemos hablado, cuando Vasco da Gama cuenta su historia al rey de Melinde, empezando por la geografía, y narrando después la historia de Portugal hasta su propio viaje y llegada a esa tierra. Sin embargo, consideramos que esta semejanza estructural, aisladamente, no nos permite afirmar con rigor que existe una imitación de Camões, ya que no encontramos ningún elemento más (léxico, temático, etc.) que nos permita llegar a esta conclusión, a pesar de que Nicolás Extremera apunta este poema como uno de los ejemplos de poema épico que no “escapa al clima que el genial lusitano supo imponer en el panorama épico peninsular”<sup>702</sup>.

---

<sup>702</sup> Extremera Tapia, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 245.

### 2. 2. 13. JOSÉ DE VALDIVIELSO, *SAGRARIO DE TOLEDO*

José de Valdivielso, conocido sobre todo por su obra dramática, publicó en 1616 el *Sagrario de Toledo*<sup>703</sup>, un extenso poema heroico escrito en octavas reales y organizado en veinticinco libros. Su texto épico más conocido no es este, sino *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San José*, publicado en Toledo en 1604; pero es en el *Sagrario de Toledo* donde, según Extremera Tapia<sup>704</sup>, se hace sentir la influencia de Camões.

Esta obra épica surge en un contexto muy particular, como explica Elena Marcello:

El asunto de la Virgen del Sagrario, además, había tenido particular relieve en 1616, con ocasión de su traslado a la capilla de Toledo. Sobre el acontecimiento quedan relaciones [...], descripciones de la capilla [...], además de los frutos poéticos de quienes se sumaron a la exaltación de la Virgen, como es el caso [...] del certamen organizado por el cardenal Sandoval y Rojas, promotor de la construcción de la nueva capilla: certamen famoso porque encumbró la pluma de Góngora, quien para la ocasión escribió las octavas “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora” y el soneto “Esta que admiras fábrica, esta prima” , e intensificó la polémica en contra del poeta cordobés, marcada por la ausencia destacada de Lope y su círculo en los festejos<sup>705</sup>.

Es en este contexto en el que surge la obra de José de Valdivielso, que dedica la mayor parte del texto a la exaltación de la Virgen y a la historia de San Ildefonso;

---

<sup>703</sup> *Sagrario de Toledo, poema heroico, Por el Maestro Joseph de Valdivieso Capellan del Illmo de Toledo. Al Illmo. Señor Dn Bernardo Sandoval, y Rojas. Arzobispo de Toledo.* Barcelona año de 1618. Citaremos por esta edición. La primera se publicó en Madrid, en 1616.

<sup>704</sup> N. Extremera, “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, cit., p. 246.

<sup>705</sup> E. Marcello, “De Valdivielso a Calderón: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*”, en *Criticón*, nº 91, 2004, pp. 79-91, pp. 81-82.

aunque el autor anuncie en el primer libro la exaltación de Bernardo, este personaje adquiere en el texto mucho menos relevancia. Así, la obra trata casi exclusivamente de la vida de Ildefonso y su dedicación a la Virgen, dedicación esta que acaba por ser el pretexto, en muchas ocasiones, de alargadas alabanzas a la Madre de Dios. Valdivielso utiliza también el recurso a las profecías y, a través de ellas, se cuentan varios episodios de la historia de España relacionados con la ciudad de Toledo. En los preliminares, la “Aprovación” del Padre Fray Francisco de Iesus y Iodar, resume de esta forma el tema de la obra:

[...] en que se haze descripcion, con no menos propiedad que elegancia, del Sagrario de la Santa Iglesia de Toledo, con todo el precioso del cielo y de la tierra, que en el ay, tomando por su principal sujeto la imagen de la Virgen Santissima Nuestra Señora, que le adorna y engrandece, cuya antigüedad auerigua y sigue hasta nuestros tiempos y en el discurso della encuentra, sin poderlo escusar, con dos insignes Prelados desta misma Yglesia, vno al principio, y otro al fin, que con ricas prendas de su piedad, han ilustrado tanto este santuario; que si el primero hizo baxar a el el cielo, aunque tan de passo: el segundo ha hecho que de asiento lo parezca. Todo lo qual trata el Autor con tanta modestia y suauidad de estilo [...] <sup>706</sup>.

Se trata por tanto de una obra de carácter religioso, con poca o ninguna relación temática con *Os Lusíadas*, por lo que las relaciones intertextuales entre ambas epopeyas son escasas. Sin embargo, algunos versos denotan la lectura de Camões por parte de Valdivielso, por lo que tampoco podemos afirmar que la influencia del autor portugués es inexistente. Es el caso, por ejemplo, del verso que aparece en la estrofa 79 del libro III “Ceniza soy, pauesa, sombra, nada” (III, 79, 6, fol. 52v); en este canto, aclaman a

---

<sup>706</sup> “Aprovacion del Padre Fray Francisco de Iesus y Iodar, a cuyo cargo està la calificacion y censura de los libros del Catalogo y Expurgatorio, por el Consejo Supremo del Santo Oficio”, en *Sagrario de Toledo...*, cit. Los preliminares carecen de paginación.



Ildefonso Obispo de Toledo, después de la muerte de Eugenio, su tío. Ildefonso, lleno de dudas, ora a Cristo y este verso surge al final de su plegaria, cuando se humilla a la voluntad de Dios. Este verso recuerda a otro de Camões que hemos citado ya en varias ocasiones, integrado en el discurso de Adamastor: “Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada” (V, 57, 4, p. 227). Nos parece, sin embargo, que este es un caso semejante al de Lope de Vega: el verso de Valdivielso se mantiene fiel a la estructura semántica de Camões, pero los vocablos usados son diferentes, acercándose más al verso de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”) del que ya hemos hablado, repitiendo los dos elementos finales del verso.

Un caso diferente es el del libro XXIII. Una buena parte del canto describe un espacio paradisiaco, en la falda de un monte donde existe una cueva de gran riqueza. La descripción del lugar corresponde al tópico del *locus amoenus* y evoca la Isla de Venus de *Os Lusíadas*, evocación que es normal, ya que ambos textos responden a los mismos preceptos del tópico. Pero existen dos versos bastante significativos: “Aqui el limon de pechos virginales / Imitador, el año todo hermoso” (XXIII, 7, 1-2, fol. 410r), que son claramente imitación de Camões: “Os fermosos limões ali, cheirando, / estão virgíneas tetas imitando” (IX, 56, 7-8, p. 401). Estos versos surgen en *Os Lusíadas* en un contexto semejante, formando parte de la descripción de la Isla de los Amores, y Faria e Sousa subrayó en sus comentario al poema su originalidad: “En la forma estaban aquellos limones, pareciendo pechos de donzellas vírgenes. Deve considerar quien lee oy a nuestro P. que todo esso fueron novedades quando el lo dixo: i que assi todo son

admiraciones”<sup>707</sup>. Aun como parte de la descripción de este espacio, Valdivielso se refiere a los colores del cielo y de la tierra, con su variedad de flores:

Aqui donde la humana vista ignora,  
Viêdo en la tierra y cielo vnos colores,  
Si es que a las flores se los da la Aurora,  
O si la Aurora se los da a las flores<sup>708</sup>.

De la misma forma, Camões apuntaba la variedad cromática de la Isla de Venus:

Pera julgar, difícil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
Se dava às flores cor a bela Aurora,  
Ou se lha dão a ela as belas flores<sup>709</sup>.

Valdivielso sigue a Camões en estos versos de forma bastante cercana, manteniendo incluso las mismas palabras en posición de rima, excepto en el primer verso. La estructura de los versos, la relación establecida entre las flores y la Aurora en lo que toca a los colores y hasta el juicio imposible de hacer por los humanos, todo está inspirado en estos versos de *Os Lusíadas*.

Por otro lado, encontramos otro tipo de intertexto: no se basa en ningún episodio concreto de la epopeya lusa, no se repiten versos, palabras, comparaciones, imágenes, etc.; pero hay momentos en los que se siente lo que Extremera llama “el clima” del poeta portugués. Así, cuando leemos determinadas estrofas en el *Sagrario de Toledo* es imposible no evocar a *Os Lusíadas*:

---

<sup>707</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 2, p. 156.

<sup>708</sup> *Sagrario de Toledo...*, cit., XXIII, 15, 1-4, fol. 411v.

<sup>709</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 61, 1-4, p. 402.

Manda que solo el zefiro suaue  
Con encendidas plumas de colores,  
Y el Fabonio amoroso, porque sabe,  
Que en aura leue va esparciendo flores:  
Salgan a recibir la Indiana naue,  
Que de lexos nos truxo el pã ð amores,  
Y oy del Piru del cielo con estraña  
Riqueza llega al coraçon de España.

De Hibia, Arabia, Saba, Persia, y Pãcaya,  
Olorosos aromas encendieron,  
Y de cristales en la alegre playa  
Flores a manos llenas esparcieron:  
[...]

Tetis en sus alcobas cristalinas  
Sintio reberberar, aunque de lexos,  
De los honestos soles las diuinas  
Luzes, marauillada en sus reflexos:  
Vna barca formò de aguas marinas,  
Que de Venus pudieron ser espejos,  
Guarnecida de perlas y corales,  
En que subio a los mobiles cristales.

Las bellas ninfas, que en los blãdos lechos,  
Por ser a media noche, reposauan,  
De ramoso coral y perlas hechos,  
Se leuantan desnudas como estauan:  
Y dando al agua los virgineos pechos  
Con remos de marfiles la cortauan,  
A las espaldas del cabello amado  
Bellas haciendo aljubas de brocado<sup>710</sup>.

---

<sup>710</sup> *Sagrario de Toledo...*, cit., XVI, 102, 103, I-4, 105-106, fols. 292v-293r.

No podemos encontrar en la epopeya portuguesa ningún equivalente exacto. Pero todas estas referencias a los olores de Oriente, presentes en varios momentos de *Os Lusíadas* (sobre todo en los cantos VII y X), la propia toponimia evocadora de tierras lejanas y exóticas, referencias a Tetis y a las Ninfas desnudas o “con cendales transparentes” (XVI, 110, I, fol. 293v), como Venus al subir al Olimpo en el canto II de *Os Lusíadas*<sup>711</sup>, aluden indirectamente al poema luso.

Valdivielso, en el libro X, estrofa 38, fol. 172v, pide ayuda a las ninfas del Tajo para seguir escribiendo su obra, ya que es el Tajo el río que baña Toledo; siendo también el río que baña Lisboa, Camões les pedía igualmente su favor. Creemos que podría ser un dato sin importancia, una simple coincidencia basada en que ambas ciudades son bañadas por el mismo río, si no fuera por la forma sutil en la que Valdivielso sigue a veces a Camões.

En conclusión, consideramos que Valdivielso fue lector de Camões, lo que no es de extrañar dada su gran amistad con Lope de Vega, gran admirador del portugués, como hemos apuntado anteriormente. La obra camoniana, sin embargo, no es imitada de forma evidente y abundante en el *Sagrario de Toledo*; son pequeños y raros momentos en los que “el clima” del poeta luso, citando una vez más a Extremera Tapia, se hace sentir, aunque también imite de forma bastante cercana algunos versos de *Os Lusíadas*.

---

<sup>711</sup> “Cum delgado cendal as partes cobre” (II, 37, I, p. 60).

## 2.2.14. LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ, *LA HISPÁLICA*

Luis de Belmonte Bermúdez, probablemente nacido en Sevilla, dedicó su actividad literaria sobre todo al género dramático, pero hizo sus incursiones en la épica culta, considerada entonces el género mayor por excelencia. *La vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*, publicado en México en 1609, fue su primera experiencia épica, a la que siguió *La Aurora de Cristo* (Sevilla, 1616) y, finalmente, *La Hispálica*, obra que quedó manuscrita y que no saldría publicada hasta que en 1921, en Sevilla, Santiago Montoto decidió sacarla del olvido<sup>712</sup>. Posteriormente, hubo una nueva edición en 1974, elaborada por Pedro M. Piñero Ramírez<sup>713</sup>.

Al quedar manuscrita y sin ninguna fecha indicada en el texto, *La Hispálica* es una obra que presenta algunos problemas en lo que concierne al año en el que se terminó. Piñero Ramírez defiende que esta epopeya acabó de escribirse a finales de 1618 o principios de 1619, basándose en referencias encontradas en otras obras del autor, sobre todo en las pertenecientes al mismo género, o en sus prólogos<sup>714</sup>.

*La Hispálica* fue escrita en octavas reales y estaba, originalmente, dividida en tan solo tres libros, bastante desequilibrados en lo que concierne a la distribución de las estrofas: el libro I contenía 93 estrofas, el libro II, 373 y el libro III, 973. Considerando esta desproporción y la arbitrariedad de la distribución, Piñero Ramírez, en su edición

---

<sup>712</sup> L. de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*. Publícala por vez primera, precedida de un Estudio biográfico-crítico, don Santiago Montoto, Sevilla, 1921. Imp. y Lib. de Sobrino de Izquierdo. Citado por P. Piñero Ramírez, “Introducción”, en L. de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*, ed., introducción y notas de P. Piñero Ramírez, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974, pp. XI-XX, p. XIV.

<sup>713</sup> L. de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*, ed., int. y notas de P. Piñero Ramírez, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974. Citaremos por esta edición.

<sup>714</sup> Cfr. P. Piñero Ramírez, “Introducción”, cit., pp. XII-XIII.

de la obra, la encuadra en las obras de cariz virgiliano y la divide en doce libros, con una distribución más equitativa de las estrofas<sup>715</sup>.

La epopeya trata de la conquista de Sevilla. Belmonte resume el tema de su obra:

Yo la paciencia cantaré española  
por largo tiempo en el pesado cerco,  
sola en mil siglos, en los nuestros sola  
contra el moro feroz, rebelde y terco;  
y el vaso armado en la sangrienta ola  
del ancho Betis que al profundo Huerco  
ánima tanta derramó indignada,  
huyendo el rojo filo a goda espada<sup>716</sup>.

Belmonte sigue una línea argumental muy semejante a la de *La conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva, alternando episodios de moros y de cristianos, historias amorosas y batallas sangrientas, y exaltando el valor del ejército español sin descalificar al enemigo. William A. Kincaid ha defendido las semejanzas que existen entre Belmonte y Juan de la Cueva:

Juan de la Cueva's poem which treats of the same subject as the *Hispánica* is somewhat longer than the latter. *La Conquista de la Bética* is throughout more martial in spirit than the *Hispánica*. Belmonte has, with considerable changes, of course, recreated Juan de la Cueva's *Bética* under the poetical inspiration of Lope de Vega's *Angélica*. The latter poem, though it does not treat of the taking of Seville by Fernando, does, however, deal with the same city at an earlier period.

Belmonte's main plot clearly comes from Juan de la Cueva: the alternate description of the Christian and Moorish forces with the final taking of the city by Fernando, bears a strong resemblance to the *Bética*. From this poem, too, he takes

---

<sup>715</sup> Cfr. *Ibid.*, p. XV; P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispánica»*, cit., pp. 147-149.

<sup>716</sup> L. de Belmonte Bermúdez, *La Hispánica*, cit., I, 9, p. 12.

the general idea of his love plot which, however, he alters with suggestions received from Lope's *Angélica*. Lope's poem is much more complicated than either of the other two<sup>717</sup>.

Kincaid nos da algunas pistas sobre las principales fuentes de Belmonte al señalar a Juan de la Cueva y a Lope de Vega; en su estudio de *La Hispálica*, Piñero Ramírez profundiza un poco más en este tema. Este autor refiere, por un lado, las fuentes generales del género épico que, sin duda, fueron seguidas por Belmonte, pero también los modelos imitados por el escritor, apuntando a nombres como los de Homero, Virgilio, Lucano, Ovidio, Juan de Mena, Ariosto, Tasso, Lope de Vega, Juan de la Cueva, Ercilla, Garcilaso de la Vega o Góngora. Y añade: "Es obvio que se podrían rastrear -y así se hizo en algunos casos- otras huellas en el poema de Belmonte, desde luego menores y más reducidas a pasajes concretos"<sup>718</sup>. Nos permitimos añadir a esta lista a Camões, ya que *Os Lusíadas* sin duda dejó su huella en *La Hispálica*.

El conocimiento de la obra épica de Camões y la admiración hacia ella por parte de Belmonte Bermúdez son visibles en algunos momentos del texto de su epopeya. Así, afirma el valor y los hechos del pueblo luso en estas estrofas:

La misma diosa que les lleva aviso  
cante los hechos del valiente luso,  
verán si en el valor jamás diviso  
la fiera muerte algún espanto puso;  
llegó al cristal que riega el paraíso  
y a la fuerza del mar su fuerza opuso,  
y con sólo el favor de fuerza propia  
holló el Brasil, Malaca y Etiopia.

---

<sup>717</sup> W. A. Kincaid, "Life and works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)", en *Revue hispanique*, Tomo LXXIV, 1928, pp. 1-260, p 249.

<sup>718</sup> P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, cit., p.354.

La Africa altera, cuyas playas corvas  
adornan jacerinas y plumajes,  
por más que el paso, fiero mar, le estorbas,  
que importa poco que tu furia atajes;  
pues aunque el centro sus bajeles sorbas,  
mástiles rompas y costados rajés,  
salvando el arcabuz y enjutos frascos,  
se agarra de la tierra a los peñascos<sup>719</sup>.

Sobre estos versos, afirma el editor en una nota al pie que “recuerda Luis de Belmonte en estas estrofas algunas hazañas marineras y descubridoras de los portugueses, cantadas en el poema nacional *Os Lusíadas*, de Camoens. Brasil, Malaca y Etiopía, fueron conquistados en el siglo XVI”<sup>720</sup>. También señala en su estudio de la obra que el autor de *La Hispálica* se siente especialmente atraído por las gestas portuguesas y españolas en tierras americanas, a lo que contribuye mucho su convivencia con el lusitano Pedro Fernández de Quirós, expresando esa admiración en las estrofas que acabamos de transcribir.

Posteriormente, en el canto IX, Belmonte vuelve a poner en evidencia su entusiasmo hacia la epopeya portuguesa:

Dichoso aquel varón Vasco de Gama  
que, dando sus banderas al Oriente,  
hurtó del Macedón la gloria y fama,  
sin que llore como él pluma excelente;  
a aquella infusa luz, divina llama  
que en su poeta se conoce ardiente,

---

<sup>719</sup> L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., VII, 52-53, pp. 120-121.

<sup>720</sup> L. Piñero Ramírez, nota a las estrofas 52-53, en L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., p. 120.



debe el honor que goza en su *Lusíadas*,  
mayor que Troya a *Eneidas*, Grecia a *Ilíadas*<sup>721</sup>.

En este momento de su texto, el autor no solo exalta a Vasco da Gama, héroe de *Os Lusíadas*, sino que también encumbra al poeta que le cantó, Camões. Con todos estos elementos de enaltecimiento, no es de extrañar que encontremos algunas huellas de Camões en el poema castellano, aunque, como afirma Piñero Ramírez, sean puntuales, reducidas a algunos pasajes concretos y sin importancia mayor en el conjunto del poema.

Un ejemplo de la imitación de Camões por Belmonte surge en una invocación dentro del poema, en los versos siguientes:

Bétides ninfas, que el dulce y frío  
asiento de cristal entretenidas,  
dais a la lengua edad del sabio río  
alivio largo en coros desparcidas,  
o ya el doliente amor que el verso mío  
refiere en telas dilatéis lucidas,  
o la vida os contéis enamoradas,  
sobre líquidas colchas recostadas.

Dadle a mi ronca voz el claro aliento  
que merece gozar la alta poesía;  
podrá entonarse en trágico instrumento  
la humilde, como el dueño, musa mía;  
suene por vos su lastimoso acento  
desde el hercúleo monte al alba fría;  
así de vuestras aguas Febo ordene  
que envidia tengan las que da Hipocrene<sup>722</sup>.

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, IX, 158, p. 157.

<sup>722</sup> *Ibid.*, V, 93-93, pp. 90-91.

Piñero Ramírez señala alguna similitud entre estas estrofas y la invocación de Camões a las ninfas del Tajo:

Esta invocación se presenta revestida del tópico de humildad, y hace referencia a las pocas fuerzas del poeta para tan alta empresa. El estilo del poeta es un «estilo rudo» y su ingenio «inculto», o ha agotado las fuerzas para seguir la narración de sucesos elevados. Camoens invoca a las musas con humildad para que le infundan nuevos ánimos e inspiración poética para seguir la narración. Belmonte recurre a las ninfas domésticas del Betis en un momento de máxima tensión emotiva de su relato<sup>723</sup>.

Es cierto que el tópico de humildad está presente en las varias invocaciones que Camões hace a las ninfas del Tajo o a Calíope, lo que significa simplemente que ambos autores siguieron una de las reglas del género. Más revelador es el hecho de que Belmonte utilice la expresión “ronca voz”, de igual forma que Camões, al final de su poema, afirma “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida”<sup>724</sup>. Asimismo, es evidente la imitación del luso cuando afirma “así que de vuestras aguas Febo ordene / que envidia tengan las que da Hipocrene”, versos prácticamente iguales a los de *Os Lusíadas*: “Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham enveja às de Hipocrene”<sup>725</sup>, usados por Camões en la primera invocación a las Tágides. Con la misma idea, Belmonte convierte las aguas del Betis en las que dan más inspiración, por encima de las de Hipocrene, que deberían tenerles envidia, mientras Camões consideraba que las aguas del Tajo no deberían tener envidia a las de la fuente griega, siendo esta la única diferencia entre los dos textos. Los

---

<sup>723</sup> P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, cit., p. 154.

<sup>724</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., X, 145, 1-2, p. 476.

<sup>725</sup> *Ibid.*, I, 4, 7-8, p. 2.

restantes aspectos son iguales, tanto a nivel semántico como estructural, e incluso las palabras en posición de rima.

Situación semejante ocurre en un verso del libro II:

En pobres cuadros, de admirar seguros  
por hermoso matiz que en ellos viva,  
casos a Argano le mostró futuros,  
donde la fuerza de su encanto estriba<sup>726</sup>.

Podemos confrontar estos versos con el siguiente fragmento de *Os Lusíadas*:

Eu, levantando as mãos ao santo coro  
Dos Anjos, que tão longe nos guiou,  
A Deus pedi que removesse os duros  
Casos, que Adamastor contou futuros<sup>727</sup>.

Verificamos que existe una coincidencia casi total entre “casos a Argano le mostró futuros” y “Casos, que Adamastor contou futuros”. El contexto es semejante: Argano, personaje de ficción creado por Belmonte siguiendo el modelo de Polifemo, fue creado en la cueva de Rifea, su abuela, en la que existían unos cuadros de carácter profético que ella le enseña; Vasco da Gama, asustado por las profecías de Adamastor, pide a Dios que no se cumplan. Se repiten los vocablos y la estructura del verso, manteniendo incluso el hipérbaton, cambiando tan solo el nombre del personaje y el verbo “contar” por “mostrar”.

Existe un pequeño episodio de carácter mitológico que creemos que podrá tener su origen en la isla de Venus, cuando los navegantes portugueses desembarcan y

---

<sup>726</sup> L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., II, 102, 1-4, p. 39.

<sup>727</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 60, 5-8, p. 228.

persiguen a las ninfas. A pesar de todas las diferencias existentes, consideramos que Belmonte construyó su episodio partiendo de la idea de Camões:

Apenas por el campo de alabastro  
huyeron las marítimas doncellas  
cuando, siguiendo el venturoso rastro,  
fueron los dioses con el alma en ellas;  
amor del hiere y de su madre el astro,  
¡oh, amor, las majestades que atropellas!,  
si riesgo las que huyen consideran,  
¿qué se puede esperar de las que esperan?

A cual huyendo del ansioso amante  
el matizado manto se le pierde,  
y cual cayendo por pasar delante  
pierde, cansada, su esperanza verde;  
cual más dura que el índico diamante,  
porque de perseguirla no se acuerde  
el dios lascivo, le suplica al cielo  
que la vuelva laurel o trueque en yelo.

Nise vencida del cansancio y miedo,  
a su apretado corazón decía:  
«¡Ay libre corazón, cautiva quedo!»,  
luego, apremiada del honor, corría.  
«Mover la planta sin temor no puedo»,  
entre suspiros dulces repetía,  
bella más que los cielos, Galatea,  
teniendo envidia a la mujer más fea.

Como el aliento por calor le falta,  
desata su garvín la bella Eudora  
y con el oro del cabello esmalta  
el aire fresco, que el tesoro adora;  
de las mejillas se derrama y salta  
el tierno aljófara, que la ninfa llora;

Glauco apresura el paso por cogello,  
que pudo entre alabastros conocello.

Iban turbando así del mar la plata,  
huyendo ninfas y siguiendo amantes;  
mas, ¿dónde vas, oh musa a Marte ingrata?  
¿amor es justo que entre guerras cantes?  
Quien tan dura materia sigue y trata  
entre espadas, venablos y turbantes,  
a amor ofende si su gloria escribe,  
que es niño amor y en los regalos vive<sup>728</sup>.

Después de que Proteo aclare a Neptuno y a los demás dioses marinos la razón del ruido que se sentía en el mar, que era el de la batalla entre los españoles y los moros por la conquista de Sevilla, las diosas y ninfas salen corriendo y los dioses las persiguen. Ellas intentan huir por preservar su honor, mientras ellos, enamorados, intentan, con más o menos éxito, alcanzarlas. Si comparamos este episodio con la persecución de las ninfas por los navegadores portugueses en la Isla de Venus, comprobamos que existen muchas diferencias: en *Os Lusíadas* se trata de una situación preparada por Venus, en la que las ninfas huían como forma de atraer a los hombres, dejándose voluntariamente alcanzar por ellos; este momento de la obra aún en el mismo nivel de intervención a personajes de carácter mitológico y humano, algo que tampoco ocurre en *La Hispálica*, obra en la que los personajes femeninos y masculinos del episodio en cuestión pertenecen a la esfera mitológica. A pesar de estas diferencias, nos parece que Belmonte imitó a Camões, cuyo texto sirve de punto de partida, aunque sea completamente adaptado a otras circunstancias y otro contexto; pero lo fundamental,

---

<sup>728</sup> L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., VI, 59-63, pp. 103-104.

la persecución que los personajes masculinos hacen a los femeninos con lascivia, mientras ellas huyen, es la base de ambos episodios.

Al principio del libro VII, el narrador describe las maravillas de la naturaleza de los campos de Sevilla, y afirma:

dudo si el alba, de la vida autora,  
prestó el color y lustre al fresco prado,  
o si las flores del humilde suelo  
les hurtó la color que esmalta el cielo<sup>729</sup>.

Estos versos son una réplica de los versos camonianos también imitados por Valdivielso:

Pera julgar, difícil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
Se dava às flores cor a bela Aurora,  
Ou se lha dão a ela as belas flores<sup>730</sup>.

Una vez más, Belmonte adapta los versos de su modelo, manteniendo la misma idea de Camões, aunque con diferentes vocablos, sobre la semejanza entre los bellos colores del alba y de las flores.

Estos momentos de *La Hispálica*, aunque puntuales, demuestran que hubo alguna influencia de *Os Lusíadas* en la obra; asimismo, Piñero Ramírez señala otros aspectos más generales en los que existen similitudes con la epopeya camoniana: “Con la misma fórmula de humildad con que el poeta señala la incapacidad para tan gran empresa y su osadía en haberla acometido, terminan algunos poemas heroicos, como

---

<sup>729</sup> L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., VII, 12 5-8, p. 114.

<sup>730</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., IX, 61, 1-4, p. 402.

Camoens su *Os Lusíadas*<sup>731</sup>; o aún la referencia de Belmonte a los arimaspes (III, 44, 8, p. 51), que el editor explica en una nota al pie: “*Los arimaspes*: pueblo del desierto de Escitia, en el país de los Hiperbóreos, los Urales. Citados por Camoens (*Os Lusíadas*, III)”<sup>732</sup>. Al verificar la referencia a los arimaspes en *Os Lusíadas*, encontramos los siguientes versos: “Lá onde mais debaxo está do Pólo, / Os montes Hiperbóreos aparecen” (III, 8, 1-2, p. 101); sin embargo, el editor no llega a explicitar si se trata de una referencia cuya origen está en la epopeya portuguesa o si se trata de una simple coincidencia, ya que Camões no llega a señalar el pueblo, sino tan solo el nombre del espacio geográfico en el que habita. Piñero Ramírez también opina que, muy probablemente, el interés de Belmonte por la mitología nazca de su admiración por Camões: “Belmonte conoce el gran poema lusitano y admira al autor -como testimonia en *La Hispálica*- y es muy probable que del cantor de Vasco de Gama le viniera el interés por los temas mitológicos, que tanto abundan en *Os Lusíadas*”<sup>733</sup>.

De todo esto, podemos concluir que Belmonte no solo conoció y admiró el poema de Camões, sino que también lo imitó en su obra *La Hispálica*, ya sea repitiendo los versos casi literalmente, o tomando determinadas estrofas o episodios como puntos de partida, apropiándose del texto y modificándolo, reinterpretándolo y adaptándolo a sus necesidades textuales y narrativas, como determinaban las preceptivas de la época. De forma más general, como apunta Piñero Ramírez, Camões también puede haber sido el medio a través del cual Belmonte se interesara por el uso de la mitología, o puede haber sido la fuente de conocimiento de aspectos históricos o geográficos que usa en su poema.

---

<sup>731</sup> P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, cit., p. 165.

<sup>732</sup> L. de Belmonte, *La Hispálica*, cit., nota 44h, p. 51.

<sup>733</sup> P. Piñero Ramírez, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, cit., p. 245.

## 2. 2. 15. GABRIEL DE AYROLO CALAR, LAURENTINA

Gabriel de Ayrolo Calar, natural de la ciudad de México y Chantre de la catedral de Guadalajara, publica en Cádiz, en el año 1624, la obra *Laurentina*<sup>734</sup>, con el epíteto de poema heroico, que ya había sido usado anteriormente en obras como *Las Navas de Tolosa*, de Cristóbal de Mesa, y *La conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva. Es la única edición de su tiempo de una obra que Pierce considera “una narración descolorida” llena de “adornos flojos y superficiales”<sup>735</sup>. En 1983, con motivo de la visita de los Reyes de España a Brasil, se hizo de esta epopeya una reedición<sup>736</sup> facsímil con transcripción paleográfica, con una pequeña introducción de Edson Nery da Fonseca<sup>737</sup>.

*Laurentina* es una obra corta, con tan solo nueve cantos escritos en octavas reales y trata de la victoria del almirante Fadrique de Toledo Osorio sobre los holandeses en una batalla que tuvo lugar en el estrecho de Gibraltar el 10 de agosto de 1621; esta victoria se atribuye no solo al valor del héroe, sino también a la ayuda divina del mártir San Lorenzo, cuya fiesta se celebra en esa misma fecha. Estos dos factores son los que justifican el título de la obra, *Laurentina*: por un lado, alude a los laureles

---

<sup>734</sup> *Laurentina. Poema heroico de la victoria naval que tuvo contra los Olandeses don Fadrique de Toledo Osorio, Marques de Villanueva De Balduesa, Capitan General de la Armada Real del Mar Oceano, y gente de guerra del Reyno de Portugal, en el Estrecho de Gibraltar, el año de 1621 dia del inclyto Martyr Español San Laurencio. Dirigido a D. Pedro de Toledo Ossorio, Marques de Villafranca, de los Consejos de Estado, y Guerra, y Capitan General de España. Autor el doctor don Gabriel de Ayrolo Calar, Chantre de la Cathedral de Guadalaxara de la nueva España, nacido en la ciudad de Mexico. Con Licencia. En Cadiz, por Yuan de Borja, Año 1624.*

<sup>735</sup> Cfr. F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 289.

<sup>736</sup> La elección de esta obra se debe al hecho de que su protagonista, don Fadrique de Toledo Osorio, fue un personaje ligado a la historia de Brasil: fue General del Reino de Portugal y Capitán General de la Armada de Brasil, habiendo jugado un papel decisivo en la expulsión de los holandeses de la ciudad de Baía en 1625.

<sup>737</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, int. de E. Nery da Fonseca, Recife, Pool Editorial, 1983. Citaremos por esta edición.



que simbólicamente recibe don Fadrique de Toledo por su valor y heroicidad; por otro, refiere la figura del mártir, cuyo nombre en latín sería *Laurentius*; Nery da Fonseca apunta que el autor sigue “uma tradição que remonta às origens da epopeia, pois *Odisseia* é o nome grego de Ulisses e *Eneida* o nome latino de Eneas”<sup>738</sup>; teniendo en cuenta que Nery da Fonseca afirma que la *Laurentina* es un poema que “pode ser encarado como um pastiche d’*Os Lusíadas*”<sup>739</sup>, diríamos también que sigue el ejemplo de Camões, que tituló su obra en esta misma línea. Ayrolo Calar, en el cuerpo del texto, deja entrever el motivo del título de su poema; aunque no lo explique explícitamente, asocia los dos hechos que lo conforman:

Este que el Cielo favorece tanto  
Ostente con valor brava osadia,  
Si el ínclito Español Laurencio Santo  
Para vencer le preparo su día:  
Consagrete, o Levita sacrosanto  
La misma hazaña pues en ella via  
A Roma illustre, que a tu sacro nombre,  
Lleve por lauro su inmortal renombre<sup>740</sup>.

Vuelve a hacerlo de nuevo en el canto VII:

Dioles nuestro español Laurencio santo  
Memoria a los contrarios de su día,  
Y a nuestra armada faborece tanto,  
Que de su lauro corona embia<sup>741</sup>.

---

<sup>738</sup> E. Nery da Fonseca, “Introdução”, en G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., pp. 11-13, p. 11.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>740</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., I, 3, p. 47.

<sup>741</sup> *Ibid.*, VII, 33 1-4, p. 265.

Ayroló Calar cuenta la batalla contra los holandeses en el estrecho de Gibraltar, pero también narra, a partir del canto II, las ocurrencias mitológicas: la aparición de la Fama, en sueños, a Don Fadrique de Toledo relatándole la historia de Andrómeda y explicándole su simbolismo con respecto a la batalla naval o, en el último canto, enseñándole la Casa de la Paz en la que se celebra a los grandes marinos españoles, son tan solo dos de los ejemplos de la presencia de la mitología en este poema.

Como hemos afirmado antes, Nery da Fonseca considera que la *Laurentina* es un pastiche de la epopeya camoniana; Gabriel de Ayroló Calar, de hecho, imita a Camões, aprovechando varios episodios de *Os Lusíadas* que adapta a su tema de forma muy indirecta, sin apenas repetir vocablos, expresiones o estructuras (sintácticas, estróficas, etc.), o sin siquiera imitar un episodio en su globalidad, en una forma de seguimiento del modelo bastante menos evidente. Veamos los ejemplos que hemos encontrado en el análisis de este texto y que se centran sobre todo en los momentos de cariz mitológico.

En el canto II, el narrador relata la muerte de Medusa a manos de Perseo:

El cuerpo informe, con rigor despide  
De los infames hombros la cabeça,  
Y en ambos el espíritu divide  
Del azero sutil la fortaleza:  
Cada qual de los dos con ansias mide  
La tierra a saltos, donde luego empieça  
A verse por la sangre divertida,  
La verde yerba de carmín teñida<sup>742</sup>.

Confrontemos este momento con la siguiente estrofa de *Os Lusíadas*, imitada por varios autores:

---

<sup>742</sup> *Ibid.*, II, 38, p. 105.

Cabeças pelo campo vão saltando,  
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,  
E doutros as entranhas palpitando,  
Pálida a cor, o gesto amortecido.  
Já perde o campo o exército nefando;  
Correm rios de sangue desparzido,  
Com que também do campo a cor se perde,  
Tornado carmesi, de branco e verde<sup>743</sup>.

Aparentemente, ambas estrofas no tienen ninguna relación: en la *Laurentina*, estos versos se sitúan en un episodio mitológico, narrando el momento en el que Perseo mata a Medusa, cortándole la cabeza; en *Os Lusíadas*, se relata la batalla de Ourique entre el rey Afonso Henriques y los moros, tratándose por tanto de una estrofa incorporada en un episodio histórico. Aún así, creemos que esta puede ser la fuente de Ayrolo Calar. Ambas estrofas narran una situación de mucha crueldad, empezando de la misma forma: Ayrolo refiere el cuerpo informe, de la misma forma que Camões señala los cuerpos sin piernas, brazos, etc., y las cabezas que van saltando por el campo, como la cabeza de Medusa sale despedida de sus hombros y “mide / la tierra a saltos”; al final, el poeta luso se centra en la sangre que se esparce por la hierba, haciendo que el campo pierda el color verde y blanco para quedarse de color carmesí. También Ayrolo Calar termina su estrofa de la misma forma, indicando la “sangre divertida” (equivalente a “sangue desparzido” en Camões) que teñía de carmín la hierba verde. Como en *Os Lusíadas*, se pone de manifiesto el contraste cromático que acentúa la crueldad del cuadro.

En la secuencia de este momento, Neptuno, a través de Tritón, convoca a los dioses del mar para un concilio en el que Forco, padre de Medusa, iba a exponer su

---

<sup>743</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 52, p. 112.

afrenta. En *Os Lusíadas*, existen dos episodios en que los dioses se reúnen en concilio, siendo uno de ellos el de los dioses marítimos, también convocado por Tritón por orden de Neptuno. Los versos “Estava el Padre undoso en trono altivo, / Y en fila de Alabastro rutilante, / Representando su Deidad al vivo / Con el triforme ceptro de diamante”<sup>744</sup> evocan sin duda otros de Camões, del primer concilio de los dioses:

Estava o Padre ali, sublime e dino,  
Que vibra os feros raios de Vulcano,  
Num assento de estrelas cristalino,  
Com gesto alto, severo e soberano;  
Do rosto respirava um ar divino,  
Que divino tornara um corpo humano,  
Com ãa coroa e ceptro rutilante,  
De outra pedra mais clara que diamante<sup>745</sup>.

Una vez más, aunque los versos sean muy diferentes, se siente la presencia de la epopeya portuguesa en la *Laurentina*, aunque aquí el personaje sea Neptuno y en *Os Lusíadas* sea Júpiter. Pero la magnificencia del dios que preside el concilio es igual en ambos textos: la forma de introducir al personaje es semejante (“Estava o Padre ali...” y “Estava el Padre”), así como la forma de presentar su majestuosidad; de esta forma, ambos narradores utilizan adjetivos que subrayan esa característica (“sublime”, “digno” en un caso, “altivo” en el otro, ya que, aunque se refiera al trono, puede ser visto como una hipálage), y también presentan al dios en un entorno de luz y brillo preciosos que refleja en los dos casos su superioridad: Neptuno se sienta en una silla de “alabastro rutilante” con su cetro de diamante, a semejanza de lo que ocurría con Júpiter, cuyo

---

<sup>744</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., II, 44, 1-4, p. 109.

<sup>745</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 22, p. 6.

asiento era de estrellas cristalinas y la corona y cetro eran rutilantes (Ayrolo repite este adjetivo), aunque no de diamante, sino de otra piedra aún más clara.

En el concilio narrado en la *Laurentina*, los dioses van llegando y ocupando sus respectivos lugares (“Ocupa cada qual del grave estrado, / El puesto, y dignidad que al cargo yguala, / Si bien por concedida preeminencia / Dieron a Forco la primer audiencia”<sup>746</sup>), acorde a la importancia de cada uno, como también se explicaba en *Os Lusíadas*:

Em luzentes assentos, marchetados  
De ouro e perlas, mais abaixo estavam  
Os outros Deuses, todos assentados  
Como a Razão e a Ordem concertavam  
(Precedem os antigos, mais honrados,  
Mais abaixo os menores se assentavam)<sup>747</sup>.

Aunque de forma bastante más lacónica, el narrador de la *Laurentina* apunta, como Camões, el orden de la disposición de los dioses en los asientos: lo que en la epopeya lusa es la Razón y el Orden, en el poema castellano pasa a ser la dignidad y el cargo.

Después de la exposición de Forco, que apela a un castigo por la muerte de su hija, Neptuno expresa su ira:

Neptuno dixo, si Imperioso mando  
Quanto circunda la región falada<sup>748</sup>,  
Para poner a su arrogancia freno,

---

<sup>746</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., II, 49, 5-8, p. 111.

<sup>747</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 23, 1-6, p. 7.

<sup>748</sup> Sic. Creemos que se trata de una errata, por “salada”.

Seran mis hondas el mortal veneno.

Y en quanto gira la celeste zona,  
Apenas sulcara quien fue atrevido  
A oponerse arrogante a mi Corona,  
Quando se mire en ellas sumergido:  
Castigo será atroz de su persona,  
Verse el cadáver con infamia undido,  
En el abismo, si en la horrible boca,  
Sepulcro no le da merina foca.

Y porque mas con el furor provoque  
Al que ninboso de la Nimfa Yreo,  
Nació para señir furioso estoque,  
Darale mi region copioso empleo.  
Este será quando el tridente toque  
Las aguas del profundo Coliseo,  
Porque el emulo vil con mas ultraje,  
Desde los Cielos al abizmo baxe<sup>749</sup>.

Estas estrofas que hemos transcrito, y que constituyen la parte inicial del discurso de Neptuno, nos parecen basadas en la intervención profética de Adamastor:

«E disse: -«Ó gente ousada, mais que quantas  
No mundo cometeram grandes cousas,  
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,  
E por trabalhos vãos nunca repousas,  
Pois os vedados términos quebrantas  
E navegar meus longos mares ousas,  
Que eu tanto tempo há que guardo e tenho,  
Nunca arados d'estranho ou próprio lenho:

---

<sup>749</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., II, 52, 5-8, p. 113, 53-54, p. 115.

«Pois vens ver os segredos escondidos  
Da natureza e do húmido elemento,  
A nenhum grande humano concedidos  
De nobre ou de imortal merecimento,  
Ouve os danos de mi que apercebidos  
Estão a teu sobejo atrevimento,  
Por todo o largo mar e pola terra  
Que inda hás-de sojugar com dura guerra.

«Sabe que quantas naus esta viagem  
Que tu fazes, fizerem, de atrevidas,  
Inimiga terão esta paragem,  
Com ventos e tormentas desmedidas;  
E da primeira armada, que passagem  
Fizer por estas ondas insofridas,  
Eu farei de improviso tal castigo  
Que seja mor o dano que o perigo<sup>750</sup>!

Ambos personajes empiezan sus respectivos discursos de forma muy semejante (“E disse” y “Neptuno dixo”) y, aunque la intención discursiva sea semejante, se producen de diferente manera. Así, Neptuno y Adamastor hablan en un tono amenazante y profético, el primero dirigiéndose a los demás dioses presentes en el concilio y el segundo a los portugueses, objeto, por otro lado, de sus amenazas. Ambos sienten sus dominios profanados (aunque por diferentes motivos) y pretenden vengarse causando tempestades, naufragios y muertes, sepultando a sus víctimas en el fondo del océano. También aquí, a pesar de que no existen semejanzas evidentes entre los dos textos, consideramos que Ayrolo Calar se basó en Camões al elaborar el discurso de un personaje mitológico que pretende venganza, y que por eso recurre a la amenaza

---

<sup>750</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 41-43, p. 223.

profética, siguiendo la misma línea vertebradora del episodio, aunque cambiando todo lo demás.

Pasando al canto VIII, se narra la llegada de don Fadrique de Toledo, ya victorioso, a Cádiz; a semejanza de lo que ocurre en *Os Lusíadas*, se pretende homenajear de forma simbólica al héroe épico: en el poema portugués, eso se hace, como hemos señalado repetidamente, a través de la unión física entre las ninfas y los marineros portugueses, lo que metafóricamente plasma la subida de los hombres al mismo nivel de los dioses. En la *Laurentina*, las ninfas también se suman a todos los que desean felicitar a don Fadrique de Toledo:

Las bellas Ninfas del Ceruleo coro  
Por darle el parabién de su trofeo,  
Salieron esparciendo un gran tesoro,  
Con mas vistoso, y peregrino arreo:  
Las netas perlas que en las conchas de oro  
Ofrece Glauco al Oriental Nereo  
Oy saca a vistas el señor que mueve  
En carros de Crystal y eguas de nieve.

Las marinas Deidades van llegando  
Que de corteses oy haciendo prueva,  
Yuan con grande honor los pies besando,  
Si no a su vencedor, a quien lo lleva:  
De urbanidad el termino mostrando,  
Para que a gusto su baxel se mueba  
La favorecen com mayor aliento,  
Corrientes aguas, y por la popa el viento<sup>751</sup>.

---

<sup>751</sup> G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, cit., VIII, 5-6, p. 281.



Como se puede observar, los niveles histórico y mitológico no llegan a coexistir en el mismo plano, como en la camoniana Isla de los Amores, pero las ninfas también brindan su homenaje al héroe, besándole los pies, “si no a su vencedor, a quien lo lleva”, y favoreciendo su entrada en la bahía de Cádiz.

En el último canto, también en un episodio mitológico, volvemos a sentir la presencia subyacente de *Os Lusíadas*: la Fama vuelve a aparecer para colocar a don Fadrique de Toledo y Osorio entre los hombres ilustres representados en la Casa de la Paz; esta casa se describe, así como el entorno natural de la construcción, a lo largo del último canto de la epopeya. La descripción del espacio natural obedece al tópico del *locus amœnus*, como ocurría también en la descripción de la Isla de Venus en *Os Lusíadas*. Pero nos parece que las semejanzas entre ambas descripciones van más allá de la simple coincidencia tópica, si tenemos en cuenta que el narrador de la *Laurentina* imita a Camões de una forma muy propia, muy sutil. No encontramos, pues, versos iguales o semejantes a los que describen la Isla de Venus, pero leer esa descripción es evocar inmediatamente el espacio en el que ninfas y hombres se encontraron: en los dos textos, se habla de un lugar bello, poniendo en evidencia la frescura de sus aguas, los árboles cargados de frutos, las flores que colorean el verde de la hierba, los pájaros que cantaban y los animales que pacíficamente allí coexistían, siempre destacando un sensorialismo que evidencia no solo los colores de la naturaleza, sino también sus sonidos (los cantos de los pájaros, el murmullo del agua) y sus olores (los frutos en los árboles, las flores) .

Después de analizar el poema heroico *Laurentina*, de Gabriel Ayrolo Calar, consideramos que su autor imitó de una forma muy particular a Camões: no se sirvió de sus mismos versos, como otros poetas, ni imitó episodios, como también otros hicieron, por ejemplo, con Inés de Castro o la Isla de Venus; pero sí tomó como punto de partida

algunos momentos concretos de la epopeya lusa para desarrollarlos de cara a constituir algo muy diferente a lo que había en el texto modelo, haciéndolo en la elaboración de sus episodios de carácter mitológico.

## 2. 2. 16. JACOBO UZIEL, *DAVID*

*David*, publicado en Venecia en 1624<sup>752</sup>, es una obra de Jacobo Uziel, judío converso del que se sabe muy poco. Afirma James Nelson Novoa que, de acuerdo con Andrea Zinato, posiblemente naciera en Portugal, pero de familia española luego radicada en Venecia o, en todo caso, hijo de marranos ibéricos huidos a ese territorio<sup>753</sup>. A pesar de la escasa información existente sobre este autor, se considera, junto con los portugueses João Pinto Delgado y Miguel da Silveira o el español Antonio Enríquez Gómez, una de las voces más importantes de la literatura épica bíblica marrana, llegando su obra a figurar en el canon de los textos marranos<sup>754</sup>. Pierce también se refiere a los orígenes judíos de estos autores, pero señala que ninguno de ellos, excepto quizás João Pinto Delgado, supo plasmar artísticamente los hechos narrados<sup>755</sup>.

Uziel construye su epopeya en torno a una historia bíblica, la del rey David, usando la octava real en doce cantos. El narrador sigue de cerca la fuente primera, la Biblia, manteniendo el orden cronológico de los hechos: relata la historia desde el origen de David hasta su muerte, sin apartarse de los Libros de Samuel e inicio del Primer Libro de los Reyes. No utiliza apenas la mitología como recurso literario, pero recurre a otros procesos frecuentes en las obras épicas: los sueños de carácter profético, por ejemplo, aparecen en varias ocasiones, la última de ellas ya al final de la obra, en el canto XI, prolongándose en el XII, cuando David, moribundo, oye en sus sueños una

---

<sup>752</sup> *David, poema heroico del Doctor Jacobo Uziel. Cantos XII, Dedicado a la Alteza Serenissima del Señor Don Fernando Gonzaga, duque de Mantua y de Monferrat*. In Venetia, anno 1624. Con licencia de los superiores per Barezzo Barozzi. Citaremos por esta edición.

<sup>753</sup> J. N. Novoa, "Poesía y Biblia en el exilio marrano del siglo XVII: los casos de Miguel de Silveira y Jacob Uziel", en *Via Spiritus*, nº 12, 2005, pp. 41-68, p. 60.

<sup>754</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 48 y 66. Este estudio de Novoa nos aporta interesante información sobre la producción literaria marrana en los siglos XVI y XVII.

<sup>755</sup> Cfr. F. Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, cit., p. 314.

voz que le cuenta todo lo que ocurrirá con su descendencia y con su pueblo, hasta la destrucción de Jerusalén; esta ha sido la fórmula encontrada para terminar la narración del contenido del Segundo Libro de los Reyes, relatando todo lo que ocurre después de la muerte del rey David; de acuerdo con Pierce,

Uziel se acomoda fielmente al orden de sucesos e incidentes trazado por la Biblia; lo que da cierta estructura épica a su poema son los sueños de carácter retrospectivo y profético (canto V, XI) y la visión del Infierno (canto VII). Un ingrediente de sabor local aparece en el canto IX, cuando, con motivo de la visita de un barco español a Jafa, el piloto cuenta a David hechos de su patria y de sus antiguos reyes. De la elevación del tema central y de sus posibles desarrollos algo se vislumbra en la obra, pero el estilo de Uziel, hinchado y recargado de clichés, daña gravemente a la ejecución artística<sup>756</sup>.

La valoración de Novoa sobre Uziel (y Miguel da Silveira, cuya obra también analiza) es diferente a la de Pierce:

En ambos casos los autores adoptaron los ideales tassianos a su quehacer literario. No dudaron en presentar materia ajena al relato bíblico como recurso literario de acuerdo con los principios del teórico italiano. Esta materia no era solamente mitológica. En ambos casos el sentido de pertenecer a la Península Ibérica y de estar vinculados a su historia aparece en sus obras y esto se mezcla con la narrativa estrictamente bíblica a través del velo de recursos fantásticos<sup>757</sup>.

Asimismo, Novoa señala que Uziel “no se limita tan sólo a plasmar la materia presente en las Sagradas Escrituras sino que lo enriquece con recursos y alusiones que no se hallan en el texto bíblico y, como veremos, se apoya posiblemente en fuentes

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>757</sup> J. N. Novoa, “Poesía y Biblia en el exilio marrano del siglo XVII: los casos de Miguel de Silveira y Jacob Uziel”, cit., p. 67.

extra bíblicas”<sup>758</sup>. Novoa se refiere aquí a una probable influencia, entre otras, del viajante portugués don Francisco Álvares<sup>759</sup> en un episodio situado en el canto VIII, y ajeno a los hechos bíblicos, en el cual el rey David recibe a un embajador de Etiopía a quien pregunta por su tierra, a lo que él acede, exponiéndole no solo las cuestiones geográficas, sino también las culturales, religiosas, históricas, sus hábitos y costumbres:

Aqui sobre tapetes de oro, y grana  
El Rey sobre almohadas se sentaua,  
Con el Embaxador comer se allana,  
Y con regio aparato le hospedaua.  
El muestra su policia cortesana,  
Que maestra natural le enseñaua,  
Como grato agradece quanto mira,  
Como sabio lo loa, y no se admira.

Pregunta el Rey David por su extrañeza  
Al negro Embaxador del patrio suelo,  
El nombre de su Rey, por su nobleza,  
Que casa vsa tener, que temple el cielo,  
Que sitio ocupa el reyno, y que largueza,  
Todo desea ver como en modelo,  
Lo que Ethiopio reyno en si contiene.  
Porque negro color la gente tiene.

De tan remoto reyno, y gente estraña  
Desèa el Rey saber el vso, y vida,  
Que frutos les produze la campaña,  
La gente en que exercicios es detenida.

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>759</sup> *Ho Preste Joam das Indias! Verdadeira informaçam das terras do preste Joam segundo vio e escreueu ho padre Francisco Alvarez, capellã del Rey nosso Senhor. Agora nouamête impresso por mandado do dito senhor em casa de Luis Rodriguez liureiro de sua alteza. Aos vinte e dous dias de Outubro de mil & quinhentos & quarenta annos.*

Que rio el Ethiopio suelo baña,  
Con que leyes la paz es adquirida,  
Que estatutos observa, quien adora,  
El modo de aposentos onde mora<sup>760</sup>.

Esta introducción al relato del embajador etíope es muy semejante a la que motiva la narración de Gama al Rey de Melinde sobre la historia de Portugal y que se extiende por tres cantos:

Em práticas o Mouro diferentes  
Se deleitava, perguntando agora  
Pelas guerras famosas e excelentes  
Co povo havidas que a Mafoma adora;  
Agora lhe pergunta pelas gentes  
De toda a Hespéria última, onde mora;  
Agora, pelos povos seus vizinhos,  
Agora, pelos húmidos caminhos.

-«Mas antes, valeroso Capitão,  
Nos conta (lhe dizia) diligente,  
Da terra tua o clima e região  
Do mundo onde morais, distintamente;  
E assi de vossa antiga geração,  
E o princípio do Reino tão potente,  
Cos sucessos das guerras do começo,  
Que, sem sabê-las, sei que são de preço;

«E assi também nos conta dos rodeios  
Longos em que te traz o Mar irado,  
Vendo os costumes bárbaros, alheios,  
Que a nossa África ruda tem criado;  
Conta, que agora vêm cos áureos freios

---

<sup>760</sup> *David...*, cit., VIII, 105-107, pp. 306-307.

Os cavalos que o carro marchetado  
Do novo Sol, da fria Aurora trazem;  
O vento dorme, o mar e as ondas jazem»<sup>761</sup>.

Señala Faria e Sousa que este episodio tiene su origen último en Homero, imitado posteriormente por Virgilio: “todo es imitando a Homero, al fin del lib. 8. quando el Rey Alcinoo aprieta por lo mismo a Vlises alli aportado, i benignamente recibido [...]. Todo lo desfrutò Virgil. quando ansiosa Dido de saber de Eneas, le preguntava lib. I”<sup>762</sup>. Efectivamente, el episodio de *Os Lusíadas* en cuestión está basado en estos clásicos, y lo mismo parece ocurrir con Uziel, ya que en la forma de iniciar la narración secundaria no encontramos ningún trazo distintivo que nos permita afirmar que su modelo es Camões. Sin embargo, si analizamos las respuestas de los personajes (Vasco da Gama en *Os Lusíadas* y el Embajador en *David*), verificamos que el relato del Embajador de Etiopía está más cercano al del navegador portugués que a los relatos de Ulises o de Eneas<sup>763</sup>. Estos personajes centran sus extensos discursos en sus propias aventuras y hazañas: así, Ulises, accediendo al deseo del rey Alcínoo, se identifica, habla de su fama, de su tierra, Ítaca, que caracteriza geográficamente de forma breve, para pasar en seguida a la narración de sus aventuras desde que salió de Troya; Eneas, satisfaciendo la petición de Dido, centra su relato en la conquista de Troya, empezando con el ardid del caballo. Vasco da Gama, a su vez, interrogado no solo sobre sus aventuras, sino también por su tierra y su historia, empieza, como hemos tenido ocasión de referir anteriormente, por hablar de la geografía europea y de sus pueblos, con

---

<sup>761</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., II, 108-110, p. 78.

<sup>762</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 1, p. 546.

<sup>763</sup> Cfr. Homero, *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, índice onomástico de Ó. Martínez, int. y revisión de C. García Gual, Madrid, Gredos, 2006, IX-XII, pp. 132-205; Virgilio, *Eneida*, cit., libros II-III, pp. 163-237.

algunos apuntes referentes al clima, empezando por el norte hasta terminar en la península Ibérica y, concretamente, en el reino de Portugal; después de la exposición de carácter geográfico, el personaje pasa a narrar la historia de su país desde Viriato hasta el momento de su llegada a Melinde<sup>764</sup>. La narración del Embajador de Etiopía en *David* sigue un proceso semejante: empieza por la ubicación geográfica de África, habla del clima, explica el porqué de la piel oscura de los africanos y vuelve a señalar el continente africano para proceder a su descripción geográfica, desde lo más general hasta lo más particular, como ocurre en *Os Lusíadas*. No narra la historia de su pueblo, pero hace una descripción más o menos profunda de sus usos y costumbres, desde las casa en las que vivían hasta la religión que seguían, pasando por los recursos económicos, la medicina, sus armas de guerra, sus pensamientos sobre la riqueza y las honras, las mujeres en su sociedad, etc. El discurso del Embajador etíope empieza con esta estrofa:

Debaxo de la Zona destemplada,  
Que forma capricornio al medio dia,  
Una parte del mundo está habitada,  
Que de calor padece demasia,  
Del mar por partes tres es rodeada,  
Del Asia por Egipto se desuia,  
Africa aquí como isla se contiene,  
Que de Afer se poblò, y el nombre tiene<sup>765</sup>.

Y más adelante, para situar ya Etiopía, afirma:

---

<sup>764</sup> Cfr. L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III-V, pp. 99-257.

<sup>765</sup> *David...*, cit., VIII, 109, p. 307.



Al Oceano immenso, el austro ciñe,  
Mediterraneo mar nos queda àl norte,  
Y la falta de ríos nos constriñe  
Auezes no tener quien nos conforte,  
O que este incendio viuo la piel tiñe  
De negro humor, y vida nos acorte,  
No vemos en las barbas la blancura  
Tan facil, como negra la figura.

Deste meridion principio traye  
Barbaria, y se estiende àl monte Atlante,  
La Numidia vezina junto caye,  
De dátiles, y fuerças abundante,  
La Lybia para el centro se retraye  
Sarra llamada, el Nilo de leuante,  
Tempera sus desertos; la Ethipia  
Se sigue, de mi Rey corona propia<sup>766</sup>.

Estas estrofas pueden ser comparadas a las de *Os Lusíadas*:

«Entre a Zona que o Cancro senhoreia,  
Meta Setentrional do Sol luzente,  
E aquela que por fria se arreceia  
Tanto, como a do meio por ardente,  
Jaz a soberba Europa, a quem rodeia,  
Pela parte do Arcturo e do Ocidente,  
Com suas salsas ondas o Oceano,  
E, pela Austral, o Mar Mediterraneo.  
[...]  
«Eis aqui, quási cume da cabeça  
De Europa toda, o Reino Lusitano,  
Onde a terra se acaba e o mar começa

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, VIII, 113-114, p. 309.

E onde Febo repousa no Oceano.  
Este quis o Céu justo que floreja  
Nas armas contra o torpe Mauritano,  
Deitando-o de si fora; e lá na ardente  
África estar quieto o não consente.

«Esta é a ditosa pátria minha amada,  
À qual se o Céu me dá que eu sem perigo  
Torne, com esta empresa já acabada,  
Acabe-se esta luz ali comigo.  
Esta foi Lusitânia, derivada  
De Luso ou Lisa, que de Baco antigo  
Filhos foram, parece, ou companheiros,  
E nela antão os íncolas primeiros<sup>767</sup>.

La primera estrofa que transcribimos de *Os Lusíadas* corresponde, en el discurso de Gama al rey de Melinde, al principio de la ubicación geográfica de Europa. Algunas semejanzas existen entre estos versos y la estrofa 109 del canto VIII de *David*, que también transcribimos antes: ambos narradores empiezan por una referencia basada en la astronomía, señalando el uno el trópico de Cáncer y su relación con la órbita solar, “...a Zona que o Cancro senhoreia / Meta Setentrional do Sol luzente”, y el otro “la Zona destemplada, / Que forma capricornio al medio dia”, usando el mismo tipo de correlación; posteriormente, Gama apunta los límites geográficos del territorio europeo, concretamente el Atlántico y el Mediterráneo (en la estrofa siguiente hablará de la frontera asiática), de la misma forma que el Embajador indica que África está rodeada “del mar por partes tres”. El último verso de esta estrofa nos merece particular atención: el personaje trata de indicar el origen del nombre del continente africano a través de su primer habitante, Afer, que habrá poblado toda la región, emparentándolo con Cus, que

---

<sup>767</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 6, p. 100, y 20-21, p. 104.

sería su abuelo: “Este nieto de Cus fue descendiente”<sup>768</sup>. Hemos encontrado como único registro de Afer su identificación con un dios-viento<sup>769</sup>, pero no con un personaje poblador que habría dado su nombre a África. Por otro lado, tampoco hemos encontrado ninguna referencia mitológica a este personaje llamado Cus, que sí es uno de los nombres de Etiopía<sup>770</sup>, además de uno de los descendientes de Noé, padre de Nemrod. Creemos, así, que se trata de personajes creados por Uziel partiendo de la toponimia del continente y de la patria del Embajador para emular lo que hace Camões en la estrofa 21, que también hemos transcrito, cuando Gama afirma “Esta foi Lusitânia, derivada / De Luso ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece, ou companheiros, / E nela antão os íncolas primeiros”. El procedimiento es, como se observa, bastante similar, ya que ambos señalan que el origen del topónimo está en la onomástica del primer habitante de la zona, apuntando también sus respectivos antepasados.

Después de estos aspectos más generales, los narradores se van a centrar en la descripción de su propio país, como se ve en las estrofas anteriormente transcritas de ambas epopeyas. Gama, una vez más, empieza por la ubicación geográfica de Portugal en Europa (“quási cume da cabeça / De Europa toda”, “Onde a terra se acaba e o mar começa / E onde Febo repousa no Oceano”), aunque introduciendo ya algunos apuntes históricos, como la guerra contra los Moros; también el Embajador de Etiopía sitúa su país en la geografía africana (“Al Oceano immenso, el austro ciñe, / Mediterraneo mar nos queda al norte”). Finalmente, al nombrar sus respectivas patrias, se pone de manifiesto el orgullo de los personajes; Gama habla de “ditosa patria minha amada” y el

---

<sup>768</sup> *David poema heroico...*, cit., VIII, 110, I, p. 308.

<sup>769</sup> Cfr. [http://es.wikipedia.org/wiki/Dioses\\_del\\_viento\\_griegos](http://es.wikipedia.org/wiki/Dioses_del_viento_griegos) (17-VII-2011) y <http://www.theoi.com/Titan/Anemoi.html> (17-VII-2011).

<sup>770</sup> Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Cus> (17-VII-2011).

Embajador afirma que es “de mi Rey corona propia”. Todas estas semejanzas hacen evidente la fuente camoniana de Uziel más que la de Homero o de Virgilio.

En el canto siguiente, el IX, existe otro episodio muy semejante, cuando el rey David recibe a un marinero español que le cuenta la razón de su viaje (el hambre que sufría en su tierra, por lo que llega en un estado desmejorado), el origen de su patria y su historia:

En esto àl Rey David refiere un page,  
Como queda en la sala vn forastero  
De noble parecer, nueuo language,  
Y muestra de la mar ser marinero,  
Policia muestra en brio, gala en trage,  
Con gracia natural el estrangero  
Parece que à afición comun combide,  
Y a su real grandeza entrada pide.

Entre, concede el Rey, siempre patente  
La puerta, y el coraçon a todos tiene;  
No tarda que vn piloto se presente  
Y al Rey besar los pies corriendo viene.  
Preguntale quien es, que cosa intente,  
El piloto (que flaco se sostiene)  
Por medio de vn interprete declara  
Su tierra, su viage y suerte rara.

Pues vèò que tan grande Rey me acoje,  
De mi vida dirè la suerte estraña,  
La causa contarè porque me arroje,  
Al reyno de Iudà mi madre españa,  
Antes madrasta fuè sin ver, que enoje  
Los hijos que pariò, pues buelta en saña

Al propio habitador niega el sustento,  
De nuestro vital hilo fundamento<sup>771</sup>.

Este es el principio de un episodio que Novoa considera como un acercamiento a los lazos ibéricos de Uziel, apartándose del relato bíblico, con el objeto de poner en evidencia la amargura del exilio sefardí<sup>772</sup>. Este marinero español hace, en palabras de Novoa, “una descripción mitificada de la historia de España que se extiende a lo largo de más de cincuenta estrofas”<sup>773</sup>, creando situaciones históricamente inverosímiles y fantásticas, como el propio hecho de ser acogido por el pueblo judío y por el rey David. Pero, aparte el contenido de esta narración del marinero y su simbología, nos importa esencialmente la parte formal, que se asemeja mucho al episodio que hemos analizado antes y, por tanto, a *Os Lusíadas*.

Una vez más, el personaje que cuenta su historia, en este caso el marinero español, empieza por la descripción geográfica de su tierra: “Respondiòle el Piloto, al occidente / De quadrangulo à Hespaña en la figura / La braua mar, de lados tres abraça / Larga tierra de fruto, agora escaça. // La cercan por la tierra altas montañas”<sup>774</sup>, para en seguida proceder a justificar determinados topónimos a través de la onomástica de los primeros habitantes (de la misma forma que en el episodio anterior y que en *Os Lusíadas*); para este efecto, Uziel usa una mezcla de historias bíblicas e historias creadas por él mismo con personajes bíblicos, mitológicos o inventados:

Aquel primer padre Patriarca,  
Que tal diluio pudo triunfante,

---

<sup>771</sup> *David...*, cit., IX, 7-9, pp. 319-320.

<sup>772</sup> Cfr. J. N. Novoa, “Poesía y Biblia en el exilio marrano del siglo XVII: los casos de Miguel de Silveira y Jacob Uziel”, cit., p. 64.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>774</sup> *David...*, cit., IX, 13, 5-8, p. 321, 14, I, p. 322.

Las aguas escapar dentro de un arca,  
Y al mundo ya deshecho hizo constante,  
Con ser primero Rey, grande monarca  
Mostrò de Hespaña ser tan firme amante,  
Que vna ciudad fundò, Noya llamando  
Su nombre con su amor perpetuando.

Tubal después de Iafet descendiente  
Quiso en Hespaña hazer su firme assiêto,  
Este fundò Tudela, y al Poniente  
En Setubal firmò su fundamento,  
Ibero le siguiò, (hombre eminente)  
Que al Ebro nombre diò, que el dulce aliento  
De vida, sustentando en estos años  
Resistió à la seca, y à nuestros daños<sup>775</sup>.

Creemos que el principal objetivo de Uziel es crear un vínculo directo entre el pueblo español y el pueblo judío, afirmando su importancia por las raíces directas con Noé o sus hijos, lo que está claramente en relación con su condición de judío (o marrano) exiliado. La mayoría de las referencias que hace no tiene ningún tipo de base: por ejemplo, existe la leyenda de que el topónimo Noya tiene su origen en Noela, nieta de Noé que ahí se estableció después del diluvio<sup>776</sup>, pero no hay ninguna mención al propio Noé como fundador de la ciudad. Al contrario, y aún a título de ejemplo, existe, sí, la leyenda de que el fundador de la ciudad portuguesa de Setúbal fue Tubal, hijo de Jafet y nieto de Noé, como afirma Uziel y defendió Frei Bernardo de Brito, cronista luso de los siglos XVI y XVII<sup>777</sup>. Nos importa aquí más directamente el hecho de que, una vez más, Uziel sigue el procedimiento camoniano en la forma de justificar los

---

<sup>775</sup> *Ibid.*, IX, 15-16, p. 322.

<sup>776</sup> Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Noya> (17-VII-2011).

<sup>777</sup> Cfr. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Setúbal> (17-VII-2011).

topónimos con los antiguos habitantes de las regiones. Posteriormente, y aún siguiendo la disposición textual de Camões, se pasa a la narración, en este caso fantástica, de la historia de España.

Como aspectos más particulares del intertexto camoniano, encontramos en el primer canto, en la Dedicatoria al Duque Gonzaga, una estrofa que puede estar inspirada en la Dedicatoria de *Os Lusíadas*:

Applica àl canto mio alegre frente  
Si del gouierno el peso te diuierde,  
Veràs de vn Rey David gloria eminente,  
Que viuio en su virtud vence à la muerte,  
Veràs vn rey perfecto, y penitente  
Triunfar de la embidia, y dura suerte,  
Mostrar en alta cumbre de grandeza  
No desechar al pobre en su baxeza<sup>778</sup>.

La apelación al Duque Gonzaga para que preste atención al canto del poeta no difiere de la de Camões al rey don Sebastião o a la de otros autores épicos, con la referencia a la superioridad del mecenas y a la responsabilidad de sus quehaceres; pero la repetición anafórica del verbo “ver” en principio de verso, usado en el tiempo futuro, es en todo semejante a la que figura en la Dedicatoria de Camões en *Os Lusíadas*, en la que el poeta también llama la atención del rey (“Inclinai por um pouco a majestade”<sup>779</sup>; “Os olhos da real benignidade / Ponde no chão”<sup>780</sup>), pidiéndole que, desde su superioridad y responsabilidad, oiga su poema; también Camões usa posteriormente y de forma repetida al principio de algunos versos verbos en tiempo futuro, sobre todo

---

<sup>778</sup> *David...*, cit., I, 6, p. 3.

<sup>779</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., I, 9, 1, p. 3.

<sup>780</sup> *Ibid.*, I, 9, 5-6, p. 3.

“ver” y “oir”<sup>781</sup>, como forma de conducir al interlocutor hacia el contenido de su obra. Así, el Duque Gonzaga verá las hazañas y virtudes del rey David, mientras el rey Sebastião verá las hazañas del pueblo portugués.

En el canto I del poema de Uziel, ya en la narración de una batalla de David contra los Filisteos, leemos que el héroe “Inuiste, rompe, abolla, y atropella”<sup>782</sup>, como Camões escribe sobre el guerrero portugués al narrar la batalla de Ourique: “Rompe, corta, desfaz, abola e talha”<sup>783</sup>. Notamos la coincidencia de dos verbos (rompe y abolla), además de la misma enumeración de verbos usados en el presente histórico y referentes a las acciones de guerra. También en un contexto semejante, en el canto V, al narrarse una batalla de David con un rey vecino, se afirma que “Alli se vian cuerpos sin cabeças”<sup>784</sup> y que “En la campaña vianse esparzidos / Medios cuerpos, orejas, piernas, braços”<sup>785</sup>, como en *Os Lusíadas*, en la secuencia de la enumeración que señalamos antes: “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido”<sup>786</sup>, con la indicación coincidente de las cabezas, brazos y piernas separadas de los respectivos cuerpos esparcidos por el campo de batalla.

Al principio del canto V, el narrador resume el contenido del canto, y habla de “un sueño del Rey David en que Adam le enseña el artificio del mundo”<sup>787</sup>; esta afirmación no puede dejar de evocar el episodio camoniano de la máquina del mundo que la ninfa Tetis enseña a Gama. A pesar de las semejanzas que existen en tal

---

<sup>781</sup> “...vereis um novo exemplo / De amor dos pátrios feitos” (I, 9, 6-7, p. 3); “Vereis amor da pátria” (I, 10, 1, p. 3); “Ouvi: vereis o nome engrandecido” (I, 10, 5, p. 3), son algunos ejemplos de dicho uso en *Os Lusíadas*.

<sup>782</sup> *David...*, cit., I, 84, 2, p. 29 (esta página aparece numerada erróneamente con el número 13).

<sup>783</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 51, 8, p. 111.

<sup>784</sup> *David...*, cit., V, 54, 7, p. 176.

<sup>785</sup> *Ibid.*, V, 55, 5-6, p. 176.

<sup>786</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 52, 1-2, p. 112.

<sup>787</sup> *David...*, cit., p. 158.



proposición, las diferencias son también evidentes: mientras Tetis le enseña al capitán portugués una especie de maqueta perfecta y casi inmaterial en la que se representaba el universo conocido, Adam solo revela a David los secretos del cosmos de forma verbal, describiéndole la creación divina del mundo y permitiéndole alcanzar el verdadero saber y la perfección del pensamiento<sup>788</sup>. Sin embargo, no descartamos que el origen de este episodio esté en *Os Lusíadas*, esencialmente por la forma en que el autor presenta dicho episodio.

En conclusión, a pesar de la distancia física de Jacobo Uziel con respecto a la Península Ibérica, es obvio que conoció el texto de *Os Lusíadas* en su edición original en portugués o en una de las traducciones castellanas (la primera traducción italiana solo aparecería en 1658) y que tomó el poema épico de Camões como su modelo. Imitó de forma global el pedido del rey de Melinde a Gama para que le cuente su historia y la respuesta originada por esta petición en dos episodios de su *David*, organizándola de la misma forma que Camões y usando algunos de los procesos de engrandecimiento del pueblo (los ancestros importantes y míticos que dan nombre al territorio y / o a sus habitantes); usó también la cuestión de la máquina del mundo como punto de partida para el episodio del sueño de David con Adam, aunque el principio se desarrolle de forma completamente distinta; y, por fin, imitó también algunas expresiones o versos de la epopeya lusa.

---

<sup>788</sup> Cfr. *Ibid.*, V, 13-21, pp. 163-165.

## 2. 2. 17. MANUEL DE GALLEGOS, *GIGANTOMACHIA*

Las guerras de los Gigantes (o de los Titanes) han sido uno de los temas más tratados en la literatura de los siglos XVI y XVII, y es el tema que elige el portugués Manuel de Gallegos en su poema épico *Gigantomachia*<sup>789</sup>, publicado en 1626. Se trata de un texto pequeño, con tan solo cinco cantos en octavas reales, que narra en su totalidad el citado episodio mitológico: la Tierra anima a sus hijos, los Gigantes, a enfrentarse a los Dioses y Júpiter apela a los Dioses a que se defiendan; se relata el combate entre ambos hasta la victoria de los Dioses, después de que Hércules venza a Tifeo, enamorado de la belleza de Venus.

La curiosidad de este texto reside en sus preliminares: por un lado, viene precedido de veintitrés poemas, dos de ellos en latín y de autor incógnito, otros en portugués o en castellano, entre cuyos autores encontramos a renombrados poetas portugueses como Francisco de Sá de Meneses (que publicaría en 1634 la epopeya *Malaca conquistada pelo grande Afonso de Albuquerque*), Manuel de Sousa Coutinho o Francisco Manuel de Melo. Este último tiene para Manuel de Gallegos palabras que alaban su ingenio, como era normal es este tipo de textos: “Y a los gigantes dais gloria / Quasi con extremo igual, / Que aun la memoria del mal / Es noble, porque es memoria; // Mas como si una accion dura / Imitais es dulce canto, / Que igual nos da vuestro canto / El terror con la dulçura”<sup>790</sup>. Curiosamente, en su obra *Hospital das letras*, que constituye la cuarta parte de los *Apólogos Dialogais*, Francisco Manuel de Melo no

---

<sup>789</sup> *Gigantomachia de Manvel de Gallegos, A don Antonio de Menezes*, en Lisboa por Pedro Crasbeeck. An. 1626. Citaremos por esta edición.

<sup>790</sup> “De don Francisco Manuel, y Melo”, en *Gigantomachia de Manvel de Gallegos...*, cit. Los poemas preliminares no tienen paginación.

tiene palabras tan encomiadoras hacia el autor de la *Gigantomachia*; en este diálogo intervienen el autor, Justo Lipsio, Traiano Boccalini y Francisco de Quevedo:

AUTOR - Amigos, vamos com o nosso Poeta por diante, que ainda são mais os que entenderam com ele.

BOCALINO - Todos portugueses?

AUTOR – Todos: porque, se o melhor remendo é do pano próprio, a pior *cunha* é do mesmo pau. O abade João Soares e o sancristão Manuel Pires levantaram sobre o triste Camões novo aqui-del-rei, com uma apologia e uma defesa, que Deus *lhes* perdoe. Fora outras demandas e repostas ou libelos e contrariedades que sobre o seu comento, se *impuseram* D. Agostinho Manuel e o mesmo comentador Manuel de Faria e Sousa.

LÍPSIO - Há ainda mais camoístas?

AUTOR - Houve um Rolim e um de Galhegos.

LÍPSIO - Ambos sábios, segundo tenho ouvido.

BOCALINO - Ambos; e, conforme deles se diz, ambos daqueles que sempre sabem o que não importa, como há muita gente neste tempo.

QUEVEDO - Pois de que se queixa destes dous o vosso Poeta?

AUTOR - De que lhe querem pôr a honra em balança.

QUEVEDO - Ora vá-se embora Galhegos, que galegos na vossa terra são melhores para alcaides que para escrivães<sup>791</sup>.

En estas palabras poco halagadoras de Francisco Manuel de Melo hacia Manuel de Gallegos nos interesa el hecho de que se refiere a este autor como “camoísta”, es decir, seguidor de Camões.

Por otro lado, también el extenso “Preludio” de Gallegos constituye un caso interesante para su época, que nos permite determinar con seguridad sus fuentes y

---

<sup>791</sup> J. Colomès (ed.), *Le dialogue “Hospital das Letras” de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1970, p. 13.

modelos<sup>792</sup>. En este texto, el autor explica detalladamente el proceso de construcción de su obra a partir de los modelos elegidos, además de exponer las razones que le llevaron a seguir determinadas ideas de uno o de otro autor:

En todos los Escriutores de fabulas, Latinos y Griegos, no ay quien escriba esta de los gigantes *ex professo*; y a mi me fue necesario sacarla de varios poetas, y de varios mithologicos, que hablan en ella *per transennam*: y porque hallê diuersas opiniones, de las quales sigo la que mejor me parece, y algunas particularidades, que por ignotas carecen de autoridad: dare agora la razon, en que fundo mi opinion: y citarê los Autores, de quien saquê lo mas importante de la fábula [...] <sup>793</sup>.

Después de exponer el argumento de su obra, Manuel de Gallegos empieza a explicar el origen de cada idea; apunta como modelos a Claudiano, cuya *Gigantomachia* fue la principal fuente del autor, Virgilio, Ovidio, Estacio, Séneca, Horacio o Marcial, entre otros. Sobre esta epopeya, afirma María Cruz García Fuentes:

La fábula del lusitano Manuel de Gallegos, que durante algún tiempo vivió en Madrid y alcanzó relieve literario, es la más excelente y completa que tenemos en lengua castellana; descubre a un poeta conocedor del mundo clásico que no se limita a seguir el relato de la *Gigantomachia* de Claudiano sino que embellece y amplía con los datos que ofrecen otros autores clásicos y renacentistas. Incluso, concluye su poema siendo respetuoso con la tradición mitológica, al tener presente en su fábula el oráculo que revelaba que los

---

<sup>792</sup> Sobre la modernidad de este texto en el ámbito de la teoría literaria y de la literatura comparada, véase el estudio de M. L. Lepecki, “Sobre algunas formas da Modernidade em textos prefaciais portugueses de 1550 a 1650”, en M. L. Lepecki, L. Gonçalves Pires y M. Vieira Mendes, *Para uma historia das ideias literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica, 1980, pp. 7-29.

<sup>793</sup> M. de Gallegos, “Prelvdio”, en *Gigantomachia de Manvel de Gallegos*, cit., fols. 1r-9v, fol. 1r.

Gigantes para ser vencidos tendrían que enfrentarse a un ser humano, de ahí que ésta sea la razón para que Hércules aparezca en escena enfrentándose a Tifoeo<sup>794</sup>.

De hecho, el trabajo de consulta de las fuentes y la indicación de si las sigue o no, explicitado textualmente de forma detallada, hacen de Gallegos un caso interesante; el portugués no se limita a imitar a un autor modélico o a varios en momentos concretos de su narración, sino que construye una historia a partir de varios textos clásicos y renacentistas, sabiendo crear el hilo que da a su fábula, además de unidad y verosimilitud, originalidad dentro de la imitación, de acuerdo con los preceptos de la época.

Otro de los modelos que Gallegos refiere es su compatriota Camões: “En lo que toca a Damastor sigo al excelentissimo poeta Luís de Camões en la Prosopopeia, que haze del cabo de buena esperança [...]”<sup>795</sup>. Más adelante, vuelve a hablar del portugués a propósito de la huida de los dioses a Egipto transformados en animales, idea que el autor no sigue:

Esta es la verdadera interpretacion deste lugar; pero no falta quien refutandola dize que Luis de Camões en el primero de su Luziada muestra que entendio lo que Chartario.

*e o sol ardente.*

*Queimaua então os deuses, que Typheo*

*Com temor grande em pexes conuerteo.*

---

<sup>794</sup> M. C. García Fuentes, “Fuentes clásicas de la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”, en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, Madrid, CSIC, 2008, vol. 1, pp. 161-180, p. 163.

<sup>795</sup> M. de Gallegos, “Prelvdio”, en *Gigantomachia de Manvel de Gallegos*, cit., fol. 4r.

Es engaño manifiesto pensar que esto se refiere a lo que la hija de Pierio dize en su Cantilena, y discredito no poco de vn tan insigne ingenio, como el Luis de Camões, que fue el que solo penetrô los recónditos de los poetas Latinos<sup>796</sup>.

Y termina su “Preludio” hablando una vez más de Camões:

Claudiano en su Gigantomachia dize que todos los dioses marítimos, e infernales se juntaron con los celestes, y que la batalla se dio solo en los campos Phlegreos. Yo reparto el exercito de los gigantes en tres esquadrones, vno, que conquista el cielo, otro el mar, otro el infierno; y razón es porque sigo a Luis de Camões, el qual, quando habla Damastor, dize.

*Chameyme Damastor, y fuy na guerra  
Contra o que vibra os rayos de Vulcano:  
Não que pusesse serra sobre serra,  
Mas conquistando os ondas do Oceano  
Fuy Capitão do mar adonde andaua  
A armada de Neptuno que eu buscaua.*

De donde se infiere que considerô la batalla en tres partes, como yo la describo<sup>797</sup>.

En estas afirmaciones podemos destacar varios puntos importantes: por un lado, es evidente la admiración de Gallegos hacia Camões, colocándolo a la altura de modelos clásicos y considerando que es de los pocos que supo interpretar a los poetas latinos; por otro lado, el autor explicita los puntos en los que siguió a Camões y el porqué. De esta forma, desde antes de la lectura del texto épico, sabemos que, siguiendo al poeta de *Os Lusíadas*, Gallegos integra el personaje de Damastor, creado por Camões como Adamastor, y su historia de amor por Tetis. Recordamos que en *Os Lusíadas* este

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, fol. 6r.

<sup>797</sup> *Ibid.*, fol. 9v.

personaje surge en el canto V y ocupa desde la estrofa 39 a la 60 (apéndice X); inicialmente, se aparece a los marineros portugueses como una figura monstruosa y amenazadora, que habla con Gama y con sus hombres profetizándoles las más terribles desgracias que ocurrirían en sus dominios (en la zona del Cabo de las Tormentas, posteriormente llamado de la Buena Esperanza). Cuando Gama le pregunta por su identidad, le cuenta su historia. Manuel de Gallegos aprovecha este episodio camoniano que integra en su *Gigantomachia*: recoge la figura del gigante Adamastor y también su historia de amor por Tetis, que se relata esencialmente en el canto IV, no como una historia paralela, sino perfectamente integrada en la narración principal: la Tierra le ordena a Damastor que se encargue de la guerra en el Oceano, lo que tiene como consecuencia la posterior visión de Tetis y el enamoramiento. El texto de Gallegos es así una *amplificatio* del episodio camoniano, de manera que es un narrador en tercera persona quien cuenta lo que relataba Adamastor en primera persona como narrador autodiegético.

Este episodio es estudiado por María Cruz García Fuentes<sup>798</sup>, que determina a través de cinco lugares comunes los puntos de contacto de sendos textos de Camões y Gallegos con la fábula de Polifemo y Galatea de Ovidio; esos lugares comunes son el enamoramiento, la fealdad y fiereza del amador, el desdén de la amada huidiza, la rendición del gigante y, finalmente, el olvido. Asimismo, la autora analiza las semejanzas entre los dos poetas portugueses en lo que concierne la historia de Adamastor y Tetis:

---

<sup>798</sup> M. C. García Fuentes, “Damástor y Tetis: tradición y originalidad en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”, en J. Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 2005, 2 vols., vol. 2, pp. 71-79.

Este tema lo reescribe Gallegos siguiendo muy de cerca el pasaje anteriormente citado de Camoens, en lo que se refiere al contenido. La originalidad de esta nueva recreación reside, desde nuestro punto de vista, en pequeñas desviaciones o matizaciones del contenido, en la *amplificatio* de los motivos que conforman el relato y, muy especialmente, en el aspecto formal que presentan sus estrofas con un estilo más elevado y elaborado, propio de la poesía barroca y cercano a la poesía gongorina<sup>799</sup>.

Proponiéndose examinar los rasgos comunes de ambos textos, García Fuentes agrupa en seis apartados lo que considera que une los episodios: el enamoramiento se produce de la misma forma, a través de la visión de la diosa desnuda; la conducta de Doris es semejante; la aparición engañosa de Tetis al Gigante; el deseo de este de buscar otro mundo después de sufrir el engaño de la amada; la alusión a la derrota de los Gigantes, y la transformación del Gigante en roca. Y concluye:

[...] el análisis que hemos realizado, cotejando todos los motivos literarios de la leyenda que nos ocupa, nos permite afirmar: en primer lugar, que en el relato de Damástor y Tetis hay una clara presencia ovidiana incluso por tratarse de un amor no correspondido y, en segundo lugar, que la leyenda que nos presenta Gallegos es una reescritura del mito que elaboró Camoens para dar una explicación mitológica al cabo de Buena Esperanza<sup>800</sup>.

La primera vez que el personaje de Damastor surge en la *Gigantomachia* de Gallegos es en libro I, en el discurso de la Tierra incitando a la guerra: “Contra el húmido Reyno de Nereo / Lebanta, o Damastor, vn estandarte. / Parte feroz, animate a la empresa / Gosarás de las aguas la princesa”<sup>801</sup>. Analizando estos versos, observamos que la presencia de Camões se hace sentir de varias formas diferentes. Si el personaje

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>801</sup> *Gigantomachia de Manvel de Gallegos...*, cit., I, 31, 5-8, fol. 15r.



Damastor, uno de los Gigantes, remite inmediatamente al episodio camoniano, no es solo por la semejanza onomástica, sino también por su identidad (como en *Os Lusíadas*, es uno de los hijos de la Tierra) y por su actuación, conduciendo el ejército que tomará el océano. Gallegos, como él mismo explica en su “Preludio”, opta por seguir a Camões y no a Claudiano, dividiendo los ejércitos en tres y dándole a Damastor el papel de dirigir las huestes marinas<sup>802</sup>. Asimismo, la afirmación hecha por la Tierra “Gosarás de las aguas la princesa”, constituye un anuncio del enamoramiento que el Gigante sentirá por Tetis, y también al propio enunciado textual camoniano, ya que Adamastor afirma “Só por amar das Águas a Princesa” (V, 52, 4, p. 226), siendo clara la semejanza entre los dos versos. Esta afirmación de la Tierra, que es una promesa de recompensa de Damastor, provoca que el Gigante luche con todas sus fuerzas para ser merecedor de tal premio: “A pesar de las ondas del tridente / El arduo Damastor se atreue solo / A merecer con mano vencedora / La que vencida elige por señora” (I, 37, 5-8, fol. 16r). La coincidencia aquí no es completa. Si bien Adamastor afirma en *Os Lusíadas* que “Amores da alta esposa de Peleu / Me fizeram tomar tamanha empresa”, no hay ninguna referencia a esta promesa de la Tierra.

En el libro II existe una nueva alusión a Damastor:

Entretanto en las aguas de Proteo  
Pretende Damastor ver su figura;  
Mas al terror mortal del rostro feo  
No ay trãquilo cristal, no ay plata pura:  
Porque a quanto alcansó del mar Egeo  
Cubre de negro horror su sôbra escura,  
Y tantas, con su aliento, ondas exala,

---

<sup>802</sup> Esta idea también está explícita en los siguientes versos de la *Gigantomachia*: “Rija el mar Damastor, rija Typheo / La clara luz, y la tiniebla Egeo” (I, 33, 7-8, fol. 15v).

Que con torres de mar el cielo escala<sup>803</sup>.

Este deseo del personaje y sus consecuencias no están presentes en *Os Lusíadas*, aunque sí la alusión a la consciencia de su fealdad monstruosa cuando dice “grandeza feia do meu gesto”. Creemos que Gallegos, que se rige por el principio de la verosimilitud, como él mismo afirma en su “Preludio”, quiso explicar de forma más desarrollada que Camões (no olvidemos que se trata de una *amplificatio* de su modelo) el momento en el que Gigante percibió la amplitud de su monstruosidad.

El libro IV es el que concentra prácticamente toda la historia del personaje. Damastor, combatiendo en el océano, ve finalmente a Tetis:

Thetys de la batalla temerosa  
En vn bosque desnuda se escondiera  
Donde daua a su luz pompa vistosa  
De mil desnudas ninfas vna esfera.  
No bien pues del Titano en la fogosa  
Vista el hermoso espanto reuerbera,  
Quando Thetys rindido a sus pies via  
Vn monstruo, que aun rindido le temia<sup>804</sup>.

Se trata del momento de la visión de Tetis desnuda que enamora al Gigante, aunque en la *Gigantomaquia* ella no se esté bañando en la orilla, sino refugiándose en el bosque; por otro lado, al tratarse de una narración en tercera persona, al contrario de lo que ocurre en *Os Lusíadas*, el lector tiene también acceso a los sentimientos del personaje femenino -que no nos son transmitidos en el texto camoniano, a no ser por el

---

<sup>803</sup> *Gigantomachia de Manvel de Gallegos...*, cit., II, 55, fol. 29v.

<sup>804</sup> *Ibid.*, IV, 41, fol. 51.

filtro del punto de vista de Adamastor-, por lo que sabemos el miedo que ella siente a pesar de que el Gigante está rendido a sus pies.

El paralelo entre la fealdad del personaje y su extraordinaria fuerza física también está presente en los dos textos. Adamastor, sabedor de que su aspecto impediría que su amor fuese correspondido, decide tomar a su amada por la fuerza; Damastor, a su vez, habla con ella, estableciendo, además del contacto visual de *Os Lusíadas*, un contacto verbal. En su discurso intenta conquistar a Tetis, pero, consciente de su fealdad, destaca su fuerza y su poder como características dignas de alabanza y admiración: “También el claro cielo, si me mira, / (Sino por bello) por feroz me admira” (IV, 42, 7-8, fol. 51v). En este su discurso, Damastor se revela como un personaje que conjuga la fiereza, que provoca el miedo a todos, con la humanidad, que se plasma en la dulzura de sus palabras amorosas y en su sufrimiento amoroso, que podemos observar, por ejemplo, en la estrofa siguiente:

Si porque dios no soy la luz, que admiro,  
No admite mi amoroso pensamiento:  
Dios de los vientos soy quando suspiro,  
Y del mar quando lloro mi tormento:  
Mas abrãse la llama, que respiro,  
Quantos dioses gouierna el firmamẽto,  
Y quantos con su rayo alumbra Apolo,  
Porque meresca tu fauor por solo<sup>805</sup>.

Esta doble vertiente del personaje también existe en el texto de Camões: su ferocidad aparece al principio en todas las amenazas y profecías hacia los portugueses; su humanidad surge al hablar de su historia, cuando revela su amor por la ninfa, las

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, IV, 49, fol. 52v.

esperanzas que sintió, su sufrimiento por un amor no correspondido o incluso en el deseo de mantenerse feliz, aunque engañado (estrofa 57); incluso la forma de desaparecer, en medio de un enorme llanto, contrasta con la forma en que se apareció a los marineros, como un ser terrorífico.

La intervención de Doris también tiene algunos puntos comunes, pero aunque su papel sea esencialmente el mismo en ambos textos, funcionando como puente entre el Gigante y Tetis, hay muchas divergencias en la concepción del personaje en cada una de las epopeyas. En *Os Lusíadas*, Adamastor busca a Doris para contarle que ha decidido conquistar a su amada por la fuerza; la madre de Tetis pasa a ser una intermediaria (“Tal resposta me torna a mensageira<sup>806</sup>”) motivada por el miedo (“De medo a Deusa então por mi lhe fala<sup>807</sup>”) a que la reacción de Adamastor provocara una guerra más<sup>808</sup>. En la *Gigantomachia*, es Doris quien busca a Damastor, sintiéndose conmovida por ver un amor y sufrimiento tan grandes:

Doris enternecida al eco ardiente  
El vndiuago curso de su planta  
Suspende; e sosegada la corriente  
De cristales perfila su gargante.  
No cresca mas (le dize) de tu frente  
El mar, donde el Amor aras leuanta,  
Que a la pena, que lloras, insofrible

---

<sup>806</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 54, 4, p. 226.

<sup>807</sup> *Ibid.*, V, 53, 5, p. 206.

<sup>808</sup> García Fuentes afirma que, en *Os Lusíadas*, Doris actúa como intermediaria para evitar “el peligro que acecha al océano por el llanto del monstruo”, idea esta tan solo insinuada por Camões y que Gallegos explicita. No estamos de acuerdo con esta interpretación; la autora se basó en la traducción de Benito Caldera que se aparta bastante del original portugués: “Mas por librar de este peligro estraño / al océano buscaré manera / con la cual a mi honra escuse el daño” (L. de Camoens, *Los Lusíadas*, trad. de Benito Caldera, cit., V, 54, 1-3, p. 274). En su traducción, Caldera omite la palabra “guerra”, fundamental para comprender la actuación de Doris como intermediaria entre Adamastor y Tetis. Cfr. M. C. García Fuentes, “Damástor y Tetis: tradición y originalidad en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”, cit., pp. 76-77.

Remedio faltará por imposible.

El fauor te asseguro, que merece  
El golfo de tu llanto procedido,  
Y la voz, que rethorica encarece  
El fuego de tu pecho mal sufrido:  
Porque el mar de tus ojos tanto crece;  
Que has de verte de Thetys admitido,  
Quando no por lloroso, y por facundo,  
Porq no anegues con tu llanto al mûdo<sup>809</sup>.

Las motivaciones del personaje son completamente diferentes en cada uno de los textos, habiendo una mayor comprensión y hasta complicidad entre Doris y el Gigante en el texto de Gallegos.

Otro aspecto que el autor de la *Gigantomachia* imita de Camões es la reacción del personaje masculino a la promesa que Doris deja en el aire: Adamastor y Damastor se llenan de esperanzas, sintiendo una gran felicidad que fue, sin embargo, bastante efímera; en *Os Lusíadas*, el personaje señala lo siguiente: “Encheram-me, com grandes abundanças, / O peito de desejos e esperanças” (V, 54, 7-8, p. 226); el narrador de la *Gigantomachia* afirma que estaba “Alegre Damastor ya venturoso” (IV, 54, 1, fol. 53v), y que decide desistir de la guerra –“Cesse pues el asalto riguroso” (IV, 54, 5, fol. 53v)-, como ocurría en *Os Lusíadas*: “...já da guerra desistindo” (V, 55, 1, p. 226).

El desenlace también es el mismo: después de la alegría de creer poder abrazar a Tetis viene la conciencia del engaño y el castigo, transformándose el Gigante en una enorme roca rodeada de agua; es decir, no solo se transformó en roca, sino que el mayor castigo era la cercanía perpetua de la diosa que le humilló.

---

<sup>809</sup> *Gigantomachia de Manvel de Gallegos...*, cit., IV, 52-53, fols. 53r-53v.

Aparte del aprovechamiento de la historia de Adamastor en la *Gigantomachia*, también observamos que algunos versos de Gallegos se aproximan mucho a los de Camões en el episodio correspondiente, si no en la coincidencia de los vocablos, por lo menos de forma estructural o semántica. Así, por ejemplo, Doris lleva a Adamastor la respuesta de Tetis: “Respondeu: -«Qual será o amor bastante / De Ninfa, que sustente o dum Gigante?»” (V, 53, 7-8, p. 226); paralelamente, el narrador afirma en la *Gigantomachia*: “Respondiendo que alagos, que ternezas / Pagaran de un gigante las finezas?” (IV, 50, 7-8, fol. 53r). Los dos fragmentos corresponden a la respuesta de Tetis al Gigante y podemos verificar que Gallegos mantiene la misma estructura usada por Camões, iniciando el verso con el mismo verbo que introduce la contestación, que a su vez es una proposición interrogativa en ambos casos, y mantiene el mismo significado en la réplica un tanto evasiva de la diosa. Asimismo, consideramos que Gallegos sigue a Camões en la propia estructura estrófica, ya que estos versos son los que finalizan la estancia en ambos casos.

Por otro lado, también se pueden advertir las semejanzas entre ambos textos cuando se relata el momento en el que el Gigante se da cuenta de que no abrazaba a Tetis, sino a un áspero monte; así es el texto de *Os Lusíadas*: “Que, crendo ter nos braços quem amava, / Abraçado me achei cum duro monte / De áspero mato e de espessura brava” (V, 56, 2-4, p. 227); y así el de la *Gigantomachia*: “No bien pues en sus braços esperaua / Fauorable de Thetys la hermosura, / Quando enganado aduierte, q apretaua / De vn leuantado monte el espessura” (IV, 64, 1-4, fol. 55r), repitiéndose varias palabras como “nos braços” / “en sus braços”, “monte” y “espessura”. Ocurre lo mismo cuando se cuenta que el Gigante se quedó inmovilizado y, al final, abrazado a una roca: “Não fiquei homem, não; mas mudo e quedo / E, junto dum penedo, outro penedo!” (V, 56, 7-8, p. 227) y “Tan immobile se elaua, y suspendia, / Que màs monte,

que el monte, parecía” (IV, 64, 7-8, fol. 55r). Galegos recoge de Camões la idea de la inmovilidad que afectó al Gigante (versos 7 de sendos fragmentos) y de la ósmosis completa con el entorno rocoso, repitiendo la palabra (“penedo” y “monte”) que conlleva esa identificación.

Posteriormente, después de la humillación sufrida, el Gigante decide huir de ese lugar como forma de huir a la vergüenza, afirmando Camões que fue “A buscar outro mundo” (V, 57, 7, p. 227), y Gallegos que “Otra tierra buscaba” (IV, 67, 2, fol. 55v); lo que, sin embargo, no logra evitar es el castigo que se le reservaba: “Comecei a sentir do Fado imigo, / Por meus atrevimentos, o castigo” (V, 58, 7-8, p. 227), afirma Adamastor en *Os Lusíadas*; el narrador de la *Gigantomachia* dice: “Aqui siente del hado riguroso / Iusta pena a su barbara osadia” (IV, 68, 1-2, fol. 56r). Una vez más, encontramos una repetición semántica: ambos textos refieren el hado enemigo o riguroso, reproduciendo también la idea del castigo o pena por la osadía o atrevimiento del Gigante. La condena suprema no sería, sin embargo, la transformación en roca, en el cabo de las Tormentas, en África, sino que estaría para siempre cercado por las aguas, es decir, por Tetis: “e por mais dobradas mágoas, / Me anda Thetis cercando destas águas” (V, 59, 7-8, p. 227), lo que repite Gallegos con diferentes palabras: “Y de Thetys el pielago furioso / A su cuerpo, a sus plantas preuenia / (Para que no se escape de su pena)” (IV, 68, 5-7, fol. 56r).

Nos parece también interesante destacar que el canto IV de la *Gigantomachia* y el episodio de Damastor terminan de la misma forma que empieza el episodio correspondiente en *Os Lusíadas*:

Aqui siempre del Sol los resplandores  
Entre nubes se esconden, y lluuioso  
Siẽpre el cielo se oculta en los vapores,

Que exala este cadauer arenoso.  
Los vientos, y del nauta los clamores  
Alternan vn rumor tan espantoso;  
Que si Orpheo este cabo contemplara  
En sus sombras a Euridice buscara<sup>810</sup>.

Si recordamos el inicio del episodio de Adamastor, observamos que el narrador, Vasco da Gama, empieza por la descripción de algo terrorífico que se aparece a los marineros y los deja aterrados:

Ûa nuvem que os ares escurece,  
Sobre nossas cabeças aparece.

«Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse em vão nalgum rochedo<sup>811</sup>.

De esta forma, Manuel de Gallegos impone un cierta circularidad al conjunto de los dos textos, porque termina de la manera que empieza Camões: señalan el cielo eternamente ocultado por las nubes oscuras y cargadas, los ruidos espantosos del viento y del mar que provocan, a su vez, los gritos de los aterrorizados marineros.

Concluyendo, Manuel de Gallegos eligió como modelo a Camões, a quien siguió esencialmente en la creación de la figura de su personaje Damastor, como el mismo indica en su “Preludio”; no solo le imita al incluir en su epopeya la historia del personaje y de su enamoramiento de Tetis, sino que también le sigue de cerca en algunos pasos de su obra, usando las mismas palabras o sus sinónimos, o repitiendo las

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, IV, 70, fol. 56r.

<sup>811</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., V, 37, 7-8 y 38, 1-4, p. 222.



ideas desarrolladas por Camões en algunos versos, llegando a respetar la estructuras de los versos o de las estrofas.

## 2. 2. 18. RODRIGO DE CARVAJAL Y ROBLES, *POEMA HEROICO DEL ASALTO Y CONQUISTA DE ANTEQUERA*

Don Rodrigo de Carvajal y Robles nació en Antequera, pero aún joven se marchó a las Indias, afincándose en Perú, en donde publicó en 1627 su *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*<sup>812</sup>. Su formación literaria se da en su ciudad natal, “en la que reinaba entonces un animado ambiente cultural, irradiado por la cátedra de Gramática de su colegiata, a la que probablemente asistiera”<sup>813</sup>; aquí, él y otros jóvenes con inquietudes poéticas forman la llamada escuela antequerano-granadina, confluendo sus referentes y modelos literarios en nombres como Horacio, Ovidio, Sannazaro, Tasso, Camões, Garcilaso, Herrera o Góngora joven.

El poema épico de Rodrigo de Carvajal trata, como su título indica, de la conquista de la ciudad de Antequera por el Infante don Fernando de Castilla, desde que este explica a su ejército su plan de acción contra los moros hasta la rendición de la ciudad y las primeras medidas tomadas por el Infante después de la conquista. Además de toda la acción bélica, que ocupa la mayor parte de la narración, se incluyen algunos episodios amorosos y otros de carácter fantástico, estando estos integrados en el tejido argumental de cara a permitir el relato profético.

La *Conquista de Antequera* es un poema de corte marcadamente tassiano, constituyendo, según Bautista Martínez Iniesta, “un hermoso poema épico [...]”,

---

<sup>812</sup> R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000 (citaremos por esta edición).

<sup>813</sup> B. Martínez Iniesta, “Introducción”, en R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 7-89, p. 10.

meritoria imitación de la *Gerusalemme liberata*<sup>814</sup> de Tasso. Este autor estudió los modelos épicos de Carvajal, señalando a Tasso como el más importante, y apuntando a otros que, aunque en menor medida, también hacen sentir su presencia en su poema épico, como Homero, Virgilio, Lucano o Ariosto. Martínez Iniesta no señala en ningún momento la influencia de Camões, el cual, realmente, y a pesar de que fue un referente literario importante en el grupo al que pertenecía Carvajal, no tiene en la *Conquista de Antequera* un peso suficientemente grande como para considerar su importancia en la elaboración de la obra; sin embargo, además de una referencia laudatoria al épico portugués en los Preliminares (el licenciado Antonio Maldonado y Silva señala a Homero, Virgilio, Garcilaso Camões, Dante y Tasso “por singulares en doctrina y deleite”<sup>815</sup>), hemos encontrado algunos momentos en que el intertexto camoniano está presente.

El primer de esos momentos se sitúa en el canto VI, al final del relato de la historia de amor entre Tello, descendiente de la casa de Aguilar, y Ardama, mora hija del alcaide de Granada, que constituye una de las leyendas locales de Antequera:

El joven cristiano, sabedor de la belleza de la mora granadina, consigue que un judío lo venda como esclavo a su padre con el fin de vivir en su propia casa, contemplar su belleza y conseguir su amor. Un día los enamorados deciden abandonar por la noche Granada camino de Antequera para que el Infante bendiga su amor. Perseguidos por soldados granadinos, son alcanzados en la Peña y, viendo peligrar su propósito, se arrojan abrazados al Tajo, muriendo junto al río<sup>816</sup>.

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>815</sup> “El licenciado Antonio Maldonado y Silva, abogado de la Real Audiencia y procurador general de la Ciudad de los Reyes, al autor”, en R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, cit., pp. 97-99, p. 98.

<sup>816</sup> B. Martínez Iniesta, “Introducción”, cit., p. 14.

Esta leyenda de la Peña de los Enamorados, cuya narración empieza en el canto IV, termina con esta estrofa:

La tragedia después de la doncella  
y de su amante divulgó la fama,  
y la Peña que fue teatro della  
de los Enamorados hoy se llama;  
y para siempre la infelice estrella  
de los amantes dos, Tello y Ardama,  
se llorará por triste en la memoria  
que tuviere noticia de su historia<sup>817</sup>.

En esta estrofa existen muchos aspectos en común con la estrofa que cierra el episodio de Inés de Castro en *Os Lusíadas*:

As filhas do Mondego a morte escura  
Longo tempo chorando memoraram,  
E, por memória eterna, em fonte pura  
As lágrimas choradas transformaram.  
O nome lhe puseram, que inda dura,  
Dos amores de Inês, que ali passaram.  
Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores<sup>818</sup>.

Podemos percibir en la estrofa de Carvajal la influencia del modelo camoniano. Son estrofas que concluyen un relato de carácter amoroso con final triste, en el que la muerte está presente: en un caso la dama Inés muere asesinada, y en el otro se produce

---

<sup>817</sup> R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, cit., VI, 41, p. 167.

<sup>818</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 135, p. 132.

el suicidio de ambos amantes; la muerte se consuma en un entorno natural que pasa a ser conocido por las tristes ocurrencias que ahí tuvieron lugar y que son divulgadas por la fama. Estructuralmente, también hay una cierta equivalencia entre ambas estrofas, por lo menos en la forma como empiezan: en los dos primeros versos, los poetas señalan, el uno, la muerte oscura, el otro, la tragedia, acontecimientos divulgados por las ninfas del Mondego o por la fama, en uno y otro caso. Asimismo, hay un paralelismo entre los versos de Camões “O nome lhe puseram, que inda dura, / Dos amores de Inês, que ali passaram” y los de Carvajal “y la Peña que fue teatro della / de los Enamorados hoy se llama”; en los dos casos, los narradores identifican el escenario de los tristes sucesos, señalan el nombre por el que pasó a ser conocido ese escenario en relación con esas ocurrencias, y también apuntan la proyección temporal de ese nombre desde el pasado de los hechos hasta el presente de la narración (“que inda dura” y “hoy se llama”). Por otro lado, en ambas estrofas existe una referencia al dolor de un colectivo que hace suyo el sufrimiento de Inés o de los amantes y lo perpetúa en el tiempo, en la memoria (vocablo usado en ambos textos); ese dolor se plasma en el llanto (“lágrimas choradas” y “se llorará”) que recordará estas historias de amor.

Aún en el canto VI, pero ya en la narración de la batalla frente a la Peña de los Enamorados, el narrador establece una comparación entre un jabalí acosado por los perros del cazador y la persecución de Abenabo, alcaide de Granada, al Adelantado cristiano:

Bien así en la montaña como cuando  
el jabalí acosado se defiende  
de la turba de canes, que ladrando  
cada cual hacer presa en él pretende,  
y él, con su corvo diente amenazando,  
va infundiendo temor a quien le ofende,

mientras el cazador contra su grima  
los sabuesos azuza y los anima,

así a los suyos el prudente  
Abenabo y así con vocería  
toda la espesa turba de su gente  
al noble Adelantado perseguía;  
y así el Adelantado preeminente  
con la espada amenaza, que infundía  
miedo en toda la gente que le cerca  
y ninguno a ofedelle se le acerca<sup>819</sup>.

Este símil parece beber de la comparación que en *Os Lusíadas* aproxima el león cercado por las lanzas de los caballeros a Nuno Álvares Pereira rodeado por sus enemigos en la batalla de Aljubarrota:

Está ali Nuno, qual pelos outeiros  
De Ceita está o fortíssimo leão,  
Que cercado se vê dos cavaleiros  
Que os campos vão correr de Tutuão:  
Perseguem-no com as lanças, e ele, iroso,  
Torvado um pouco está, mas não medroso;

«Com torva vista os vê, mas a natura  
Ferina e a ira não lhe compadecem  
Que as costas dê, mas antes na espessura  
Das lanças se arremessa, que recrecem.  
Tal está o cavaleiro, que a verdura  
Tinge co sangue alheio<sup>820</sup>.

---

<sup>819</sup> R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, cit., VI, 65-66, p. 169.

<sup>820</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 34, 3-8, 35, 1-6, p. 175.

A semejanza de Camões, Carvajal y Robles usa un símil entre un animal acosado por los cazadores y un bravo guerrero que se defiende fieramente de sus enemigos; el contexto en el que se utiliza dicho símil es, por lo tanto, el mismo, una narración de carácter bélico; el hecho de que en *Os Lusíadas* el animal sea el león y en la *Conquista de Antequera* sea el jabalí no es aquí tan significativo como los demás elementos de convergencia entre los dos textos: un héroe que, como un animal salvaje, no demuestra el miedo frente a los fuertes y poderosos enemigos, sino que lucha corajosamente contra el adversario; este, a su vez, se compara al cazador que tiene la superioridad de su parte (las lanzas o las turbas de perros), pero que no termina de hacer frente a su opositor. Creemos que se trata de una comparación muy semejante, quizás adaptada del texto camoniano.

De esta forma, podemos advertir que Camões es efectivamente uno de los modelos de Rodrigo de Carvajal, pero que, en esta epopeya émula de la *Jerusalén liberada* de Tasso, tan solo se ve su influencia en escasos momentos, aprovechando algunas estrofas camonianas que adapta a su texto.





### 3. OS LUSÍADAS DE CAMÕES EN LOS POEMAS MAYORES DE GÓNGORA

Si, como hemos analizado en los apartados anteriores, la obra de Camões *Os Lusíadas* fue imitada por autores épicos portugueses y españoles, algunos de ellos de gran importancia en la comunidad interliteraria luso-castellana (Jerónimo Corte-Real o Lope de Vega, por ejemplo), también lo fue por poetas ajenos a la producción épica. Entre estos está don Luis de Góngora, poeta que hemos elegido para este estudio por su incuestionable importancia y originalidad.

El conocimiento de *Os Lusíadas* por parte de Góngora es un hecho indiscutible. Su primer poema impreso aparece en los preliminares de la traducción de la obra camoniana por Gómez de Tapia, en 1580, en Salamanca, cuya universidad el joven Góngora frecuentaba por aquel entonces. La importancia del texto camoniano era grande entre los estudiantes de la Universidad de Salamanca. De hecho, saber a qué textos ellos dedicaban preferentemente su atención es importante de cara a determinar los modelos literarios y los textos canónicos de su época. Como expone José María Micó, “Sobre la mesa de Góngora, igual que sobre la de Cervantes que imaginó Azorín en *Castilla*, «reposaban, cubiertos de polvo, siempre quietos, las *Sumas* y *Digestos*; iban y venían de una a otra manos, en cambio, los ligeros volúmenes de Petrarca, de Camoens y de Garcilaso»<sup>821</sup>.

En la canción en versos esdrújulos<sup>822</sup> que escribió para los preliminares de la traducción de Tapia -que auguraba ya un poeta lingüísticamente complejo- demuestra conocer bien la obra, ya que alude a personajes y situaciones concretos, siendo el único

---

<sup>821</sup> J. M. Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nova, 2001, p. 37.

<sup>822</sup> Sobre esta canción, véase J. M. Micó, “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la «Canción Esdrújula»”, en *Criticón*, 49, 1990, pp. 21-30.

de los participantes en los preliminares que lo hace, además de usar varios cultismos introducidos por Camões en su epopeya:

Pensamos [...] que não será irrelevante sublinhar que quinze, exactamente a metade, dos cultismos da canção de Góngora [...] ocorrem n' *Os Lusíadas*: *angélico; ânimo; armígero; atónito; bélico; belígero; cálido; hórrido; indómito; lustre; magnânimo; misérrimo; odorífero; tálamo; válido*. Góngora, juvenil e decerto entusiasmado leitor de *Os Lusíadas*, não terá colhido na opulenta seara da epopeia camoniana muitos dos seus cultismos, ou arquicultismos, como os designa Dámaso Alonso, com acentuação proparoxítona<sup>823</sup>?

Asimismo, en opinión de Asensio, la obra camoniana acompañó a Góngora durante toda su vida: “no sólo consagró sus primeros versos impresos al elogio del poema y de la versión de Tapia, sino que lo continuó leyendo hasta los años de su vejez, cuando andaba componiendo el *Polifemo* y las *Soledades*<sup>824</sup>. Asensio defiende que el trabajo sobre el lenguaje poético tiene su origen en Camões y señala entre ambos poetas algunas coincidencias y paralelismos, como la exagerada tendencia al latinismo, la modalidad metafórica, algunos temas y la amalgama de lo bello y lo grotesco<sup>825</sup>.

Otros autores han señalado la influencia ejercida por Camões en Góngora, tema al que Eduardo Lourenço dedicó un pequeño pero interesante artículo<sup>826</sup>. Afirma el investigador portugués que algunos historiadores literarios colocan a Góngora como figura aislada en el panorama literario español debido a su inigualable originalidad, que rehúye las fórmulas italianizantes entonces en boga. Por ello, opina que el enlace entre

---

<sup>823</sup> V. M. de Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, cit., p. 68.

<sup>824</sup> E. Asensio, *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, cit., p. 17.

<sup>825</sup> Cfr. *ibid.*, p. 17.

<sup>826</sup> E. Lourenço, “Camões e Góngora”, cit.

el mundo de Garcilaso (ligado a esos procedimientos oriundos de la literatura italiana) y el de Góngora es precisamente Camões, cuya poesía (ya manierista, en nuestra opinión) supera los modelos italianos y el petrarquismo, siendo así el eslabón a través del cual podemos llegar a Góngora. Eduardo Lourenço habla principalmente de la influencia de *Os Lusíadas*, aunque Góngora no entró en el campo épico en el que Camões fue inicialmente entronizado; en esta relación, el cordobés encarna el anti-Camões en el sentido que subvierte el pathos épico camoniano; de hecho, afirma, Góngora, al contrario del épico luso, “é um *realista*, digno filho da Espanha desencantada e mãe de burlas picarescas”<sup>827</sup>.

Defiende Eduardo Lourenço que lo que Góngora admira en Camões es la forma, es decir, la autonomía verbal que se sobrepone al significado de la propia epopeya, por muy grandioso que sea, aspecto este desconocido hasta entonces en la Península Ibérica:

O que lhe pode interesar em *Os Lusíadas* é o encadeado metafórico a que ele retirará todos os andaimes visíveis, o referente mitológico tratado como condensação da experiência e seu substituto, o intenso latinismo com uso e abuso do hipérbaton, em suma, todos os sinais de uma *autonomia do significante* a caminho daquela, inimitável, que no Polifemo parece repousar apenas no gozo da sua íntima luminosidade lúdica. (Que outros, e para largo tempo, chamarão obscuridade<sup>828</sup>.)

De esta forma, Eduardo Lourenço opina que Camões es el poeta pre-gongorino por excelencia (lo defendieron también Asensio y Ares Montes), en el que el poeta cordobés pudo encontrar una expresión muy trabajada que imitó y futuramente llevaría hasta límites entonces inimaginables. Como diferencia entre ambos, se observa que la

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 10.

sublime y superior expresión poética de Góngora está puesta al servicio de lo no heroico (al contrario de Camões) a través de una especie de metamorfosis realista a la que únicamente escapa el Amor.

El poeta cordobés, al crear un nuevo lenguaje, complejo y culto, recurre frecuentemente a fuentes épicas, como bien subrayó Vilanova:

[...] el porcentaje más alto de imitaciones y reminiscencias por parte de Góngora procede de los grandes poemas épicos, por ser los que más se prestan a la constante utilización de figuras retóricas y temas descriptivos, y por la identidad estrófica respecto al *Polifemo*, escrito también en octavas<sup>829</sup>.

Así, no es de extrañar que Góngora refleje en su escritura el modelo épico camoniano. Buscaremos, pues, los puntos de contacto entre *Os Lusíadas* y los poemas mayores de Góngora: la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. Estos poemas son precisamente aquellos en los que el cordobés lleva hasta su límite el trabajo sobre el lenguaje, con la conciencia de su autonomía frente al significado, lo que provocaría las acusaciones de oscuridad y las consecuentes y famosas polémicas gongorinas<sup>830</sup>.

---

<sup>829</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. I, p. 46.

<sup>830</sup> Sobre estas cuestiones y la poesía de Góngora, véase: D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; D. Alonso, *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1982, vols. V, VI y VII; M. Artigas, *Semblanza de Góngora*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928; J. M. Bleca, “Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 213-233; A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998; D. Chaffee Sorace, *Góngora's poetic textual tradition: An analysis of selected variants, version and imitations of his*, London, Tamesis books, 1988; A. Cruz Casado, *Pasos de un peregrino: estudios sobre don Luis de Góngora y su influencia*, Córdoba, Ánfora Nova, 2009; A. Egido, “Góngora”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, vol. 3, pp. 381-406; J. de Entrambasaguas, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975; J. Issorel, (comp.), *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995; R. Jammes, “Catálogo: La polémica de las *Soledades*”, en L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 606-719; R. Jammes, “Elementos burlescos en las *Soledades*”, en *Siglo de Oro*, II, 1983, pp. 99-117; M. R. Lida de Malkiel, “El hilo narrativo de las *Soledades*”, en *La*

### 3. 1. LA FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA Y OS LUSÍADAS

En 1612, según Manuel Gahete Jurado, Góngora concluye la redacción de la *Fábula de Polifemo y Galatea*<sup>831</sup>. Este poema recrea la historia mitológica del monstruo cíclope que se enamora de la ninfa Galatea; cuando ve que la ninfa le da su amor a Acis, lo mata, pero las deidades del mar le convierten en río.

El poema está constituido por sesenta y tres octavas reales, y en esta coincidencia del tipo de estrofa tenemos el primer punto de contacto con las obras épicas en general y, en particular, con *Os Lusíadas*<sup>832</sup>. Las tres primeras estrofas conforman la dedicatoria del texto, dirigido al Conde de Niebla, y en ella podemos encontrar algunos elementos comunes a la dedicatoria de Camões al rey don Sebastião,

---

*tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 243-251; B. López Bueno, *La poesía cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000, 2ª ed.; A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978; F. Martínez Marzoa, *La soledad y el círculo*, Madrid, Abada editores, 2012; J. M. Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001; E. Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984; E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973; W. Pabst, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, trad. de N. Martín, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1966; Á. Pariente, *En torno a Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar, 1987; A. Pérez Lasheras, *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009; M. Mª Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino: estudio y edición anotada de la 'Carta a Góngora en censura de sus poesías'*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988; J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001; A. Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927; J. Roses, *Góngora: 'Soledades' habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007 y J. Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1994.

<sup>831</sup> Cfr. [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/gongora/include/pgongora\\_apuntebiblio.jsp](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/gongora/include/pgongora_apuntebiblio.jsp) [18-IV-2012].

<sup>832</sup> El poema presenta endecasílabos con rima alterna y dos pareados finales, siguiendo el esquema ABABABCC (como *Os Lusíadas*). Se trata de un tipo poemático muy utilizado en poemas épico-narrativos, como señala Isabel Paraíso. Cfr. I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 269-270. Sobre cuestiones de versificación, véase también: R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973; A. Carballo Picazo, *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956; J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999; T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974; y A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985, 2ª ed.

de quien Camões recibirá una renta anual después de la publicación de su epopeya<sup>833</sup>. Este momento del poema pasa por varias fases: la invocación al rey en las estrofas 6 a 8; la petición del favor del rey (9-11); la propuesta de relatos reales y no ficcionales, apuntando los héroes más destacados (11-14) y los consejos al rey, acompañados de vaticinios sobre su futuro glorioso (15-18).

Algunos de los tópicos propios de las dedicatorias se repiten a lo largo de las trece estrofas, como la sublimación del rey, la hiperbolización de su valor frente a la humildad, también hiperbolizada, del poeta, acentuando la diferencia jerárquica y de valor entre ambos, o el hecho de proponer un relato sumamente interesante. Algunos de esos elementos son claramente retóricos, ya que la totalidad del poema se puede asumir como un discurso epidíctico<sup>834</sup>.

Transcribimos a continuación la dedicatoria de Góngora al Conde de Niebla:

Estas que me dictó rimas sonoras,  
Culta sí, aunque bucólica, Talía

---

<sup>833</sup> Afirma Genette que “la dédicace est donc généralement un hommage rémunéré, soit en protection de type féodal, soit, plus bourgeoisement (ou proléairement), en espèces sonnantes et trébuchantes” (G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 112).

<sup>834</sup> Sobre las estructuras retóricas de *Os Lusíadas*, cfr. A. Martín Jiménez, “La retórica de *Os Lusíadas*”, en *Evphrosyne-Revista de Filología Clásica*, Nova Série-volume xxx, Lisboa, 2002, pp. 247-256. Para cuestiones retóricas en general, véase también T. Albaladejo, “Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partis orationis*”, en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 5, 1998-1989, pp. 9-15; T. Albaladejo, “Retórica y *elocutio*: Juan Luis Vives”, en *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 9-28; T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989; R. Barilli, *Retórica*, Milano, Isedi, 1979; P. L. Cerisola, *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, Brescia, La Scuola, 1983; J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 1991; J. A. Hernández Guerrero, y M. C. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994; A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, París, Picard, 1981; H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1993; H. Lausberg, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols.; B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991; C. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989; A. Plebe, y P. Emanuele, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza, 1988; D. Pujante, *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, 2003 y K. Spang, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, 1979.

-oh excelso conde!-, en las purpúreas horas  
que es rosas la alba y rosicler el día,  
ahora que de luz tu Niebla doras,  
escucha, al son de la zampona mía,  
si ya los muros no te ven, de Huelva,  
peinar el viento, fatigar la selva.

Templado, pula en la maestra mano  
el generoso pájaro su pluma,  
o tan mudo en la alcándara, que en vano  
aun desmentir al cascabel presuma;  
tascando haga el freno de oro, cano,  
del caballo andaluz la ociosa espuma;  
gima el lebrél en el cordón de seda.  
Y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

Treguas al ejercicio sean robusto,  
ocio atento, silencio dulce, en cuanto  
debajo escuchas de dosel agosto,  
del músico jayán el fiero canto.  
Alterna con las Musas hoy el gusto;  
Que si la mía puede ofrecer tanto  
clarín (y de la Fama no segundo),  
tu nombre oirán los términos del mundo<sup>835</sup>.

Los críticos ven el origen de esta dedicatoria en la *Fábula de Acis y Galatea* de don Luis Carrillo y Sotomayor<sup>836</sup>, que el autor, contemporáneo de Góngora, también

---

<sup>835</sup> L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de D. Alonso, en D. Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 407-427, estrofas 1-3, pp. 409-410. En adelante citaremos la obra de Góngora por esta edición, indicando entre paréntesis las estrofas correspondientes, los versos en cursiva y el número de página.

<sup>836</sup> Cfr. L. Carrillo y Sotomayor, "Fabula de Atis y Galatea. Dirigida la Conde de Niebla don Manuel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y su Capitan General de la Costa de Andaluzia", en *Obras de Don Luys Carrillo y Soto Mayor, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatraluo de las Galeras de España. Natural de Cordoua. A don Manuel Alonso perez de Guzman el bueno, Conde Niebla, Capitan general de*

había dedicado al Conde de Niebla. Pero la dedicatoria de Carrillo y Sotomayor es independiente, se sitúa en el peritexto, al contrario de la de Góngora, que la incluye en el inicio de su fábula, ya dentro del texto<sup>837</sup>.

Podemos encontrar puntos comunes entre las dedicatorias de Camões y de Góngora; a pesar de los tópicos y preceptos de su época, que llevan a la existencia de múltiples coincidencias, existen elementos que nos remiten de inmediato a la epopeya lusa.

La primera estrofa del poema gongorino, primera también de la dedicatoria, hace referencia a un momento presente y otro pasado. El momento pasado es el momento de la inspiración divina de Talía, musa bucólica, lo que anuncia el carácter de la composición. De alguna forma, hay una correspondencia con algunos aspectos de la invocación de *Os Lusíadas*: también Camões pide a las Musas del Tajo una inspiración “grande e sonora” (I, 5, 1, p. 2), acorde a la esencia de un poema épico, y no “de agreste avena ou fruta ruda” (I, 5, 2, p. 2), propia de la poesía lírica. Aunque la referencia a Talía no se corresponda a la invocación camoniana, ya que no se trata propiamente de una llamada, no deja de poner de manifiesto el concepto platónico de inspiración poética, igual que en Camões, porque se afirma el hecho, aunque pasado, de

---

*la Costa de Andalucía*. Con priuilegio. En Madrid por Luys Sanchez. P. Perrot fe: 1613, fols. 26r-32r.

<sup>837</sup> La cuestión de las dedicatorias ha sido estudiada por Gérard Genette como uno de los elementos que integran lo que él llamó el *paratexto*. Según el autor francés, el paratexto está conformado por el *peritexto* más el *epitexto*. En la categoría del *peritexto* se incluye todo el entramado verbal que rodea al texto y forma parte del propio volumen, como el nombre del autor, el título, los prefacios, las ilustraciones o las dedicatorias; mientras que la categoría del *epitexto* está conformada por elementos que no forman parte del propio libro (como entrevistas al autor, cartas, diarios íntimos, etc.) en los en los que el autor (o su representante) se refiere al texto. Uno de los capítulos del estudio de Genette incide precisamente en las dedicatorias. El autor defiende que la dedicatoria forma parte del peritexto autorial, ya que normalmente aparece como una parte aislada del cuerpo del texto principal, normalmente situada antes. Sin embargo, no siempre sucede de esa manera. El propio Genette ofrece una panorámica histórica de la localización de la dedicatoria dentro o fuera del texto, es decir, en el peritexto o en el texto, antes de que fuera un elemento codificado. Cfr. G. Genette, *Seuils*, cit., pp. 111-133.



esa misma inspiración. Por otro lado, si Camões pide una “fúria grande e sonora” (I, 5, 1, p. 2), Góngora habla de las “rimas sonoras” (1, 1, p. 409) dictadas por Talía.

El momento presente, y hablamos aún de la primera estrofa, afirma las excelencias del Conde de Niebla, a quien va dedicada la obra. Se trata de un tópico común en las dedicatorias, siendo también un elemento de los preceptos retóricos. Ambos autores alaban a alguien en alguna ocupación: don Sebastião en el gobierno de Portugal, luchando contra los moros enemigos de la cristandad, y el Conde de Niebla en su actividad de ocio, la caza. La forma de alabar a ambos personajes es semejante: estilísticamente, abundan las hipérboles, las metáforas, la adjetivación; semánticamente, se marca la distinción entre quien escribe y su receptor, acentuando las diferencias jerárquicas y de valor. De esta forma, Góngora se dirige al conde de Niebla como “excelso conde” (1, 3, p. 409), jugando metafóricamente con el nombre de su ciudad: “ahora que de luz tu Niebla doras” (1, 5, p. 409), como forma de destacar la infinita superioridad del personaje, teniendo en cuenta la significación simbólica de la luz como forma de acercamiento a la divinidad. También, en palabras de Camões, el rey don Sebastião se encuentra cerca del cielo, ya que sus abuelos, el rey de Portugal don João II y el emperador Carlos V, ahí le tienen guardado su merecido lugar: “E vos têm lugar, no fim da idade, / No templo da suprema Eternidade” (I, 17, 7-8, p. 5). Y si el conde de Niebla se encuentra bajo el “dosel agosto” (3, 4, p. 409), lo que caracteriza su nobleza y su superioridad, el rey don Sebastião es el “tenro e novo ramo florecente / De ãa árvore, de Cristo mais amada / Que nenhũa nacida no Ocidente / Cesárea ou Cristianíssima chamada” (I, 7, 1-4, p. 3), marcando el poeta portugués su carácter casi divino, superior a todos los hombres. Este carácter divino del rey es también evidente al señalar que “Tétis todo o cerúleo senhorio / Tem pera vós por dote aparelhado, / Que, afeiçoada ao gesto belo e tenro, / Deseja de comprar-vos pera genro” (I, 16, 5-8, p. 5).

De esta forma, el joven rey portugués no solo está cerca del cielo, en su concepto católico, por el amor de Cristo y por la protección de sus abuelos, sino que también se encuentra cerca de la divinidad pagana, que tendrá una importancia evidente en el desarrollo de la obra.

Otro punto común en ambas dedicatorias es la apelación a los personajes a quien va dirigida la obra. Camões pide a su rey que le oiga, ya que así verá la excelencia de su pueblo retratada en la epopeya: “Ouvi: veréis o nome engrandecido / Daqueles de quem sois senhor superno” (I, 10, 5-6, p. 3); Góngora le pide al conde de Niebla que escuche sus versos: “Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía, / [...] / Escucha, al son de la zampona mía” (1, 1-6, p. 409). Los verbos en imperativo se usan en principio de verso, destacando así esa apelación. Estos verbos de carácter auditivo se pueden relacionar con los instrumentos musicales referidos por ambos autores; Góngora lo hace de una forma directa en la primera estrofa (“escucha, al son de la zampona mía” [1, 6, p. 409]), pero las referencias instrumentales existen en toda la dedicatoria; así, además de la zampona, cuyo simbolismo asociado a un determinado tipo de poesía hemos señalado anteriormente, encontramos también el cuerno y la cítara en la segunda estrofa y el clarín en la tercera. Estas referencias, tal como la alusión a la zampona, encierran en sí mismas una dimensión simbólica asociada a varios aspectos. El cuerno y la cítara representan metonímicamente dos actividades distintas, la caza y la poesía, y el clarín representa la fama; otra alusión a la música aparece en la tercera estrofa: “en cuanto / debajo escuchas de dosel augusto / del músico jayán el fiero canto” (3, 2-4, p. 409). Estas asociaciones ya eran visibles también en *Os Lusíadas*, sobre todo en la invocación: “Dai-me ãa fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou fruta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa” (I, 5, 1-3, p. 2). Las referencias que relacionan la poesía con la música, muy usadas en la época, aparecerán a lo largo de toda la obra.

Góngora dedica la segunda estrofa a la caza, actividad que el conde de Niebla realizaba y que quedaría suspendida para dar lugar a la poesía. La referencia a la actividad del personaje a quien va dirigido el poema también se da en *Os Lusíadas*. Camões insiste en la actividad bélica del rey D. Sebastião, que debería conquistar el territorio en poder de los gentíos, en África y en Oriente. Ambos personajes destacan por la pericia en sus respectivas actividades, por lo que la inclusión de esos versos sirve a una finalidad que hemos señalado anteriormente: la alabanza.

En la última estrofa de su dedicatoria, Góngora advierte que, a través de su canto, dará a conocer al mundo el nombre del Conde de Niebla: “que si la mía puede ofrecer tanto / clarín (y de la Fama no segundo), / tu nombre oirán los términos del mundo” (3, 6-8, p. 410). Destacamos la hipérbole usada en el último verso de la estrofa. Dar a conocer por todo el mundo también significa ser conocido; la divulgación de una obra implica el conocimiento de sus personajes, y en este caso de la persona a quien va dedicada, pero también de quien escribe. Esta doble vertiente de la Fama está presente en estos versos de Góngora, y también en Camões, quien afirma lo siguiente: “Que não é premio vil ser conhecido / Por um pregão do ninho meu paterno” (I, 10, 3-4, p. 3). Sin embargo, mientras Góngora afirma que va a dar a conocer el nombre del Conde de Niebla en un futuro, en el que cantará las hazañas de este personaje, Camões señala que no se atreve a hacerlo en relación al rey: “E, enquanto eu estes canto -e a vós não posso, / Sublime Rei, que não me atrevo a tanto-” (I, 15, 1-2, p. 5). De todas formas, en ambos casos la finalidad es la misma: decir que el personaje a quien se dirigen es muy superior a la mayoría de los mortales y que, como tal, merecen ser inmortalizados a través de su canto. La hipérbole gongorina “tu nombre oirán los términos del mundo” aparece de forma muy semejante en Camões: “Comecem a sentir o peso grosso / (Que polo mundo todo faça espanto) / De exércitos e feitos singulares, / De África as terras e do Oriente

os mares” (I, 15, 5-8, p. 5). Queremos llamar la atención sobre el significado de la palabra “espanto”, que tiene en portugués un doble sentido: de terror o miedo, como en castellano, pero también de admiración o sorpresa. Así, lo que Camões viene a decir es que todo el mundo se quedará, además de amedrentado, sorprendido con el enorme poder del rey don Sebastião, lo que significa que la fama de este rey viajará a todas las partes del universo, como la del Conde de Niebla a los términos del mundo.

En la estrofa 3 de la *Fábula*, Góngora introduce un verso que funciona como una síntesis de su poema, de lo que oirá el Conde de Niebla en la composición gongorina: “del músico jayán el fiero canto” (3, 4, p. 409). De forma más desarrollada -porque su dedicatoria es más extensa- Camões toca también ese punto: en las estrofas 11 a 14 detalla brevemente los héroes de los que va a hablar en su epopeya. Pero hay un aspecto totalmente distinto entre las dos obras en lo que concierne al tema de las mismas: mientras Góngora asume tácitamente la ficcionalidad de su historia, Camões la niega abiertamente, afirmando que todo lo que va a cantar es verdadero. Recordamos la estrofa 11 del canto I (p. 4), que es bastante significativa:

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas  
Que excedem as sonhadas, fabulosas,  
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro  
E Orlando, inda que fora verdadeiro.

Y aunque afirme la veracidad de todo lo que va a cantar, curiosamente luego aparecerán todos los dioses del Olimpo, pero al mismo nivel narrativo que los personajes históricos, respetando la preceptiva del género épico.

Si utilizamos la teoría de los mundos posibles de Albadalejo<sup>838</sup>, verificamos que Góngora, al utilizar las figuras mitológicas, asume el carácter no verosímil del texto, es decir, construye un texto que pertenece a un mundo de tipo III (tipo de mundo de lo ficcional no verosímil). Camões procede de forma distinta y más compleja; antes de entrar en la narración de los hechos, empieza por presentar la proposición, en la que expone sucesos pertenecientes a la historia de Portugal como tema de su epopeya, lo que lleva al lector a situar el texto en un modelo de mundo de tipo I, el de lo verdadero. Aunque afirma “Que eu canto o peito ilustre Lusitano, / A quem Neptuno e Marte obedeceram” (I, 3, 5-6, p. 1), se puede entender la referencia mitológica en su dimensión metafórica. No ocurre lo mismo en la invocación, en la que Camões apela directamente a las ninfas del Tajo, creando claramente un modelo de mundo de tipo III. La oposición entre lo real y lo fantástico, es decir, entre dos modelos de mundo diferentes, aparece planteada por el propio autor en la dedicatoria a D. Sebastião, en la estrofa 11, anteriormente citada. En esta estrofa, Camões acerca su historia a un mundo de tipo I al afirmar que va a cantar solo los hechos reales, históricos, del pueblo portugués, ya que son tan numerosos que no necesita recurrir a hazañas falsas, fruto de la imaginación del poeta, como las de Orlando, Rugero y Bradamante. Establece asimismo la oposición entre estos personajes, ficcionales, sin existencia en la vida, y sus personajes, reales porque pertenecen a la historia de Portugal. Es decir, propone personajes y acontecimientos de tipo I frente a otros escritores que los utilizaron de tipo

---

<sup>838</sup> T. Albaladejo considera la existencia de tres tipos generales de modelo de mundo: “El *tipo I* de modelo de mundo es el de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. [...] El *tipo II* de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas. [...] El *tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas” (T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pp. 58-59).

II. Pero Camões, en el desarrollo de la narrativa, no cumple lo que se propone hacer: los dioses mitológicos pasarán a formar parte de la acción, actuarán en un nivel paralelo al de los personajes históricos e incluso se unen a ellos en el episodio final de la Isla de Venus. La importancia del ámbito mitológico en la obra es algo ya anunciado en la dedicatoria de la epopeya, en la estrofa 16, como hemos señalado anteriormente. Así, la dedicatoria camoniana, a diferencia de lo que ocurre en Góngora, funciona también como un medio de establecer las pautas argumentativas y temáticas del poema, proponiendo un tipo de mundo, pero jugando con la existencia de otro que, al final, será el que va a condicionar el texto de acuerdo con la ley de máximos semánticos de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo<sup>839</sup>.

Con todos los ejemplos presentados nos parece claro que la lectura de *Os Lusíadas* en algo ha servido a Góngora, si no exclusivamente, por lo menos tanto como otros poemas que reconocidamente funcionaron como fuentes directas de la dedicatoria de la obra del cordobés. Sin embargo, hay en la segunda estrofa dos versos en los que destaca la evidencia de la influencia directa de Camões: “tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma” (2, 5-6, p. 409). Antonio Vilanova llama la atención sobre la coincidencia entre los versos gongorinos ya citados y los camonianos “tascaban los caballos espumando / los frenos de oro con feroz semblante”<sup>840</sup>, según la traducción de Gómez de Tapia, bien conocida por Góngora. Vilanova añade que la expresión “frenos de oro” aparece también en otros momentos de

---

<sup>839</sup> “[...] el modelo de mundo de acuerdo con el cual se construye un texto corresponde al nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencial de aquél, entendiéndose que en orden ascendente están situados los elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I, los propios de modelo de mundo de tipo II y los propios de modelo de mundo de tipo III” (*ibid.*, p. 62).

<sup>840</sup> L. de Camoens, *Los Lusíadas*, trad. de L. Gómez de Tapia, cit., VI, 61, 1-2, p. 174. En el original portugués se leía: “Mastigam os cavalos, escumando, / Os áureos freios com feroz semblante” (VI, 61, 1-2, p. 273).

la obra camoniana, como la estrofa 110 del canto II (p. 64): “Decid, pues, que tascando el oro en frenos / los caballos que el carro claveteado / traen del Sol, se parten del Aurora”, que Gómez de Tapia tradujo de “Conta, que agora vêm cos áureos freios / Os cavalos que o carro marchetado / Do novo Sol, da fria Aurora trazem”<sup>841</sup>. No hay duda de que en los citados versos del *Polifemo* se pone de manifiesto el eco de los versos de Camões, en este caso por influencia no de la versión portuguesa, sino de la traducción de Gómez de Tapia, que cambia considerablemente el original. Vilanova se refiere esencialmente a la expresión “freno de oro”, pero se puede deducir el origen camoniano de los versos de Góngora no solo por esa expresión, sino porque todos los elementos coinciden: los *caballos*, en ambos casos, están *tascando* los *frenos de oro*, lo que provoca la *espuma* en sus bocas.

La lectura de la *Fábula* nos sitúa en la isla de Sicilia. Su caracterización nos remite, por varios motivos, a la Isla de Venus en *Os Lusíadas*. Esta isla, creación ficcional de Camões con un objetivo simbólico -la merecida recompensa de los portugueses después de haber superado todas las dificultades del largo viaje a la India-, es el producto del amor de Venus hacia los portugueses, demostrado desde el Concilio de los Dioses, en el canto I. Siendo el portugués un pueblo amoroso, los navegantes lusos merecían la protección que la diosa del Amor les había ofrecido a lo largo de toda la travesía. Con este viaje a punto de terminar, en el camino de regreso a Portugal, Venus decide colocar en la ruta de los marineros una isla donde podrían descansar, recuperarse de tantos trabajos y, sobre todo, encontrarse con el amor de unas ninfas dispuestas a ofrecerles una buena recompensa.

---

<sup>841</sup>A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol 1, pp. 233-238.

Recapitulando, la descripción de la isla es verdaderamente notable. El narrador nos la da desde el punto de vista de los marineros a partir del momento en que, dentro de los barcos, ven la isla de lejos, hasta que desembarcan en esa frescura, a través de una aproximación progresiva. Así, los elementos que se van paulatinamente acumulando no aparecen desordenados, antes responden a una organización perfecta: primero lo que está visible desde lejos, una isla fresca y bella; cuando toman su rumbo, ven una ensenada con una playa de arena blanca llena de conchas; es lo que buscaban para poder desembarcar. La visión global de la isla enseña tres pequeños montes por donde corre el agua, cuyo sonido permite percibir la mayor aproximación. Solo después de esa visión global aparece una descripción detallada de la isla, primero de su flora, cuya riqueza de pormenores se pone de manifiesto, y después de la fauna. En la flora, se describen primero los frutos de los árboles y después las flores. Solo al final se señala la presencia de las ninfas para terminar el cuadro de todo lo que los marineros encontrarían en la isla.

La descripción de la isla de Venus es muy rica en la enumeración de elementos pictóricos, entre los que destaca fuertemente la profusión de colores: entre el verde de la hierba y de los árboles vemos el agua color plata y las blancas guijas de su lecho; el naranjo, los limones, las cerezas, las moras, los melocotones, las granadas, los racimos de uvas, las peras, son frutos que llenan con sus colores el paisaje de la isla. La abundancia de flores aumenta el colorido: los narcisos, los lirios, las rosas, las azucenas y los jacintos son las flores que el narrador describe. La sensualidad de la isla aumenta con la referencia a los olores de la fruta y de las flores y a los sonidos del agua, de los pájaros y de la música que tocaban las ninfas. El cuadro es perfecto y sugerente, creando un *locus amoenus* propicio a la acción que seguirá. Así, el espacio no es solo un entorno, es también una invitación: la ostentación de la abundancia y de la sensualidad



de la isla invita al amor, no al amor contemplativo o platónico, sino a un amor carnal, sensual, basado completamente en los sentidos.

La abundancia que caracteriza inicialmente la isla sigue siendo apuntada en el canto X cuando, después de la unión entre hombres y ninfas, todos se juntan en un palacio de cristal para comer. Sigue el deleite de los sentidos, esta vez con la alusión a todas las exquisitas viandas y excelente vinos presentes en la mesa en las estrofas que aquí recordamos (X, 2-4, pp. 440-441):

[...] as fermosas Ninfas, cos amantes  
Pela mão, já conformes e contentes,  
Subiam pera os paços radiantes  
E de metais ornados reluzentes,  
Mandados da Rainha, que abundantes  
Mesas d' altos manjares excelentes  
Lhe tinha aparelhados, que a fraqueza  
Restaurem da cansada natureza.

Ali, em cadeiras ricas, cristalinas,  
Se assentam dous e dous, amante e dama;  
Noutras, à cabeceira, d' ouro finas,  
Está co a bela Deusa o claro Gama.  
De iguarias suaves e divinas,  
A quem não chega a Egípcia antiga fama,  
Se acumulam os pratos de fulvo ouro,  
Trazidos lá do Atlântico tesouro.

Os vinhos odoríferos, que acima  
Estão não só do Itálico Falerno  
Mas da Ambrósia, que Jove tanto estima  
Com todo o ajuntamento sempiterno,  
Nos vasos, onde em vão trabalha a lima,  
Crespas escumas erguem, que no interno  
Coração movem súbita alegria,

Saltando co a mistura d' água fria.

Aunque estas estrofas no pertenezcan propiamente a la descripción del espacio, contribuyen, no obstante, a su caracterización, ya que las riquezas presentes forman parte de la riqueza de la isla y confirman la opulencia señalada en el canto IX.

Hay muchas semejanzas, aunque también algunas diferencias, con respecto a la isla de Sicilia, escenario de la acción de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. La primera semejanza es que ambos espacios son islas, lo que permite un cierto recogimiento de la acción. Según Chevalier y Gheerbrant, la isla es por excelencia la representación del centro espiritual primordial<sup>842</sup>. Amor y muerte están presentes en la representación de Sicilia en la *Fábula*, ya sea en la acción de la que es escenario, ya sea por la oposición entre el espacio que habita Polifemo -la oscura cueva, casi una entrada a los infiernos- y el que habita Galatea, perfecta escenificación de la primavera y consecuentemente de la vida. El *locus horrendus* que corresponde al espacio vital de Polifemo contrasta fuertemente con el *locus amoenus* del espacio ocupado por Galatea. En la isla de Venus estos opuestos no están presentes; la isla representa un refugio de dos formas diferentes: un refugio local recatado, donde los marineros portugueses pueden entregarse al amor de las ninfas, y un refugio donde situarse al margen de toda la maldad humana señalada por Camões en varios momentos de su obra, entendiéndose así como el paraíso original donde se puede encontrar el amor y estar al margen de los bajos sentimientos (odios, envidias, etc.).

En el texto de Góngora, la caracterización directa del espacio está situada en las estrofas 18 y 19 (p. 414):

---

<sup>842</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire de symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 519.

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,  
copa es de Baco, huerto de Pomona:  
tanto de frutas ésta la enriquece,  
cuanto aquél de racimos la corona.  
En carro que estival trillo parece,  
a sus campañas Ceres no perdona,  
de cuyas siempre fértiles espigas  
las provincias de Europa son hormigas.

A Pales su viciosa cumbre debe  
lo que a Ceres, y aún más, su Vega llana;  
pues si en la una granos de oro llueve,  
copos nieva en la otra mil de lana.  
De cuantos siegan oro, esquilan nieve,  
o en pipas guardan la exprimida grana,  
bien sea religión, bien amor sea,  
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

El principal rasgo de la isla es su abundancia en fruta, trigo y vino, elementos representados en las figuras mitológicas de Pomona, Ceres y Baco. La alusión a Pomona está presente también en la Isla de Venus (IX, 58, 1, p. 401 y IX, 62, 5, p. 402); la alusión a las riquezas naturales a través de la divinidad que las representa es muy común en toda la época clásica. La estrofa 18 destaca la abundancia de todo lo que Sicilia produce en su naturaleza, capaz de abastecer a las “provincias” europeas. Ya hemos afirmado antes que esta ostentación de la abundancia y de las riquezas naturales es uno de los rasgos más caracterizadores de la Isla de Venus. La estrofa 19 del *Polifemo* sigue en sus cuatro primeros versos la descripción de la isla en su derroche de riquezas: “pues si en la una granos de oro llueve, / copos nieva en la otra mil de lana”. Las hipérboles son evidentes, pero los elementos indicados son un poco distintos a los de la Isla de Venus; en este espacio, los elementos tienen una función también estética,

y por ello son tan importantes los componentes pictóricos; el espacio es pródigo, como Sicilia, pero sus constituyentes no poseen la dimensión práctica, utilitaria, de la isla de Polifemo. La Isla de Venus es la isla del amor carnal, por lo que la abundancia es sinónimo de sensualidad y pretende crear ese tipo de ambientación que propicia la relación entre hombres y ninfas. La abundancia siciliana es de otro tipo; aunque la dimensión estética del lenguaje gongorino sea, sin lugar a dudas, importante, el objetivo principal es crear la idea de un espacio próspero, de gran riqueza, por lo que los tres elementos nucleares de la descripción son la fruta, el trigo y el vino. La belleza natural de la isla, de su flora y de su fauna, queda así relegada a un segundo plano.

Aún en la estrofa 19 de la *Fábula*, Góngora presenta a las dos diosas, Pales y Ceres, compitiendo en sus dones. Sobre este tema, afirma Antonio Vilanova:

La emulación planteada por Góngora en este pasaje entre Pales, diosa de los rebaños, y Ceres, diosa de la fertilidad y de las mieses, parece inspirada en los siguientes versos de Camoens en *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572), donde no sólo se contraponen Cloris a Pomona, sino también las aves que vuelan por el aire a los animales que pueblan el llano [...].

Aventuro como mera hipótesis la posibilidad de que la alusión de Camoens a los animales que pueblan el llano sugiriese a Góngora la alusión a la “vega llana” cubierta por los dones de Ceres, mientras que el ganado de Pales pasaba a las “viciosas cumbres” de la isla<sup>843</sup>.

Se refiere Vilanova a estos versos de *Os Lusíadas*: “Bem se enxerga nos pomos e boninas / Que competia Clóris com Pomona. / Pois, se as aves no ar cantando voam, / Alegres animais o chão povoam” (IX, 62, 5-8, p. 402). La semejanza advertida entre estos dos momentos se basa fundamentalmente en los juegos de oposiciones: Camões

---

<sup>843</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. I, pp. 754-755.

contrapone las diosas Cloris y Pomona, cuya competencia se presenta como forma de destacar la profusión de flores y de frutos; opone asimismo, como señala Vilanova, las aves que, en el aire, cantan y vuelan, y los animales que pueblan el suelo. Con este proceso no solo se enfatiza la abundancia, sino que también se realza la variedad de la fauna y de la flora de la isla. De la misma forma, la estrofa gongorina empieza por oponer, en los dos primeros versos, a dos diosas (Palas y Ceres, en este caso), y las cumbres de las montañas a la vega llana, tal como Camões oponía tierra y cielo (aire). Góngora va más allá y contrapone también lluvia y nieve en su visión metafórica de los cereales, abajo en la vega, y de las ovejas, arriba en los montes. Funcionalmente, estos contrastes operan de forma semejante a *Os Lusíadas*, poniendo de manifiesto la abundancia de la isla.

Vilanova añade que el cultismo “viciosa” está probablemente tomado de Camões, quien lo utiliza con bastante frecuencia, como por ejemplo en la misma descripción de la isla de los Amores: “Claras fontes e límpidas manavam / Do cume, que a verdura tem viçosa” (IX, 54, 5-6, p. 400).

La abundancia de Sicilia en fruta, trigo y vino ya había sido anunciada previamente en la enumeración del contenido del zurrón de Polifemo, en las estrofas 10 y 11: ahí se pueden encontrar serbas, peras, castañas, membrillos, manzanas y bellotas. Esta enumeración tiene una doble función: por un lado, debido a la cantidad de alimentos que contiene, acentúa el gran tamaño del zurrón y, por extensión, del propio Polifemo; por otro lado, anuncia ya la inmensa riqueza natural del espacio donde transcurre la acción. Este proceso se va a repetir en otros momentos de la obra: las ofrendas de los habitantes de la isla (estrofa 20, p. 414), las ofrendas de Acis (estrofa 26, p. 416) o la descripción que Polifemo hace en su canto de las riquezas que posee son momentos que también contribuyen a la construcción de la imagen de riqueza y

prodigalidad de la isla, imagen también presente en el episodio camoniano de la Isla de Venus, como hemos demostrado antes.

La descripción de Sicilia pone de manifiesto las riquezas útiles de la isla, al contrario de lo que ocurre en el texto de Camões. Pero esta situación sufre un cambio en la estrofa 23<sup>844</sup>, momento en el que el espacio, a semejanza de la isla de Venus, crea un ambiente favorable a la acción amorosa que ahí transcurrirá. La creación de sensaciones visuales (la luz, los colores), auditivas (la fuente, los ruiseñores) e incluso táctiles (la sensación de calor) es un método también usado por Camões. Ya no se pone en evidencia la utilidad de los bienes citados, sino la belleza y sensualidad de la naturaleza. Podemos añadir que los aspectos elegidos están presentes todos ellos en la descripción de la isla de Venus: la fuente, los jazmines, el laurel, los ruiseñores, todos estaban presentes en ese espacio. Asimismo, podemos verificar la similitud existente entre algunos versos de ambos textos: en la descripción de los sonidos naturales de la Isla de Venus, Camões señalaba que “Ao longo da agua o níveo cisne canta; / Responde-lhe do ramo filomela” (IX, 63, 1-2, p. 402); Góngora refiere que “Dulce se queja, dulce le responde / un ruiseñor a otro [...]” (23, 5-6, p. 415). Creemos que en estos versos gongorinos existe una reminiscencia de los versos camonianos que hemos transcrito. De hecho, el ruiseñor (“filomela”) como elemento común es importante, pero más importante aún es el diálogo que en ambos casos establece a través de su canto: en *Os Lusíadas*, el ruiseñor responde al canto del cisne; en la *Fábula*, a otro ruiseñor. El verbo “responder” es usado en los dos textos, destacando la idea de diálogo constante y armonioso entre elementos de la naturaleza, las aves en este caso.

---

<sup>844</sup> “La fugitiva ninfa, en tanto, donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros, da a una fuente. / Dulce se queja, dulce le responde / un ruiseñor a otro, y dulcemente / al sueño da sus ojos la armonía, / por no abrasar con tres soles el día” (est. 23, p. 415).

La estrofa 27<sup>845</sup> del *Polifemo* comparte la misma función caracterizadora de la sensualidad del espacio. Es de señalar que en ambas estrofas se repite la alusión al sol y al calor, enfatizando el bienestar creado por las sombras de los árboles y el agua. La isla de Venus también transmite una sensación de frescura frente al sol ardiente desde la primera presentación: “De longe a Ilha viram, fresca e bela” (IX, 52, 1, p. 400).

La estrofa 40 describe el espacio donde Acis y Galatea se tumban, preparándose para el acto amoroso. Los elementos usados en esta descripción ya se apartan mucho de los que inicialmente caracterizaban la isla. El trigo, el vino y la fruta, así como la lana de los rebaños, dan paso a la hierba que forma una rica alfombra, al mirto y a las palomas. La presente estrofa sufre una visible influencia del episodio de la Isla de los Amores:

La metáfora gongorina de este pasaje, que convierte el lecho de hierbas y flores en el que yacen los dos amantes en una riquísima alfombra, procede de Camoens, en la descripción de la isla de Venus, que convierte el césped que cubre la tierra en una alfombra más bella que los tapices persas<sup>846</sup>.

La similitud entre los dos pasajes es notable: Camões dice que la “tapeçaria bela e fina / Com que se cobre o rústico terreno, / Faz ser a de Aqueménia menos dina, / Mas o sombrio vale mais ameno” (IX, 60, 1-4, p. 402) y Góngora afirma: “sobre una alfombra, que imitara en vano / el tirio sus matices (si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y, artífice, tejió la Primavera) / reclinados...” (40, 1-5, p. 420). No se trata simplemente de la metáfora que identifica la hierba con una alfombra; la semejanza va

---

<sup>845</sup> “Caluroso, al arroyo da las manos, / y con ellas las ondas a su frente, / entre dos mirtos que, de espuma canos, / dos verdes garzas son de la corriente. / Vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la (de viento cuando no sea) cama / de frescas sombras, de menuda grama” (est. 27, p. 416).

<sup>846</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. II, p. 323.

más allá, pues no es, en ambos textos, una alfombra cualquiera, sino una capaz de competir con las más preciosas, persas en *Os Lusíadas*, tirias en la *Fábula*. Asimismo, ambos textos implícitamente transmiten la sensación de confort propicio para el amor: en la *Fábula*, los personajes están reclinados en esa alfombra mientras escuchan, alterados, los arrullos de las palomas; en la epopeya, se habla de la amenidad que la “tapeçaria bela e fina” ofrece al valle, preanunciando lo que ocurrirá posteriormente.

Uno de los episodios camonianos que funcionó sin duda como modelo para la *Fábula* es el de Adamastor. Son muchos los aspectos comunes: en ambos textos un terrible gigante mitológico ama a una ninfa sin que su sentimiento sea correspondido; esos gigantes cuentan su historia de amor en primera persona; el desenlace es trágico en ambos casos; y la similitud entre los principales personajes es evidente. Pero mientras Góngora utilizó una narración mitológica cuya fuente última es la *Odisea* de Homero, a través de la cual reinventó el lenguaje -su lenguaje- poético, Camões parte de la mitología para recrear un personaje nuevo, Adamastor. Éste se presenta a los navegantes portugueses como uno de los Titanes que lucharon contra Júpiter: integrar al personaje en la mitología confiere a la historia una mayor verosimilitud interna, incluso de cara al seguimiento de los preceptos del género.

Sobre el personaje de Adamastor, afirma José Augusto Cardoso Bernardes:

Recorrendo a um mito mediterrânico (o do gigante que se vê penalizado pelo excesso dos seus impulsos), Camões retoma uma matriz que podemos situar no Renascimento (Rabelais fala diretamente da figura no *Pantagruel*, publicado em 1533) ou em épocas mais recuadas: na *Gigantomachia*, de Claudiano (século IV), a figura surge com o nome de Damastor (evocando ironicamente o verbo «domar»), onde é irmão de Pallas, um outro gigante que se converteu em pedra, à vista da cabeça de Medusa; finalmente, a figura pode ser reportada aos *Argonautas*, de Valério Flaco (século I), fazendo lembrar a oposição entre Bóreas e os viajantes. Embora recorrendo a uma memória identificável, Camões recriou



neste episódio central da epopeia uma fábula fortemente idiossincrásica, que reúne a sua visão da Vida e do Amor, feita de Engano e Desengano, Conquista e Renúncia, Instinto e Privação, Lirismo e Tragédia<sup>847</sup>.

Pero, retomando la idea de la matriz de que habla Cardoso Bernardes, Camões compone un personaje nuevo que pasó a ser modelo de otros personajes, usado, por ejemplo, y como hemos analizado, por Manuel de Gallegos en su *Gigantomachia*. Es el propio Adamastor quien presenta en primera persona su genealogía y su historia (V, 51, p. 225):

«Fui dos filhos aspérrimos da Terra,  
Qual Encélado, Egeu e o Centimano;  
Chamei-me Adamastor, e fui na guerra  
Contra o que vibra os raios de Vulcano;  
Não que pusesse serra sobre serra,  
Mas, conquistando as ondas do Oceano,  
Fui capitão do mar, por onde andava  
A armada de Neptuno, que eu buscava.

Esta estrofa destaca por la importancia que tiene en la ubicación del personaje en la mitología, mezclando aspectos conocidos con los inventados por el poeta de cara a lograr una mayor verosimilitud interna dentro del mundo fantástico, es decir, para que el lector identifique al personaje como un elemento mitológico más. Así, uno de sus hermanos, Encélado, es uno de los hijos de la Tierra y de Urano, uno de los gigantes que, supuestamente como Adamastor, luchó contra Zeus. El parecido entre Adamastor y los gigantes entre los que se encontraba Encélado es grande:

---

<sup>847</sup> J. A. Cardoso Bernardes, “Adamastor (episódio do)”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp.18-20, p. 19.

Los gigantes nacieron de la sangre de Urano. Tras ser mutilado el dios, su sangre empapó la tierra y la divinidad Gea quedó nuevamente fecundada. Por eso se llama a estos gigantes *gegeis* o “nacidos de la Tierra”.

Son seres cuya naturaleza nos resulta imprecisa y mal definida, pero formidable. Deben considerarse espíritus de las fuerzas salvajes de la naturaleza. Parece que los antiguos los consideraban la personificación o causa de los volcanes y de otros fenómenos de la Naturaleza.

La descripción física de los gigantes que nos ofrecen los textos es la de unos seres terribles, de gran tamaño pero de aspecto humano, con espesa cabellera, barba hirsuta [...] <sup>848</sup>.

Los datos que nos son ofrecidos coinciden con la descripción que Camões, usando la voz de Gama, hace de Adamastor: físicamente, destacan la gran estatura, la cabellera espesa, la barba hirsuta; psicológicamente, se dice que se trata de un ser temible y salvaje. Vemos, por tanto, que Camões utiliza en su caracterización de Adamastor los mismos trazos usados en la Antigüedad para describir a los gigantes nacidos de la sangre de Urano. La estrofa de *Os Lusíadas* que hemos apuntado antes también hace referencia a aspectos concretos de la citada guerra contra Zeus, particularmente al hecho de que los gigantes pretendieron llegar al cielo amontonando las más altas montañas. Adamastor no participó en esa lucha, quedándose en el mar. De todas formas, lo que más nos importa destacar es el hecho de que Camões crea un personaje al que integra en la Titanomaquia de cara a crear verosimilitud interna, es decir, para que esa figura se encuadre en uno de los dos grupos de personajes que surgen en el texto (los históricos y los mitológicos).

---

<sup>848</sup> M. D. Gallardo López, *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, p. 50.

Góngora opta por tratar un tema mitológico bien conocido desde Ovidio: los amores de Polifemo y Galatea. Polifemo es hijo de Posidón y Toosa, y hereda de su padre el carácter violento:

Frente a la divinidad marina de Nereo -dios del mar entre las divinidades preolímpicas-, de carácter apacible y bondadoso, el carácter de Posidón es violento, indomable y de mal genio, quizás en concordancia con esa características de dios de los terremotos y de los torrentes.

Representa más bien el aspecto siniestro de los mares. Es él quien produce terribles tempestades en el mar y destroza las rocas de las costas con los golpes de su tridente<sup>849</sup>.

En los textos que analizamos, la descripción de ambos gigantes, Adamastor y Polifemo, viene precedida de algo terrible que, de alguna forma, les anuncia: en el primer caso, los marineros ven una nube negra, espantosa, que les llena de temor (V, 37, 7-8 y 38, 1-4, p. 222):

Ûa nuvem que os ares escurece,  
Sobre nossas cabeças aparece.

«Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse em vão nalgum rochedo.

Camões crea un ambiente verdaderamente tenebroso valiéndose de algunos recursos estilísticos para lograr esa atmósfera. De esta forma, coloca la palabra “miedo” en posición de rima, destacando así ese sentimiento que dominaba a los portugueses;

---

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 74.

usa el adjetivo “negro” para caracterizar el mar, acentuando el miedo del que ya se ha hablado y creando un ambiente bastante más tenebroso, que precede a la aparición de un personaje igualmente tenebroso; Camões utiliza en ese mismo verso dos verbos bastante fuertes y sugerentes fonéticamente, uno de ellos en gerundio, transmitiendo así una idea de continuidad en ese ruido del mar: “bramindo, o negro mar de longe brada”; esa continuidad se logra también por el uso de ambos verbos de forma redundante, ya que son sinónimos, y acentúan simultáneamente la idea de un ruido terrible y amenazador, intensificado por la aliteración del fonema “r”. Camões logra obtener un ritmo bastante regular al acentuar rítmicamente la segunda, sexta y décima sílabas, que corresponde a la regularidad pausada del movimiento de las olas que tanto asustaban a los marineros. Así, antes de que se hable del personaje, se crea un ambiente tétrico y pavoroso que lo introduce y que, de alguna forma, anuncia su carácter terrible.

Góngora procede de forma semejante. Antes de hablar de su personaje, sitúa espacialmente la acción (en Sicilia), y, al final de la estrofa 4, empieza a describir la caverna de Polifemo, que completará en la estrofa siguiente, creando, como Camões, un ambiente de oscuridad relacionado con el personaje. El comentario de Dámaso Alonso a esta estrofa de la *Fábula* señala cómo Góngora supo aprovechar todos los recursos para crear un verdadero *locus horrendus*: “Pocas estrofas más densamente barrocas que ésta y la que inmediatamente la sigue. En ésta, lo monstruoso, lo negro, lo tétrico y de mal augurio están magistralmente acumulados para producir una sensación de oscuridad y horror”<sup>850</sup>.

En la estrofa número 5 se procede a una descripción más detallada de la caverna de Polifemo, insistiendo en su carácter tenebroso (p. 410):

---

<sup>850</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1994, p. 447.

Guarnición tosca de este escollo duro  
troncos robustos son, a cuya greña  
menos luz debe, menos aire puro  
la caverna profunda, que a la peña;  
caliginoso lecho, el seno obscuro  
ser de la negra noche nos lo enseña  
infame turba de nocturnas aves,  
gimiendo tristes y volando graves.

Dámaso Alonso se detiene especialmente en el análisis del penúltimo verso de esta estrofa, destacando la sensación de oscuridad que se obtiene a partir de la utilización repetida del sonido /tur/, en el que recaen los acentos del verso<sup>851</sup>. Como en *Os Lusíadas*, se trata de introducir a un personaje aterrador a través de un ambiente igualmente terrorífico; ambos autores utilizan sensaciones visuales y auditivas, haciendo referencia a la oscuridad y a los ruidos amedrentadores que rodeaban a sus personajes. En el caso de Góngora, verificamos que el espacio es un reflejo del personaje que lo habita. Dámaso Alonso apunta la expresividad de la palabra “greña”, de carácter rústico y vulgar, señalando que ya Cuesta lo había notado:

También notó el carácter vulgar Cuesta: «... Don Luis, no sin acierto, llamó ‘greña’ a la espusura (*sic*) que causaban las hojas de los incultos árboles, porque principalmente en nuestra lengua significa esta voz los cabellos que tarde o nunca sintieron la tijera, como en los rústicos que sus cabellos llaman greñas» (fol. 296 vº). Góngora, pues, eleva la voz *greña* porque le parece expresiva<sup>852</sup>.

---

<sup>851</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 449.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 449.

Lo que está en cuestión aquí es una correspondencia entre el espacio y el personaje que lo habita. Así, el peñasco guarnecido por una greña de árboles corresponde al imponente gigante (“un monte era de miembros”, 7, 1, p. 411), también “adornado” por una cabellera solo peinada por el viento, como se dirá en la estrofa 8.

Pasemos a la caracterización de los gigantes Adamastor y Polifemo, empezando por el personaje camoniano. Recordamos las dos estrofas dedicadas al gigante, que se integran en el discurso de Vasco da Gama al Rey de Melinde (V, 39-40, pp. 222-223):

«Não acabava, quando ãa figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquálida,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.

«Tão grande era de membros, que bem posso  
Certificar-te que este era o segundo  
De Rodes estranhíssimo Colosso,  
Que um dos sete milagres foi do mundo.  
Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,  
Que pareceu sair do mar profundo.  
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,  
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!

Como podemos verificar, en esta caracterización destacan la enorme estatura del personaje, su cara horrenda, sus cabellos, sus dientes y su voz. Estos son los elementos que más impactan a los marineros, tal como relata Gama al Rey de Melinde, provocándoles un gran miedo. Los elementos señalados son también los que cobran importancia en la descripción de Polifemo, como veremos posteriormente. Volviendo a

Adamastor, la primera impresión que provoca en los portugueses es de algo sobrenatural, por un lado por su estatura y por otro porque aparece en el aire, como surgido de la nada. Después de fijarse en su “disforme e grandíssima estatura”, Gama centra su atención en el rostro cargado del gigante, así como en su barba y cabellos muy sucios, los ojos hundidos, la piel macilenta, la boca negra y los dientes amarillos. La primera impresión provocada por Adamastor en Gama y sus compañeros no es la de una figura muy amistosa, sino todo lo contrario: impacta por el aire violento y poco afable que conlleva su aspecto físico. Gama afirma que era tan grande como el coloso de Rodas; pero el miedo se consolida en los hombres cuando oyen la voz del gigante: triste porque ha sufrido un amor no correspondido; medrosa, intimidante, porque su sufrimiento le lleva a un deseo de venganza sobre todos los que puedan de alguna manera superarle. El aspecto y el tono de voz amenazadores se concretizan en su discurso, que apunta, a través de una prolepsis, las desgracias que ocurrirán a los portugueses que futuramente osen pasar por sus dominios (el cabo de las Tormentas, en Sudáfrica). Describe castigos terribles: “naufrágios, perdições de toda sorte / que o menor mal de todos seja a morte” (V, 44, 7-8, p. 224). El carácter malvado, vengativo y arrogante del personaje se hace así patente en su discurso, aumentando el miedo de los marineros. Cuando termina, Gama tiene el valor de enfrentarse con él, preguntándole quién era. Le señala como un monstruo horrendo (V, 49, 1, p. 225), y esta caracterización se adecua al aspecto físico, que hemos visto en su descripción, y al aspecto psicológico, por todo lo que acababa de narrar en su discurso. La reacción del gigante a la pregunta de Gama es inesperada (V, 49, 5-8, p. 225):

A boca e os olhos negros retorcendo  
E dando um espantoso e grande brado,  
Me respondeu, com voz pesada e amara,  
Como quem da pergunta lhe pesara.

Aunque la reacción sea de dolor, no provoca pena, porque el gigante se vuelve más terrible. Pero, inesperadamente, contesta a la pregunta de Gama y cuenta su historia (estrofas 50 a 59). Adamastor empieza por hablar de su genealogía: este hijo de la Tierra luchó contra Júpiter, pero se quedó en el mar; fue ahí donde vio a Tetis desnuda en la playa, enamorándose inmediatamente de ella por su gran belleza. Tetis era hija de Doris y de Nereo, estaba casada con Peleo y era madre de Aquiles. Es la más célebre de todas las nereidas, ya que en su boda con Peleo está el origen de la guerra de Troya. Rechazó a Zeus y, en la versión de Camões, también rechazó a Adamastor que, desechado y consciente de su fealdad frente a la belleza de su amada, lo que hacía imposible alcanzarla, decidió tomarla por las armas. Sin embargo, no lo logró, ya que provocó el castigo de los dioses que le convirtieron en ese enorme monte en el sur del continente africano. Pero la metamorfosis no es su mayor castigo: “E, por mais dobradas mágoas, / Me anda Tétis cercando destas águas” (V, 59, 7-8, p. 227). Se repiten en su condena los mitos de los castigos eternos, a la manera de Prometeo o de Sísifo. Camões aprovecha asimismo el ejemplo clásico de la metamorfosis como castigo divino (V, 59, 1-7, p. 227):

«Converte-se-me a carne em terra dura;  
Em penedos os ossos se fizeram;  
Estes membros que vês, e esta figura,  
Por estas longas águas se estenderam.  
Enfim, minha grandíssima estatura  
Neste remoto Cabo converteram  
Os Deuses; [...]

El doble castigo infligido al gigante por los dioses influye decisivamente en su carácter, que se torna aún más agrio y vengativo. La violencia intrínseca al personaje, de



acuerdo con la tradición mitológica en la que Camões le integra, se intensifica: no pudiendo ejercerla sobre los dioses, se venga en los humanos.

En cuanto a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora estructura las estrofas de presentación del personaje de Polifemo de forma semejante a Camões. Sobre esta estructuración, Dámaso Alonso afirma lo siguiente:

Hasta ahora [estrofa 9] cada estrofa nos va dando rasgos distintos de su personalidad. La 5 nos presentó, antes que nada, el horror de una caverna. La 6 nos dijo que era la habitación de Polifemo y el redil de su ganado; supimos, pues, su profesión pastoril y sus riquezas. La 7 nos pintó su talla gigantesca y el gran ojo único de su frente. La 8, las oscuras e hirsutas ondas de su cabello y su barba. Esta 9 nos describe su ligereza o puntería y su ferocidad: no hay fiera que en aquellos contornos se salve<sup>853</sup>.

Dámaso Alonso resume perfectamente la forma en que Góngora organiza la presentación del cíclope. Encontramos desde el inicio algunas semejanzas con el episodio de Adamastor. Como Camões, Góngora empieza por presentar un elemento exterior al personaje, para preparar su caracterización: como hemos señalado anteriormente, el autor portugués hablaba de una nube negra y el cordobés habla de la caverna de Polifemo. El narrador describe la caverna de forma oscura y desagradable, transformando el espacio en algo más que un local donde vive un personaje; la caverna es un reflejo de Polifemo o, mejor, una prolongación del personaje, comulgando, personaje y espacio, de las mismas características.

En la estrofa 6 se hace una especie de transición: se sigue caracterizando el espacio, pero ya se van dando algunos elementos referentes al personaje, como podemos ver en la expresión “horror de aquella sierra” (6, 3, p. 410). Esta forma de introducir al

---

<sup>853</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., pp. 462-463.

personaje, aunque muy general, es suficientemente intensa para crear en el lector la sensación de miedo. Y, una vez creada esa sensación, se pasa a la caracterización del personaje. Se trata del mismo proceso usado por Camões, con una diferencia: los elementos caracterizadores de Polifemo deben impactar en el lector directamente y en Camões podemos ver la reacción de miedo al gigante en Gama y en los marineros de la armada portuguesa (“Arrepiam-se as carnes e o cabelo, / A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo”), acentuando así el horror del personaje.

Cuando entramos en la descripción directa del cíclope, en la estrofa 7, encontramos una semejanza léxica entre los textos de Camões y de Góngora, advertida por Antonio Vilanova. El escritor luso utiliza la expresión “tão grande era de membros” en la estrofa 40, evocada en la lectura del verso gongorino “Un monte era de miembros eminente” (7, I, p. 411). Dámaso Alonso sitúa el origen de la expresión en el clasicismo al afirmar que “la comparación del gigante con un monte se halla en casi toda la tradición de la leyenda de Polifemo, desde la misma *Odisea*”<sup>854</sup>. Antonio Vilanova se aleja un poco de esta opinión, afirmando que el origen de la expresión citada puede ser camoniana:

La semejanza del giro estilístico “tan grande era de miembros” que aparece en el pasaje camoniano, y del giro usado por Góngora: “un monte era de miembros”, permitirían conjeturar una posible reminiscencia de dicho pasaje por parte del gran poeta cordobés [...] <sup>855</sup>.

Curiosamente, Adamastor sí que era un monte (y no Polifemo), concretamente el promontorio en el que había sido transformado por castigo de los dioses. Pero la

---

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>855</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. I, p. 443.

semejanza entre las dos expresiones es notoria, tanto en el nivel léxico como en el sintáctico, así como, naturalmente, en el semántico.

En la estrofa 8 sigue la descripción del cíclope, que ahora se centra en aspectos más concretos, como el cabello y la barba. Hasta aquí los elementos destacados en el personaje son prácticamente los mismos que Camões ponía en evidencia al caracterizar a Adamastor: ambos poseen una estatura descomunal y ambos tienen un cabello y una barba desgreñados y sucios. Dámaso Alonso subraya los elementos “telúricos subterráneos, sombríos, infernales”<sup>856</sup> atribuidos por Góngora a Polifemo o al espacio de su entorno directo (la caverna). En el caso presente, se trata de la utilización de las aguas del Leteo como elemento de referencia al cabello del cíclope. El pelo de Polifemo es, pues, negro; el texto camoniano no habla del color del pelo de Adamastor: al estar “Cheios de terra [...]os cabelos”, el color sería un factor que quedaría en segundo plano, ya que el único color que destacaría sería el de la tierra; Góngora da del cíclope una imagen de suciedad (“negro el cabello [...] pende sin aseo”), igual que la de Adamastor, cuyos cabellos están llenos de tierra, y para la cual contribuye la boca negra y los dientes amarillos. A su vez, la barba del personaje gongorino se presenta como un torrente que baja por su cuerpo descomunal, solo peinada por sus dedos; la de Adamastor se caracteriza con el adjetivo “escuálida”, reiterando una vez más la imagen de suciedad, de tierra que era, al final, la materia del gigante metamorfoseado.

Estos aspectos de la descripción de Polifemo no solo evocan a Adamastor; la figura de Tritón, retratada en el canto VI de *Os Lusíadas*, subyace también a esa caracterización (VI, 16, 5-8, 17, p. 262):

---

<sup>856</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., p. 461.

Tritão, que de ser filho se gloria  
Do Rei e de Salácia veneranda,  
Era mancebo grande, negro e feio,  
Trombeta de seu pai e seu correio.

Os cabelos da barba e os que decem  
Da cabeça nos ombros, todos eram  
Uns limos prenhes d' água, e bem parecem  
Que nunca brando pêntem conheceram.  
Nas pontas pendurados não falecem  
Os negros mexilhões, que ali se geram.  
Na cabeça, por gorra, tinha posta  
Ûa mui grande casca de lagosta.

En esta descripción coinciden con el retrato de Polifemo el ser “grande, negro e feio” y la barba y cabellera torrenciales, cayendo por los hombros y que jamás habían sido peinadas: “Os cabelos da barba [...] que nunca brando pêntem conheceram”.

La estrofa 9 habla no ya del aspecto físico del gigante, sino de su carácter. La caracterización psicológica del personaje apunta sobre todo a su fiereza, denotada en sus actitudes frente a los animales más feroces. Siendo estos animales, descritos hiperbólicamente en su ferocidad, los más peligrosos y crueles, la brutalidad de Polifemo aumenta en la misma proporción, ya que ninguna de esas alimañas sobrevive cerca del cíclope. También la crueldad de Adamastor se pone de manifiesto a través de sus actitudes, principalmente al narrar las desgracias que ocurrirían a los portugueses en el futuro motivadas por sus acciones. Aún en esta estrofa del *Polifemo*, queremos destacar el último verso, que refiere la luz crepuscular existente cuando los labradores recogían los bueyes a los establos: “pisando la dudosa luz del día”. Este verso tiene claras semejanzas con “Mas já a luz se mostraba duvidosa” (VIII, 44, I, p. 352): la

misma forma de presentar la luz crepuscular como dudosa, usando el mismo adjetivo, nos hace pensar en el origen camoniano de este verso.

Las estrofas 10 y 11 ponen en evidencia las riquezas de Polifemo, aspecto que no aparecía en el episodio de *Os Lusíadas*. Sin embargo, queremos indicar que la opulencia con la que se describe, por ejemplo, la fruta de su zurrón, es la misma que aparece en las descripciones de la Isla de Venus, en el canto IX de la epopeya portuguesa, como hemos visto en el análisis del espacio.

Otro aspecto interesante de la descripción de Polifemo se sitúa en la estrofa 12. Esta estrofa habla del instrumento del cíclope y de los efectos de su música en el entorno. El instrumento es enorme, y el narrador hiperboliza su tamaño de cara a magnificar, indirectamente, al gigante. Los efectos de su música son tremendos (12, 5-8, p. 412):

La selva se confunde, el mar se altera,  
rompe Tritón su caracol torcido,  
sordo huye el bajel a vela y remo:  
¡tal la música es de Polifemo!

Queremos detenernos en este punto y comentar varios aspectos referentes a estos versos. En primer lugar, está la referencia a Tritón y a su caracol torcido, que ya aparece en *Os Lusíadas*: “Na mão a grande concha retorcida / Que trazia, com força já tocava; / A voz grande, canora, foi ouvida / Por todo o mar, que longe retumbava” (VI, 19, 1-4, p.262). Sobre esta cuestión afirma Antonio Vilanova:

En la difusión del tema en la poesía española del Renacimiento, tiene una gran importancia el relato mitológico del canto VI de *Os Lusíadas* de Camoens,

fantástica descripción del reino de Neptuno, donde se describe minuciosamente a Tritón y se alude a su concha retorcida<sup>857</sup>.

En las estrofas de *Os Lusíadas*, Tritón aparece caracterizado como una figura imponente y llena de poderío y vigor. Se decía que el sonido de su instrumento llegaba a todas partes del inmenso océano, destacando así su fuerza; sin embargo, Polifemo le supera, lo que provoca la ira del dios marítimo, que rompe su concha.

Pero la música producida por el instrumento del cíclope tiene más efectos: el narrador habla de los efectos en tierra (“la selva se confunde”) y en el mar (“el mar se altera”), en el reino de los dioses (alusión a Tritón) y entre los hombres (“sordo huye el bajel a vela y remo”). Verificamos, pues, que nada escapa al poder asustador de este instrumento. No podemos dejar de recordar las estrofas iniciales del episodio de la batalla de Aljubarrota, en el canto IV de *Os Lusíadas*, especialmente la que describe la trompeta castellana y sus efectos (IV, 28, 29, 1-2, p. 174):

«Deu sinal a trombeta Castelhana,  
Horrendo, fero, ingente e temeroso;  
Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana  
Atrás tornou as ondas de medroso.  
Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana;  
Correu ao mar o Tejo duvidoso;  
E as mães, que o som terrível escuitaram,  
Aos peitos os filhinhos apertaram.

«Quantos rostos ali se vêm sem cor,  
Que ao coração acode o sangue amigo!

---

<sup>857</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. I, pp. 596-597.

Estos versos de la epopeya portuguesa empiezan por caracterizar el sonido de la trompeta castellana, que da inicio a la batalla: se trata de un ruido “Horrendo, fero, ingente e temeroso”, paralelo al “bárbaro ruido [...] duramente repetido” del instrumento del cíclope. Pero las semejanzas más evidentes están en los efectos de ese ruido. También Camões (a través de la voz de Gama, que narra toda la historia de Portugal al Rey de Melinde) apunta la intensidad del sonido que se hace oír en tierra en puntos tan distantes como el monte Artabro, en el norte, y la tierra transtagana, en el sur; su poderío es tal que los ríos Guadiana y Tajo alteran su curso, el uno volviendo atrás y el otro buscando refugio en el mar. Oyendo a Polifemo, “el mar se altera”, oyendo a la trompeta castellana se altera el curso de los ríos. Por otro lado, las madres que oyen la señal que da lugar al comienzo de la batalla aprietan a los hijos en sus pechos, denotando así el miedo que les provoca ese sonido; en general, la gente empalidece, indicio inequívoco del terror que sienten, sin duda igual al de los marinos que escuchan a Polifemo y huyen a vela y a remo. De esta forma, los dos autores se centran en los efectos provocados por un sonido aterrador, señalando ambos las reacciones de los elementos tierra y agua, así como de la gente que escucha ese ruido. En Camões no tiene lugar la referencia mitológica porque se trata de un episodio concreto y real de la historia de Portugal, donde no cabe ese tipo de alusión por parte del narrador, Vasco da Gama.

Queremos señalar que tanto Camões como Góngora optan por dar voz a su personaje: en *Os Lusíadas*, Adamastor cuenta en primera persona su triste historia de amor, como ya hemos anotado; en la *Fábula*, es Polifemo quien, en un determinado momento (estrofas 47 a 58), habla de su amor por Galatea. Los destinatarios de los discursos y las situaciones narrativas son distintos; sin embargo, encontramos muchos aspectos semejantes, que detallamos a continuación.

Hablando de elementos generales, en el canto de ambos gigantes destaca su capacidad de amar, a pesar de su fiereza y fealdad. A este contraste se añade el que se da entre la monstruosidad del amante y la belleza del objeto amado. De esta forma, encontramos dos tipos de oposiciones: una externa -belleza frente a monstruosidad, muy manierista- y otra interna -violencia frente a ternura-. En los dos personajes, debido a la imposibilidad de concretizar su amor, termina venciendo la violencia. Por encima de todo, está el carácter vengativo de ambos; en el caso concreto de Polifemo, podemos decir que hereda la violencia de Posidón, su padre.

Pasando a aspectos más concretos del canto de Polifemo, señalamos como uno de los elementos comunes la presentación genealógica de los personajes, presente en la estrofa 51 de la *Fábula*; pero el objetivo es distinto en cada uno de ellos, ya que Adamastor solo pretende darse a conocer y Polifemo intenta impresionar a su amada. En la estrofa 53 el cíclope narra cómo se vio un día en las aguas calmas, pudiendo contemplar su gran ojo. Existe aquí una diferencia substancial entre los dos personajes: mientras que Adamastor tiene conciencia de su fealdad frente a la belleza de Tetis, sabiendo así que será imposible que ella se enamore de él, por lo que decide recurrir a las armas para conquistarla (“Como fosse impossíbil alcançá-la, / Pola grandeza feia de meu gesto, / Determinei por armas de tomá-la” [V, 53, 1-3, p. 226]), Polifemo no tiene esa conciencia. De hecho, su auto-caracterización como cíclope celeste y la comparación de su único ojo con un sol dejan percibir que el gigante no solo no tiene conciencia de su monstruosidad, sino que hasta puede encontrar un rastro de belleza en la imagen que ve reflejada en el agua<sup>858</sup>. Esto es importante porque condiciona la

---

<sup>858</sup> Sobre los fuertes contrastes entre lo bello y lo horrendo en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, véase D. Alonso, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, cit., pp. 313-392.



reacción futura del personaje frente a una Galatea que le ignora y ama a Acis: esa reacción se vuelve más violenta por la incomprensión de los hechos, por los celos, por el despecho. Lleva a la muerte de Acis por revancha, mientras que Adamastor hace incidir su venganza en elementos externos: los hombres que osan pasar por sus dominios, ya que en su historia no está presente la figura del rival que conforma el triángulo amoroso. Polifemo recurre a la muerte de su competidor; Adamastor preferiría haber vivido un amor ilusorio: “Que te custava ter-me neste engano, / Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?” (V, 57, 3-4, p. 227) <sup>859</sup>.

Señalamos además otro aspecto que marca la diferencia entre los dos personajes titánicos: Polifemo cuenta su transformación por obra del amor que sentía por Galatea. Las cabezas humanas que adornaban su cueva eran una clara evidencia de su crueldad; por amor, pasó a acoger a los peregrinos, que encontraban un buen abrigo donde antes les esperaba la muerte. Esta metamorfosis no se da en Adamastor que, como hemos visto, había decidido tomar a su amada por el poder de las armas. Polifemo, en la secuencia de la narración de su transformación, relata un naufragio y cómo acogió en su gruta a uno de los náufragos; este le regaló un arco y una aljaba de marfil, que ofrecía a Galatea, demostrándole su amor. Las dádivas amorosas tampoco aparecen en el episodio de Adamastor. Pero en estas estrofas la influencia del autor portugués se hace sentir de manera distinta. Al describir las riquezas de la nave (estrofas 55-58), Polifemo habla de Sabeo y Cambaya (56, 1-4, p. 425):

cuando, entre globos de agua, entregar veo  
a las arenas ligurina haya,

---

<sup>859</sup> Como ya hemos señalado antes, es evidente la similitud de este verso con el final del soneto gongorino “Mientras que competir con tu cabello” (“...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”), lo que muestra una vez más la influencia de Camões en el poeta cordobés.

en cajas los aromas del Sabeo,  
en cofres las riquezas de Cambaya.

La utilización del topónimo Cambaya ya aparecía en la canción que Góngora había compuesto en su juventud para integrar la traducción de Gómez de Tapia; y también aparecía en *Os Lusíadas*, por lo menos en dos ocasiones: “ao possante / Rei de Cambaia” (X, 72, 2-3, p. 458) y “A terra de Cambaia vê, riquíssima” (X, 106, 5, p. 466), por no hablar del verso “A este o Rei cambaico soberbíssimo” (X, 64, 1, p. 456). Estos tres ejemplos son citados por Antonio Vilanova (aunque dicho topónimo sea también usado en otras ocasiones), quien señala la posibilidad de que Góngora los tuviera presentes al aludir a las riquezas de Cambaya, afirmando después la procedencia camoniana de la alusión toponímica<sup>860</sup>.

En la estrofa 58 (p. 425) de la *Fábula*, podemos leer lo siguiente:

arco, digo, gentil, bruñida aljaba,  
obras ambas de artífice prolijo,  
y de Malaco rey a deidad Java  
alto don, según ya mi huésped dijo.

Vilanova cree que se trata de una posible adaptación de una referencia de *Os Lusíadas* a las flechas envenenadas (X, 44, p. 451):

«Nem tu menos fugir poderás deste,  
Posto que rica e posto que assentada  
Lá no grémio da Aurora, onde naceste  
Opulenta Malaca nomeada.

---

<sup>860</sup> Cfr. A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., vol. II, pp. 645-646.

As setas venenosas que fizeste,  
Os crises com que já te vejo armada,  
Malaios namorados, Jaus valentes,  
Todos farás ao Luso obedientes.»

Sobre la posible influencia de esta estrofa en Góngora, afirma Vilanova:

Luís de Camões, en *Os Lusíadas*, alude a las flechas envenenadas de los malayos y a los valientes javaneses, en un pasaje que probablemente sugirió a Góngora la idea de convertir el arco de marfil del mercader genovés en alto don de un rey malaco a una reina o deidad java, es decir, javanesa<sup>861</sup>.

De hecho, hay algunos puntos de contacto entre la estrofa 58 de la *Fábula* y la estrofa de *Os Lusíadas* que hemos presentado, concretamente las referencias toponímicas a Malaca y a Java, además del arma que de flechas envenenadas se metamorfosea en arco y respectiva aljaba. Por ello, creemos que la sugerencia de Antonio Vilanova es bastante interesante.

La crueldad de Polifemo va siendo señalada en varias estrofas. La 59, por ejemplo, ya fuera del discurso de Polifemo, habla de la horrenda voz del cíclope y de su dolor interno; la voz fue interrumpida por las cabras, lo que es, por lo menos, un motivo bastante prosaico para interrumpir un canto de amor. Así, Góngora logra volver al verdadero carácter de Polifemo, el pastor duro y feroz que siempre recurre a la violencia. Por otro lado, también se puede interpretar este canto interrumpido como una cierta ridiculización del amor del gigante monstruoso hacia la bella ninfa. El fiero jayán, como afirma el narrador en la estrofa 61, reacciona violentamente cuando descubre el amor entre Galatea y Acis; su carácter celoso y vengativo se pone en evidencia y

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 676.

termina por matar a Acis. El final es distinto en Camões y en Góngora: la metamorfosis está presente en ambos textos, pero en el primero es un castigo, mientras que en el segundo funciona como una redención; los dioses castigan a Adamastor transformándolo en un monte y Doris salva a Acis, ya que su transformación en río equivale a su divinización. Pero Polifemo, al contrario de Adamastor, no recibe ningún castigo.

De igual manera que en la elaboración del personaje de Polifemo se aprovechan algunos rasgos de personajes de *Os Lusíadas*, la configuración de Galatea también evoca algunos personajes femeninos de la epopeya portuguesa, como Tetis, Inés de Castro y, especialmente, Venus.

Las estrofas 13 a 22 de la *Fábula* describen la belleza de Galatea, ya sea de forma directa, cuando se hace su retrato, o indirecta, cuando el narrador cuenta los efectos de esa belleza en la isla y entre sus habitantes. La descripción del personaje empieza por situar mitológicamente a Galatea: “Ninfa, de Doris hija, la más bella / adora, que vio el reino de la espuma” (13, 1-2, p. 412). El narrador dice primero quién es -una ninfa, hija de Doris- y luego cómo es, hiperbolizando su belleza (13, 3-8, p. 412):

Galatea es su nombre, y dulce en ella  
el terno Venus de sus Gracias suma.  
Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno.

El narrador destaca sus ojos, que compara con estrellas luminosas, y su piel, que asemeja a la blanca pluma del cisne. Asimismo, relacionar metafóricamente a Galatea

con Venus (“pavón de Venus es, cisne de Juno”) es vincular el personaje a un ideal de belleza representado por la diosa del amor. La estrofa 14 continúa la descripción, pero ahora el narrador se centra en el juego de los colores blanco y rojo:

Purpúreas rosas sobre Galatea  
la Alba entre lilios cándidos deshoja:  
duda el Amor cuál más su color sea,  
o púrpura nevada, o nieve roja.  
De su frente la perla es, eritrea,  
émula vana. El ciego dios se enoja,  
y, condenado su esplendor, la deja  
pender en oro al nácar de su oreja.

Este juego de colores es comentado por Dámaso Alonso:

Galatea es toda blanca y colorada. Con exquisita delicadeza matiza y mezcla Góngora estos colores en la presente octava: «lilios» cándidos y rosas encendidas. ¿Hace algo nuevo? Todas las bellezas del mundo mítico, según los poetas, eran rosa y blanco [...]. El arte de Góngora consiste, precisamente, en venir después de todos ellos y conseguir movernos estéticamente<sup>862</sup>.

No solo las bellezas del mundo mítico eran caracterizadas de esta forma codificada. También la mujer clasicista responde a estas características, a menudo plasmadas en metáforas que ya eran un lugar común: la piel era nieve, los dientes perlas, los labios coral, los ojos estrellas, los cabellos oro, etc. La poesía del período clásico ofrece innumerables ejemplos, entre ellos algunos de los sonetos de Camões,

---

<sup>862</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., p. 478.

autor que seguía esos modelos en la mayor parte de su producción lírica<sup>863</sup> y también en la epopeya. De hecho, aunque no encontremos muchas descripciones minuciosas de las figuras femeninas en *Os Lusíadas* -el autor frecuentemente señala la belleza de esos personajes de una forma global, sin entrar en detalles-, el retrato que subyace es el de la mujer clásica. Así ocurre en el episodio de Inés de Castro, en el que el juego con dichos colores aparece en la descripción de la mujer. Recordemos una vez más la estrofa de Camões (III, 134, p. 132):

«Assi como a bonina, que cortada  
Antes do tempo foi, cândida e bela,  
Sendo das mãos lacivas maltratada  
Da minina que a trouxe na capela,  
O cheiro traz perdido e a cor murchada:  
Tal está, morta, a pálida donzela,  
Secas do rosto as rosas e perdida  
A branca e viva cor, co a doce vida.

Hay una diferencia fundamental entre los dos textos: además de que un personaje es histórico y el otro mitológico, Góngora habla de la vida y Camões de la muerte; pero el juego de colores es el mismo, utilizando el blanco y el rojo que eran usados convencionalmente para describir la belleza femenina. La blancura de la piel de ambas (ya antes Camões había hablado del “colo de alabastro” de la amada de Pedro [III, 132, 7, p. 132]) hace destacar las rosas del rostro, que antes embellecían a Inés, que

---

<sup>863</sup> Cfr. los sonetos de Camões “Dizei, Senhora, da Beleza ideia”, “Vossos olhos, Senhora, que competem”, “Leda serenidade deleitosa” u “Ondados fios de ouro reluzente”. Curiosamente, unas famosas endechas del autor luso alaban la belleza negra de la esclava Bárbara, pero siempre tomando como término comparativo los estereotipos de belleza de su tiempo. Las “Endechas a Bárbara escrava” combinan de esta manera las convenciones clásicas con la transgresión que supone divinizar la belleza negra de una esclava” (véase L. de Camões, *Lírica*, ed. de H. Cidade, Lisboa, Círculo de Lectores, 1981, 5ª ed.).

las ha perdido con la muerte. Asimismo, Camões utiliza los mismos colores en la descripción de Venus, que posee un “colo que a neve escurecia” (II, 36, 2, p. 60), o que “as rosas entre a neve / No rosto traz” (IX, 36, 3-4, p. 396), representando el ideal de belleza ya comentado. También en la descripción de la naturaleza de la isla de Venus el poeta luso señala “a fresca rosa bela / Qual reluze nas faces da donzela” (IX, 61, 7-8, p. 402). El ideal de belleza femenina utilizado por Camões y por Góngora tiene su origen en Petrarca, cuya huella está siempre presente en el período clásico en los temas referentes al amor y a la mujer. Esta presencia constante lleva a Dámaso Alonso a afirmar que “el gongorismo es, en buena parte, el matiz del petrarquismo español a principios del siglo XVII”<sup>864</sup>.

Las estrofas 15 a 17 narran el amor que la belleza de Galatea provoca en los dioses marinos, suscitando la envidia de otras ninfas. Uno de ellos es Glauco, que inútilmente induce a la ninfa ingrata a subir con él en el carro de cristal para surcar las ondas. Se trata de una libertad poética de Góngora, ya que Glauco, en la mitología, nunca estuvo enamorado de Galatea; esta libertad poética se acerca a la de Camões al crear la figura de Adamastor. El carro que conduce es de cristal, como el de Febo en *Os Lusíadas*: “Nisto Febo nas águas encerrou / Co carro de cristal, o claro día” (I, 56, 5-6, p. 15).

Otro ejemplo es el de Palemón, que la persigue en vano, ya que la ninfa le desdeña casi tanto como a Polifemo. En las *Metamorfosis* de Ovidio este dios no está enamorado de Galatea; Góngora opta por recrear la historia, alterando una vez más la mitología, al añadir otro dios enamorado de Galatea para, de esta forma, hiperbolizar la belleza de la ninfa. La forma en que esa belleza despierta los amores de los dioses del

---

<sup>864</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., p. 172.

mar recuerda la subida de Venus al Olimpo en el canto II de *Os Lusíadas*, cuando la bella diosa enciende el deseo en los dioses que la ven. Acorde a su condición de diosa del amor, su figura emana un alto grado de erotismo que origina el deseo entre los dioses: “Já se sentem no Céu, por toda a parte, / Ciúmes em Vulcano, amor em Marte” (II, 37, 7-8, p. 60).

Pero Galatea no está enamorada de ninguno de los dioses que la cortejan, y por eso huye. Sin embargo, en lugar de disuadir a sus seguidores, la fuga de la ninfa parece provocar un amor aún mayor, lo que lleva el narrador a comentar el equívoco que es querer perseguir lo inalcanzable. La fuga de la ninfa perseguida es un proceso usado en la Isla de Venus, en la que las ninfas esperaban, desnudas, la llegada de las naves; pero, cuando los marineros desembarcan, simulan la sorpresa y huyen. La escenificación de la huida había sido preparada por Venus, que previamente aleccionó a sus ninfas, preparadas por ella para saber cómo hacerse desear, y heridas además por las flechas de Cupido. Entre los métodos usados por ellas estaba la huida, que avivaba aún más el deseo de los navegantes. Las enseñanzas de Venus se resumen muy bien en la estrofa siguiente (IX, 65, p. 403):

Assi lho aconselhara a mestra experta:  
Que andassem pelos campos espalhadas;  
Que, vista dos barões a presa incerta,  
Se fizessem primeiro desejadas.  
Algũas, que na forma descoberta  
Do belo corpo estavam confiadas,  
Posta a artificiosa formosura,  
Nuas lavar se deixam na água pura.

Sin embargo, la función es completamente distinta en los dos textos: Galatea huye porque no ama, y las ninfas de la Isla de Venus huyen porque aman. El desdén



incita a Galatea a apartarse de los dioses enamorados de ella, el deseo es lo que lleva las ninfas camonianas a huir. Pero, a pesar de todas estas diferencias, el efecto es exactamente el mismo, ya que tanto los marineros portugueses como los dioses marinos enamorados de Galatea sienten encenderse su pasión hacia sus amadas. Si Galatea es efectivamente inalcanzable, las ninfas juegan con ello y solo en apariencia lo son. Es el juego del amor, que todas dominan debido a los consejos de Venus y a las flechas de Cupido. Camões aprovecha así toda una tradición clásica de ninfas desdeñosas, cuya acción es narrada por Ovidio en las *Metamorfosis*, pero convierte el sentido original de desdén, que impera también en Galatea, en juego amoroso. Todo esto ayuda a la caracterización de la bella ninfa: al huir, demuestra su carácter honesto, tan al gusto petrarquista; por ese carácter se muestra desdeñosa hacia sus enamorados.

La bella amada de Polifemo no solo despierta el amor entre los dioses marinos, sino también entre los hombres que habitan la isla, que hacen sus ofrendas a la ninfa. Por ello, el narrador afirma: “bien sea religión, bien amor sea, / deidad, aunque sin templo, es Galatea” (19, 7-8, p. 414). Demostrando su amor, cada uno ofrece a la ninfa sus productos, que son abundantes en una isla como Sicilia. Este aspecto de la ofrenda amorosa no aparece en Camões, quizás porque no existe en toda la epopeya una situación paralela a la de la *Fábula*. En *Os Lusíadas* los personajes humanos y los personajes mitológicos no se mezclan, excepto, como hemos visto, en los últimos dos cantos, a los cuales, de todas formas, el propio Camões da una interpretación simbólica. Góngora propone en su narración varias señales externas del amor de los jóvenes de la isla hacia Galatea: las dádivas que hemos indicado antes, pero también el abandono del ganado, mientras sus dueños se complacen en el amor a la ninfa. Este factor constituye otra diferencia con respecto a las ninfas que habitan la isla de los Amores, porque en esta isla el amor físico es concretizado, y en Sicilia el amor hacia Galatea es

esencialmente contemplativo, provocado por su belleza extrema. La metáfora del fuego para señalar el amor y sus efectos es usada por Góngora (“Arde la juventud” [21, p. 415]) y también había sido usada por Camões en el mismo contexto: “Da alva petrina flamas lhe saíam, / Onde o Minino as almas encendia” (II, 36, 5-6, p. 60).

La ninfa Galatea es también retratada por Polifemo en su canto, fundamentalmente a través de comparaciones. Así, la primera estrofa de este canto está dedicada exclusivamente a la caracterización de la ninfa (46, p. 422):

¡Oh bella Galatea, más süave  
que los claveles que tronchó la aurora;  
blanca más que las plumas de aquel ave  
que dulce muere y en las aguas mora;  
igual en pompa al pájaro que, grave,  
su manto azul de tantos ojos dora  
cuantas el celestial zafiro estrellas!  
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!

Esta estrofa cobra importancia en el poema por dos razones; por un lado, por la caracterización de Galatea, que desarrolla los rasgos que el narrador proponía inicialmente; y, por otro, porque establece un contraste entre la monstruosidad de Polifemo y su capacidad para amar, que se manifiesta en este dulce y tierno canto. En esto también Polifemo se asemeja a Adamastor: éste no canta, pero al narrar su historia de amor deja aflorar sus sentimientos entre la tristeza, la emoción y la rabia.

La forma como Polifemo ve a su amada no difiere mucho de la caracterización dada anteriormente de ella. La compara con los claveles por su suavidad, con el cisne por la blancura de su piel y con el pavo real por su majestad. No introduce ningún elemento nuevo en su retrato, al que no falta la alusión a la belleza de sus ojos, comparados con estrellas, aspecto que se repite en la estrofa 47 (p. 422):

Deja las ondas, deja el rubio coro  
de las hijas de Tetis, y el mar vea,  
cuando niega la luz un carro de oro,  
que en dos la restituye Galatea.  
Pisa la arena, que en la arena adora  
cuantas el blanco pie conchas platea,  
cuyo bello contacto puede hacerlas,  
sin concebir rocío, parir perlas.

En esta estrofa vuelve la mención a la piel blanca del personaje, ahora la de sus pies; asimismo, la referencia a la plata y a las perlas, en cuanto elementos preciosos, contribuyen a la materialización de la superioridad del personaje, ya sea en su condición de diosa, o por la excelencia de su belleza.

Adamastor, en *Os Lusíadas*, habla de la belleza de Tetis de una forma bastante general, aunque particularizando algunos elementos concretos de su retrato. Así, encontramos las expresiones “por amar das águas a princesa” (V, 52, 4, p. 226), “fermoso riso honesto” (V, 53, 6, p. 226), “gesto lindo / Da branca Tétis” (V, 55, 4-5, p. 226), “os olhos belos” (V, 55, 7, p. 226), “rosto angélico” (V, 56, 6, p. 227), “Ninfa, a mais fermosa do Oceano” (V, 57, 1, p. 227), que apuntan aspectos globales de la caracterización del personaje, de acuerdo con la visión de Adamastor, el cual, como Polifemo con respecto a Galatea, exagera su belleza.

El encuentro de Acis y Galatea también es importante para la construcción de la figura femenina. Las estrofas que relatan ese encuentro (28-42) dejan la imagen de una Galatea recatada y curiosa, que duda entre el miedo y la curiosidad; la belleza de Acis, así como la flecha que Cupido había alojado en su pecho, le hacen vencer el miedo y acercarse a esa figura viril, de quien se enamora. Encontramos después una ninfa entregada al amor, portadora de una sensualidad semejante a la de las ninfas en la isla

de Venus, con la diferencia de que lo que es natural en Galatea, es deliberado en las ninfas, enseñadas por Venus.

El referido encuentro de Acis y Galatea está marcado por el juego de seducción, a semejanza de lo que ocurre en la isla de Venus. En primer lugar, Acis encuentra a Galatea dormida, y deja a su lado una ofrenda. Después (estrofas 33-35, pp. 418-419), Acis finge dormir, lo que permite a la ninfa la observación detenida del personaje masculino, en toda su virilidad, creyendo que no era vista por él, lo que provoca en ella admiración y deseo. Está, pues, iniciado el juego de seducción. En la isla de Venus ese juego también se iniciaba a través de la mirada, cuando los marineros desembarcaban y veían a las ninfas en su feminidad. Posteriormente, Acis finge despertarse, lo que asusta a Galatea; pero en seguida ya la ninfa, comprendiendo que Acis ha respetado su sueño y le ha hecho una ofrenda, se muestra “Más agradable y menos zahareña / [...] dulce ya concediéndole y risueña” (39, 1, 3, p. 420); de la misma forma, también las ninfas empiezan a huir al ver a los portugueses, pero después se dejan alcanzar por ellos: “Sorrindo e gritos dando, / Se deixam ir dos galgos alcançando” (IX, 70, 7-8, p. 404). Finalmente, Galatea impide suavemente los avances de Acis (“con desvíos Galatea suaves, / e su audacia los términos limita” [41, 2-3, p. 420]), aumentando así el deseo de su amado, que siente un suplicio como el de Tántalo y, por qué no, como el de Adamastor: “Entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve, / fugitivo cristal, pomos de nieve” (41, 5-8, p. 420); y afirma Adamastor que “por mais dobradas mágoas, / Me anda Tétis cercando destas águas” (V, 59, 7-8, p. 227). Sin embargo, lo que en la *Fábula* es juego, en *Os Lusíadas* es castigo. Dando fin al proceso de seducción que aumenta el deseo, se unen Acis y Galatea (42, p. 421):

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubíes,  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
negras viólas, blancos alhelíes,  
llueven sobre el que Amor quiere que sea  
tálamo de Acis ya y de Galatea.

De la misma forma, en *Os Lusíadas*, las ninfas acaban por entregarse a los marineros (IX, 83, p. 407):

Oh, que famintos beijos na floresta,  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vénus com prazeres inflamava,  
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo.

En ambos textos el ciclo erótico se desarrolla y termina de forma semejante, desde el primer contacto, visual (“aos olhos dando / O que às mãos cobiçosas vão negando” [IX, 72, 7-8, p. 405]), hasta la unión entre los amantes<sup>865</sup>, cuya narración, en los dos casos, está cargada de sensualismo, aunque la estrofa camoniana sea bastante más explícita que la de Góngora.

Asimismo, hemos encontrado algunos versos en los que se puede considerar la posibilidad de la imitación de *Os Lusíadas*: así, en la estrofa 43, Góngora alude a los

---

<sup>865</sup> Sobre el erotismo en estos dos textos, véase C. Alves dos Santos, “Camões y Góngora: una lectura del erotismo en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*”, cit.

caballos del sol indicando el nombre de uno de ellos: “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustra / las columnas Etón que erigió el griego, / do el carro de la luz sus ruedas lava” (43, 1-4, p. 421); Camões ya lo había hecho en su epopeya: “Já Flégon e Piróis vinham tirando, / Cos outros dous, o carro radiante” (V, 61, 1-2, p. 228). Si las referencias poéticas a los caballos del sol en su conjunto no eran abundantes, menos frecuente era que fueran nombrados individualmente; por ello, y aunque los nombres apuntados por ambos autores no sean los mismos, Góngora puede haber imitado a Camões no en el uso del nombre, sino en la idea de su utilización. Más evidente nos parece la imitación de Camões en los versos “Marítimo alción roca eminente / sobre sus huevos coronaba, el día / que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía” (53, 1-4, p. 424). A propósito del uso de la expresión “alcionias aves” por Eugenio Martínez en la *Genealogía de la toledana discreta*, hemos explicado que se trata de una referencia al martín pescador a través de su origen mitológico. Este uso era muy raro y había sido adoptado por Camões al describir la tempestad marítima: “As Alciónias aves triste canto / Junto da costa brava levantaram” (VI, 77, 1-2, p. 277). El uso de “alción” o “alcionia ave” es bastante infrecuente, como hemos dicho: en el banco de datos de la Real Academia Española (CORDE), solo aparecen dos utilizaciones documentadas del sustantivo “alción”, siendo la primera la de Góngora en la *Fábula*<sup>866</sup>, por lo que nos parece que la palabra puede proceder de *Os Lusíadas*, aunque Camões use la perífrasis “alcionia ave”. Cabe también la posibilidad, no incompatible, de la contribución de Ovidio, que en el libro XI de las *Metamorfosis* narra la historia de Alcíone<sup>867</sup>.

---

<sup>866</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [20-IV-2012].

<sup>867</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, cit., XI, vv. 671-750.

En suma, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* se observa la influencia de Camões en varios aspectos: en la caracterización de los personajes, especialmente de Polifemo y de Galatea, usando fórmulas y rasgos presentes en la epopeya camoniana; en la descripción de determinados aspectos de la naturaleza de la isla, que mantiene clara relación con la isla de Venus; y en el uso de palabras y expresiones cuyo origen está en *Os Lusíadas*.

### 3. 2. EL INFLUJO DE LA EPOPEYA CAMONIANA EN LAS SOLEDADES

Escrito inicialmente en la misma época que la *Fábula de Polifemo y Galatea*<sup>868</sup>, el texto de las *Soledades*<sup>869</sup> fue tan rompedor como polémico. El epistolario gongorino, así como muchos otros textos de la época, nos dan cuenta de opiniones enfrentadas respecto a la legitimidad y calidad de la obra. A pesar de las modificaciones introducidas por Góngora en su texto, muchas de ellas por sugerencia de amigos como Pedro de Valencia, la obra no dejó de levantar polémica en su época, y lo sigue haciendo varios siglos después de su aparición.

No queremos detenernos en este aspecto, que no es el objeto de nuestro estudio<sup>870</sup>, sino en cómo el texto sufre, del mismo modo que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, entre otras influencias, las de *Os Lusíadas*, de Camões, que, como hemos señalado anteriormente, era un texto que Góngora siempre tenía presente.

El poema, escrito en silvas, se divide en dos partes: la *Soledad* primera, compuesta por 1091 versos, y la *Soledad* segunda, que, con 979 versos, quedó inconclusa. El autor tenía en mente, de acuerdo con el testimonio de Pedro Díaz de Rivas y del Abad de Rute<sup>871</sup>, la división de la obra en cuatro partes: *La soledad de los campos*, *La soledad de las riberas*, *La soledad de las selva* y *La soledad del yermo*,

---

<sup>868</sup> Sobre las posibles fechas de escritura de la obra, véase: R. Jammes, “Introducción” a L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-157, pp. 7-21.

<sup>869</sup> L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994. Citaremos por esta edición, indicando en números romanos si se trata de la *Soledad* primera o segunda, seguido del número de los versos y de la página.

<sup>870</sup> Sobre este tema, véase, entre otros: E. Orozco Díaz, “Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades* de Góngora”, en F. Pierce y C. A. Jones (dir.), *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1962)*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1964; J. M. Blecua, “Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970 y R. Jammes, “Introducción” a L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, cit.

<sup>871</sup> Cfr. R. Jammes, “Introducción” a L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, cit., pp. 43-47.



pero no llegó a terminar su proyecto. Este poema narrativo nos presenta la historia de un joven náufrago, víctima de un amor no correspondido, que arriba a la costa y es acogido por los habitantes de la zona. Se trata de una defensa de la vida natural y del desarrollo del tópico del menosprecio de corte.

En la dedicatoria de Góngora en las *Soledades*, dirigida al Duque de Béjar y situada en el peritexto, encontramos un pequeño detalle en el ámbito lexical que constituye un punto en común con *Os Lusíadas*: Góngora utiliza dos veces el vocablo “errante”, la primera de ellas en el primer verso de la dedicatoria (“Pasos de un peregrino son errantes”, [I, 1, p. 183] y “que sus errantes pasos ha votado” [I, 31, p. 189]). Según Robert Jammes, este uso contribuía por su novedad a dar al verso un tono de desplante, juntamente con el violento hipérbaton, y fue censurado por Jáuregui, no solo por lo novedoso del término, sino también por su uso repetido. Jáuregui se basaba en la autoridad de Garcilaso, que jamás había usado tal palabra; la contestación del Abad de Rute confirma que se trata de una palabra nueva, y que si hubiera sido usada por Garcilaso entonces ya no sería nueva<sup>872</sup>. Es posible que Góngora haya recogido el vocablo en *Os Lusíadas*, ya que se trata de un adjetivo usado por Camões en su epopeya en el verso “[...] por comprazer ao vulgo errante” (VII, 85, 3, p. 321). Aunque Camões use este término con el sentido de “inestable”, no es de descartar que su uso por el cordobés proceda de la lectura de la epopeya lusa, como ocurre con un considerable número de cultismos.

El inicio de la *Soledad* primera denota inmediatamente la imitación de Camões. De hecho, los primeros versos de Góngora (“Era del tempo la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los

---

<sup>872</sup> Cfr. R. Jammes, nota al verso 1, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., p. 182.

rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas, / cuando [...]” [I, 1-7, pp. 195-199]) mantienen una estrecha relación con los versos camonianos “Era no tempo alegre, quando entrava / No roubador da Europa a luz Febeia, / Quando um e o outro corno lhe aquentava, / E Flora derramava o de Amalteia; / A memória do dia renovava / O pres[s]uroso Sol, que o Céu rodeia, / Em que Aquele a quem tudo está sujeito / O selo pôs a quanto tinha feito; // Quando [...]” (II, 72, 73, I, p. 69). Góngora imita a Camões de varias formas: por un lado, refiere, como el poeta luso, la primavera a través de una perífrasis que indica una de las características de la época; para Camões, se trata del “tempo alegre”, para Góngora, de la “estación florida”, manteniendo ambas expresiones una cierta comunión de sentido. Por otro lado, alude, como el luso, a la historia de Júpiter (o Zeus) y Europa:

Zeus vio a Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en las playas de Sidón, o de Tiro, donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza, se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar; con esta forma fue a tumbarse a los pies de la doncella. Ésta, asustada al principio, va cobrando ánimo, acaricia al animal y acaba por sentarse en su espalda. En seguida, el toro se levanta y se lanza hacia el mar. A pesar de los gritos de Europa, que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla; de este modo, llegan los dos a Creta. En Gortina, Zeus se une con la joven [...].

[...] A su muerte, Europa recibió honores divinos. El toro cuya forma había adoptado Zeus se convirtió en una constelación y fue colocado entre los signos del Zodíaco<sup>873</sup>.

Ambos autores utilizan la expresión “robador de Europa”, lo que por sí solo es significativo, y con la misma intención, la de señalar la entrada del sol en el signo de

---

<sup>873</sup> P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols, Barcelona, Paidós, 1981, p. 188.

Tauro (mes de abril) y localizar temporalmente la acción que se contará posteriormente, marcada por la conjunción “cuando” en ambos textos. Góngora, de esta forma, inicia su poema con una imitación clara de Camões, lo que, en nuestra opinión, no puede ser una mera casualidad, y demuestra desde el principio su admiración hacia el poeta luso.

Otro ejemplo de la imitación de *Os Lusíadas*, señalado por Aguiar e Silva, es el uso de la palabra “semicapro”. En la *Soledad* primera, afirma el poeta: “Bajaba (entre sí) el joven admirando / armado a Pan, o semicapro a Marte” (I, 234, p. 247); y en *Os Lusíadas* podemos leer: “Achámos ter de todo já pasado / Do Semicapro Pexe a grande meta” (V, 27, 1-2, p. 219). Aguiar e Silva, a propósito de la influencia de los cultismos camonianos en Góngora, afirma lo siguiente:

E qual será a fonte do cultismo *semicapro* que ocorre no verso 234 da *Soledad primera*? Dámaso Alonso [...] regista o cultismo *semicapro*, mas sem quaisquer abonações acerca do uso do vocábulo. Não terá Góngora colhido o epíteto na estância 27 do canto V d’*Os Lusíadas*, na qual Camões usa a perífrase “do Semicapro Pexe a grande meta” para designar o trópico de Capricórnio<sup>874</sup>?

Es posible que esta hipótesis sea cierta. De hecho, y recurriendo una vez más al CORDE, antes de 1580, es decir, de las primeras traducciones de la epopeya lusa, solo se registra el uso de este vocablo por Francisco de Aldana<sup>875</sup>; de esta forma, hay bastantes probabilidades de que el joven Góngora haya visto por primera vez la palabra en la traducción de Gómez de Tapia.

Todo el episodio del político serrano (vv. 360-530 de la *Soledad* primera) constituye la señal más evidente de la influencia de *Os Lusíadas*, ya que presenta claras

---

<sup>874</sup> V. M. de Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, cit., p. 70.

<sup>875</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [21-IV-2012].

semejanzas con el episodio del viejo de Restelo de la epopeya camoniana: ambos personajes exhiben muchos puntos en común en su caracterización física y psicológica; ambos discursos son muy semejantes y, aunque no tengan la misma motivación (la del serrano es aparentemente más personal, provocado por una pérdida individual que le hace hablar desde la amargura), sí tienen la misma finalidad (la crítica a la expansión provocada por la codicia), usando incluso tópicos semejantes, como la crítica a las navegaciones en oposición al entusiasmo motivado por las novedades de los nuevos mundos que se habían descubierto. A este respecto, Eugenio Asensio escribe lo siguiente:

En los temas, igual que el Viejo de Restelo maldice la fama y la gloria de mandar, que atrae con promesas de reinos y minas de oro, la Soledad primera, por boca del anciano cabrero, maldice la codicia de los “metales homicidas” que puebla el mar de sepulcros<sup>876</sup>.

La semejanza entre ambos episodios es muy clara y la señala también Ares Montes:

Pero un estudio comparativo de ambos poetas nos depararía, sin duda, más de un ejemplo curioso, y a la imitación de la perífrasis *Era del año la estación florida*, registrada por Pellicer (*Lecciones Solemnes*, col. 634), podrían añadirse otras imitaciones o coincidencias interesantes. Entre ellas está el discurso contra la ambición y las navegaciones que pronuncia el viejo de la Soledad Primera, vv. 360 y siguientes, episodio semejante al del viejo del Restelo (*Lusíadas*, IV, 94-104), tal vez los dos con un origen común en Horacio; pero, como ha indicado Entwistle, Góngora pudo muy bien haber sufrido la impresión del episodio camoniano y trasladarlo más tarde a las Soledades<sup>877</sup>.

---

<sup>876</sup> E. Asensio, *La fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, cit., pp. 17-18.

<sup>877</sup> J. Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, cit., p. 35.

Como se ve, se ha apuntado la influencia de Horacio (*Oda III*, libro I) en la elaboración del episodio gongorino; también se ha subrayado el origen horaciano del texto camoniano<sup>878</sup>. La dificultad está en saber hasta qué punto la ascendencia de Horacio en el cordobés es directa o se transmite a través de Camões, como señala Ares Montes en el texto citado. Recordemos la oda horaciana:

Que la gran diosa de Chipre,  
que los astros lúcidos, los hermanos de Hélena,  
con el padre de los vientos  
te guíe y a todos ate salvo el Yápige.  
Nave que a Virgilio debes  
pues te lo confiamos, devuélvelo incólume,  
por favor, de tierras áticas  
y a la otra mitad de mi alma preserva.  
Roble y tres capas de bronce  
el pecho cubrían de quien frágil nave  
entregó el primero al piélagos  
sin temer al África desencadenado  
que con Aquilones lucha,  
ni a las tristes Híades, ni al Noto rabioso,  
el mayor señor del Hadria  
que a su arbitrio el mar aplaca o subleva.  
¿Temió alguna muerte el ojo  
que seco los monstruos nadadores viera,  
el ponto airado o las rocas  
de la Acroceraunia malditas de todos?  
En vano tierras y océano  
disoció un prudente dios si, a pesar de ello,  
siguen las naves impías  
cruzando las aguas que se les vetaron.

---

<sup>878</sup> E. P. Ramos, “Anotações”, en L. de Camões, *Os Lusíadas*, ed. de E. Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1990, pp. 364-591, p. 440; L. de Camões, *Os Lusíadas*, ed. de H. Barrilaro Ruas, Lisboa, Rei dos Livros, 2000, p. 179.

Audaz el hombre osa todo  
e invade sacrílego cuanto está prohibido;  
audaz el hijo de Jápeto  
fuego fraudulento transmitió a las gentes;  
tras este robo a la etérea  
casa consuntivas fiebres invadieron  
las tierras en masa y Leto,  
antes necesario, pero más moroso,  
su paso apresuró. Dédalo  
exploró los aires vacíos con alas  
al mortal no concedidas;  
forzó el Aqueronte la hercúlea proeza.  
No hay cumbres para el humano;  
nuestra insensatez busca el cielo y nuestro  
crimen a Jove no deja  
que jamás deponga su iracundo rayo<sup>879</sup>.

A pesar de que el influjo horaciano es evidente en ambos textos, no podemos dilucidar cómo se estableció la línea de influencia de Horacio a Góngora. Consideraremos, como punto de partida para el análisis de los textos en cuestión, la posibilidad de que el texto horaciano haya llegado a Góngora de forma directa, pero también la eventualidad de que su aprovechamiento se haya realizado después de la lectura del episodio de *Os Lusíadas*. Si bien algunos críticos consideran la existencia de un intertexto camoniano en los versos correspondientes al episodio del político serrano, como hemos señalado anteriormente, otros se limitan a apuntar la influencia de Horacio sin llegar a mencionar siquiera al viejo de Restelo, lo que nos parece que limita bastante el estudio del cordobés en toda su dimensión. Recordamos, así, las palabras de Robert Jammes sobre la génesis del episodio del político serrano:

---

<sup>879</sup> Horacio, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, trad. de M. Fernández-Galiano, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 93 y 95.

Góngora ha sido sensible indiscutiblemente a la poesía de los descubrimientos, al atractivo exótico de las islas y continentes lejanos, a la importancia histórica de este prodigioso avance de las fronteras del mundo, y todo este pasaje, verdadera epopeya de los descubrimientos, está atravesado de un aliento oceánico de una asombrosa potencia. Por eso su rechazo fundamental de la Conquista de América y su condenación enérgica y sin apelación son más reveladoras. La codicia, la sed de oro, y solo ella, es la que ha empujado a los navegantes a profanar esas orillas desconocidas. Góngora, por boca del serrano, los condena. [...]

¡Qué fácil es recordar aquí a Horacio y decir una vez más “literatura”!, y esto es lo que más de una vez se ha hecho<sup>880</sup>.

Robert Jammes cita de forma vaga la poesía de los descubrimientos, sin detenerse en autores o títulos concretos, y apunta también la influencia de Horacio. Luego desarrolla su punto de vista sobre las cuestiones morales suscitadas por las críticas realizadas por Góngora a los descubrimientos, que no fueron del todo aceptadas ni por sus contemporáneos ni por críticos del siglo XX, como veremos en Dámaso Alonso, por ejemplo. Solo posteriormente, en una nota al pie, Jammes se refiere a la influencia de Camões sobre Góngora:

La influencia de Horacio (Oda 3 del libro I) es indudable, pero no debe ocultarnos la originalidad de Góngora, que ha aplicado con audacia a un episodio preciso, reciente y controvertido de la historia de España, lo que en otras plumas hubiera podido ser tan sólo una declamación vacía y sin alcance.

No menos evidente es la influencia de Camões. En el canto IV de las *Lusiadas* en el momento en que la flota de Vasco da Gama se prepara para partir, un viejo venerable se dirige a los marineros desde un muelle del puerto de Lisboa y maldice la expedición [...].

---

<sup>880</sup> R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 117.

Pero la “cobiça” de la que aquí se trata no tiene nada en común con la “codicia” de la que habla Góngora: se trata simplemente del deseo de gloria y fama. En esta larga tirada de ochenta versos apenas si se evoca la sed de oro entre los diversos móviles que el anciano condena [...].

El móvil principal de esta expedición es a sus ojos la ambición, y si la reprobación es sobre todo por razones de oportunidad política: ¿por qué arrastrar a las fuerzas vivas de Portugal hacia lejanas conquistas, cuando el enemigo está a las puertas del país sobre las muy cercanas tierras del Norte de África? [...]

Estas palabras [del viejo de Restelo] cobran todo su sentido al relacionarlas con la desastrosa expedición que el rey Sebastián organizó en 1578, seis años después de la primera edición de las *Lusiadas*. Todo esto nos conduce muy lejos de las *Soledades*: no se trata de negar la influencia de Camões sobre Góngora, influencia que merecería ser profundizada por sí sola; pero en este caso preciso se ha ejercido sobre la forma y no sobre el contenido<sup>881</sup>.

Las afirmaciones de Robert Jammes sugieren un planteamiento que considera la imitación como algo negativo para quien imita, un procedimiento un tanto denigrante que desprestigia y desacredita al imitador; eso se puede concluir de las palabras del autor que pretenden justificar la actitud de Góngora al imitar a Horacio, enalteciendo su originalidad y capacidad de sobreponerse a otros de su época que también han imitado a los clásicos. Sin embargo, los procedimientos imitativos se justifican por su contextualización en una época en la que las poéticas no solamente los autorizaban, sino que los consideraban indispensables para el buen hacer literario, como hemos visto anteriormente en el capítulo dedicado a las teorías de la imitación. De esta forma, no habría necesidad de justificar algo que forma parte de la normalidad de la época.

Sobre la presencia del episodio del viejo de Restelo en el pasaje de las *Soledades*, Robert Jammes defiende que, aunque ambos autores pongan en boca de un personaje semejante la acusación de codicia a los navegantes, se trata de una semejanza

---

<sup>881</sup> *Ibid.*, nota 219, pp. 117-118.



simplemente formal, pero no de contenido. Respecto a la Oda de Horacio, el autor no especifica si se trata de aprovechamiento también formal o si, por el contrario, hay una adaptación de los contenidos.

Hay otros autores que ignoran del todo la intertextualidad del texto camoniano en las *Soledades*. André Labertit escribió un artículo titulado “Note à un pasaje de la «Première Solitude» de Don Luis de Góngora: les navigations portugaises”<sup>882</sup>, en el que analiza, como su título indica, el papel de las navegaciones portuguesas en el episodio del político serrano. Sin embargo, este autor apenas cita a Camões, y nunca para señalar su influencia en Góngora. Por ejemplo, al analizar la relación entre la codicia y los sentimientos del político serrano, cita al poeta luso y a Horacio, pero no advierte que Góngora imitó a los dos: “Car, si s’est le lieu ici de convoquer Horace et ses imitateurs (et Camões qui n’est pas loin), avisons-nous qu’en cette littérature de la collusion de signes et significations dont relèvent *Les Solitudes*, les fonctions et les rôles préexistent aux acteurs”<sup>883</sup>.

En el capítulo siguiente, que Labertit titula “L’idée de la découverte”, se desarrollan cuestiones como la voz, el fondo histórico y la interpretación del episodio que se analiza. En todo el capítulo, la única referencia a *Os Lusíadas* se hace en una cita de Pellicer, y hasta el final del artículo no hay más alusiones a esta epopeya o a su autor.

Lo mismo ocurre con Dámaso Alonso. En su estudio “Góngora y América”<sup>884</sup>, el autor habla de la idea de América en la obra del cordobés, desarrollando el tema de los descubrimientos marítimos y de la codicia como su motor. El autor no acepta del todo la posibilidad de existencia de una crítica a los descubrimientos por parte de Góngora,

---

<sup>882</sup> A. Labertit, “Note à un pasaje de la «Première Solitude» de Don Luis de Góngora: les navigations portugaises”, en T.I.L.A.S. (Travaux de l’Institut d’Études Ibériques et Latino-Américaines de l’Université des Sciences Humaines de Strasbourg), 12, 1972, pp. 143-166.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>884</sup> D. Alonso, “Góngora y América”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, cit., pp. 383-392.

achacando esa crítica a la imitación del modelo horaciano como forma de justificar una actitud que no le parecía del todo correcta: “Góngora tal vez no se interesaba por el fondo de la cuestión, sino se dejaba llevar por un ejercicio retórico con evidentes modelos clásicos<sup>885</sup>”. Alonso no indica de qué modelos clásicos está hablando, pero sin duda se refiere a Horacio; no hay, sin embargo, ninguna mención al modelo camoniano.

Pasemos al análisis de los episodios. Al final del canto IV de *Os Lusíadas*, en la narrativa de segundo grado introducida por Camões en su epopeya, narrada por Vasco da Gama, el navegante cuenta al Rey de Melinde el momento de su partida desde Restelo, local cerca de Lisboa de donde salían las carabelas en busca de nuevas tierras. El narrador describe el ambiente de tristeza y angustia que se sentía en aquellas playas: a los gritos de dolor de las mujeres (esposas, madres, hermanas) se juntaban los suspiros de los hombres, todos conscientes de que tal aventura terminaría, muy probablemente, en la muerte. Cuando Vasco da Gama y sus hombres ya están embarcando en las naos, una voz se alza entre todo el ruido de la muchedumbre: es la voz de un hombre mayor, anónimo, que refleja un punto de vista colectivo, social y político, tratándose, según algunos críticos, de una forma encontrada por Camões para expresar su propia opinión en contra de la expansión hacia la India.

De hecho, había en Portugal, a finales del siglo XV, dos corrientes de opinión sobre la expansión marítima del país: si bien D. João II había preparado el viaje de búsqueda del camino marítimo hasta Oriente -se buscaba una nueva ruta para el comercio de especias-, con la llegada de D. Manuel al trono este viaje volvió a ser discutido, estando la mayoría de los consejeros del rey en contra de esta empresa. Argumentaban que la dificultad de cuidar y ampliar el imperio lejano sería muy grande,

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 390.

creando obligaciones imposibles de cumplir y dejando el estado debilitado económica y humanamente, ya que los hombres adultos embarcarían dejando el país sin mano de obra para la agricultura y para la defensa frente a los ataques de los cercanos enemigos del Norte de África y a posibles incursiones de Castilla<sup>886</sup>; los que veían alguna posibilidad de éxito en las lejanas tierras orientales y que apoyaban la empresa eran una minoría, pero D. Manuel logró llevar adelante su proyecto de expansión. El historiador portugués João de Barros (1496?-1570) se refiere a esta situación en sus *Décadas da Ásia*:

Sobre o qual caso, no ano seguinte de noventa e seis estando em Montemor-o-Novo, teve alguns gerais conselhos: em que houve muitos e diferentes votos, e os mais foram que a Índia não se devia descobrir. Por que, além de trazer consigo muitas obrigações por ser estado mui remoto para poder conquistar e conservar, debilitaria tanto as forças do Reino que ficaria ele sem as necessárias para a sua conservação [...]. Porém a estas razões houve outras em contrário, que por serem conformes ao desejo d'el rei lhe foram mais aceites<sup>887</sup>.

João de Barros describe asimismo el ambiente vivido en la playa de Belém, en Restelo, en el momento de la partida de las carabelas hacia tierras desconocidas, texto que claramente sirvió de base a Camões para su episodio de *Os Lusíadas*:

Onde feito silêncio, e todos postos em joelhos, o vigário da casa fez em voz alta uma confissão geral: e no fim dela os absolveu na forma das bulas que o Infante Dom Henrique tinha havido para aqueles que neste descobrimento e conquista falecessem (como atrás dissemos). No qual acto foi tanta a lágrima de todos, que neste dia aquela praia pôs-lhe das muitas que nela se derramam na

---

<sup>886</sup> Cfr. J. Romero Magalhães, “D. Manuel I”, en J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, vol. 5, pp. 521-530.

<sup>887</sup> J. de Barros, *Ásia. Primeira Década*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, livro IV, cap. I, p. 121. Hemos actualizado la ortografía.

partida das armadas que cada ano vão a estas partes que Vasco da Gama ia descobrir: donde com razão lhe podemos chamar praia de lágrimas para os que vão, e terra de prazer aos que vêm. E quando veio ao desfraldar das velas que os mareantes segundo seu uso deram àquele princípio de caminho, dizendo boa viagem: todos os que estavam prontos na vista deles, com uma piedosa humanidade dobraram estas lágrimas: e começaram de os encomendar a Deus, e lançar juizos segundo o que cada um sentia daquela partida<sup>888</sup>.

En el llamado episodio del viejo de Restelo (apéndice IX), Camões aúna estos dos momentos de la narrativa de João de Barros, situando el personaje en la playa de Belém en el momento de la partida, cuando todos los que ahí se encontraban daban su opinión sobre la empresa, y haciendo coincidir su juicio con una de las corrientes de opinión de la nobleza del reino, en contra de la minoría defensora de la expansión hacia el Oriente. El poeta plasma así esta dualidad al crear un personaje que públicamente se erige en defensor de la expansión hacia el Norte de África, criticando la codicia que llevaba, según él, a los hombres a querer descubrir nuevos mundos.

Aunque basándose en hechos históricos y en las *Décadas* de João de Barros para la narración de los mismos, Camões está construyendo un texto literario, lo que le permite jugar con los acontecimientos, alterarlos, introducir cambios que siempre serán interpretados, claro está, fuera de la historia. La creación del personaje del viejo de Restelo viene en esta línea, y nos advierte de que el contexto social y político no era claramente favorable a este viaje. João de Barros nos relata, como hemos visto anteriormente, que el rey D. Manuel se enfrenta en su consejo de estado a la opinión mayoritaria de la nobleza; Camões elude este hecho e introduce en la narrativa un sueño profético en el que se aparecen al rey los ríos Indo y Ganges personificados, vaticinando las victorias portuguesas en el Oriente; esta profecía permite al rey decidir sobre la

---

<sup>888</sup> *Ibid.*, pp.125-126.

realización del viaje sin ninguna discordia en el consejo, al contrario de lo que sucedió históricamente. Tomada la decisión sobre el viaje, el rey manda llamar a Vasco da Gama para pedirle que se encargue de comandar esta empresa. De esta forma, al soslayar la oposición de una parte de la nobleza a esta aventura, imposible de relatar al incluir el apoyo del rey por la divinidad, Camões debe encontrar la solución para introducir el doble pensamiento de la época. Y así crea la figura del viejo: al ser anónimo no encarna a nadie en particular, no dejando en evidencia a un rey cuestionado por sus consejeros; es un personaje que habla desde su sabiduría de persona mayor y experimentada (no olvidemos la importancia que se pasó a dar al conocimiento empírico a partir del renacimiento), pero no deja de representar un hecho aislado.

El narrador -en este caso, como hemos ya señalado, se trata de Vasco da Gama, siendo el narratario el Rey de Melinde- empieza por señalar y caracterizar al viejo cuya voz se hacía oír por encima de los gritos y llantos de la gente en la playa (IV, 94, p. 190):

«Mas um velho, d' aspeito venerando,  
Que ficava nas praias, entre a gente,  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente,  
A voz pesada um pouco alevantando,  
Que nós no mar ouvimos claramente,  
Cum saber só d' experiências feito,  
Tais palavras tirou do experto peito:

Este personaje anónimo, simplemente referido como “um velho” (el uso del artículo indefinido acentúa, sin duda, ese carácter de anonimato), mira a los navegantes que se dirigen a las carabelas y con tan solo la mirada y el gesto condena esta aventura. Los trazos de caracterización que son apuntados solo mantienen relación con la

avanzada edad del protagonista del episodio: el aspecto venerando y la “voz pesada” destacan sin duda su proveccta edad, pero también la sabiduría que una larga vida conlleva. No era un hombre de cultura libresca, ya que se apunta su “saber só d’experiências feito”, y este aspecto sugiere que el personaje no es simplemente un loco que aparece en la playa vociferando en contra de las decisiones del Rey, aunque de una forma no abierta, ya que se dirige a los navegantes como si ellos fueron los responsables de la decisión de partir hacia la India; el aspecto venerando del viejo y su saber hecho de experiencias apuntan a la importancia de su persona y de su discurso. Por otro lado, el hecho de que ese discurso esté sacado del “experto peito” indica que, aunque razonado por su saber y larga experiencia, contiene una cierta dimensión emocional. El lector intuye, asimismo, que el discurso que se anuncia es un discurso crítico, disidente, porque el personaje está “meneando / três vezes a cabeça, descontente”, clara forma de expresar su disconformidad hacia los hechos a los que asiste.

En la *Soledad* primera de Góngora, encontramos el episodio del político serrano (I, vv. 360-530, pp. 271-303), que presenta claras marcas de intertextualidad con el texto camoniano. También en este episodio surge, de entre una multitud de gente, un hombre que personifica la sabiduría; sin embargo, en *Os Lusíadas* el personaje se sitúa en un ambiente de gran tristeza y desolación, y en las *Soledades* el ambiente es completamente opuesto, de alegría motivada por la boda de los serranos, lo que hace destacar aún más la amargura del personaje. Las figuras del viejo de Restelo y del político serrano son muy parecidas. Recordemos los versos en los que se presenta al personaje de Góngora (I, vv. 360-365, p. 271):

De lágrimas los tiernos ojos llenos,  
reconociendo el mar en el vestido  
(que beberse no pudo el Sol ardiente

las que siempre dará cerúleas señas),  
político serrano,  
de canas grave, habló desta manera: [...].

Se aplican a los dos personajes los mismos trazos caracterizadores: ambos son mayores, con una larga vida ya a sus espaldas que les confiere una profunda sabiduría, pero también un cierto desengaño hacia el hombre y sus valores, como se verá posteriormente en sus discursos. Rigurosamente, solo podemos aplicar a la caracterización del político serrano la expresión “de canas grave”, que sintetiza todos los aspectos físicos y psicológicos destacados por el narrador de *Os Lusíadas* en el viejo de Restelo. Así, al referir las canas del personaje, le sitúa en una franja etaria igual a la del personaje camoniano. Por otro lado, el adjetivo “grave” remite también a las características psicológicas del viejo de Restelo, aunándose en este lexema la seriedad, circunspección y el aspecto venerando de la figura creada por Camões. La edad avanzada de ambos personajes no es solo una forma de caracterizar su aspecto físico, sino que más o menos indirectamente ponen de manifiesto la sabiduría y experiencia de ambos, que les confiere la suficiente autoridad para expresar una opinión sólida sobre un tema controvertido.

La brevedad de la caracterización, escueta en ambos casos, despierta la curiosidad del lector frente a lo que los personajes tienen que decir; Góngora, en la línea de Camões, dedica apenas unos versos al personaje antes de dar paso al discurso directo, introducido, en la epopeya portuguesa, por el verso “Tais palavras tirou do experto peito”, y en el texto castellano por la expresión “habló desta manera: [...]”. Así, no solo destaca la semejanza entre los personajes, sino que también es notorio el uso de una estructura discursiva bastante similar.

El discurso del personaje camoniano no va en contra de la expansión marítima en general, sino que se manifiesta contra los viajes hacia el lejano oriente. Se trataba, como ya hemos señalado, de una corriente de opinión defendida por una parte de la nobleza de Portugal en contra de la postura del rey don Manuel I. A las razones de Estado (políticas, económicas y sociales), históricamente comprobadas, se añade literariamente otra causa que va a ser fundamental en ambos textos: la codicia del hombre que arriesga su vida y abandona a su familia para buscar riquezas y fama, aunque con algunos matices.

Recapitulando los aspectos estructurales del relato, este episodio se integra en la narrativa de segundo grado cuyo narrador es Vasco da Gama. Este personaje asume la voz para narrar al rey de Melinde, y a petición de este, toda la historia de ese pueblo que al llegar a tan lejanas tierras demostraba ser muy valeroso. Al narrar la partida de las carabelas hacia la India, Vasco da Gama introduce un nuevo personaje, cuya presentación hemos ya analizado, al cual cede narrativamente la palabra, y el viejo de Restelo pasa a ser el enunciador durante algunas estrofas. Este discurso está dirigido a un público diferenciado que se organiza en una especie de estructura piramidal: en la base encontramos todas las personas presentes en la playa de Restelo, que constituyen el público primero de este discurso; este público se especifica un poco más en Vasco da Gama y en sus marineros, y al final veremos que en la cima de esta pirámide se encuentra virtualmente el propio rey don Manuel. Se trata, pues, de un mensaje estructurado de cara a criticar los varios estamentos sociales involucrados en esta aventura, pero sin dirigirse a ellos de forma directa.

Así, discursivamente, los destinatarios del discurso del viejo de Restelo son, en primer lugar, la “gloria de mandar” y la Fama (la palabra “Fama” aparece con mayúscula inicial, confiriéndole una gran importancia). De esta forma, el discurso del



personaje se vuelve más enfático y también más efectivo: estos elementos primeramente destacados en la invectiva del viejo corresponden a los motivos que, según él, llevaban a los portugueses a partir en busca de nuevas tierras: la gloria de mandar y el deseo de fama. El tono exclamativo, al que se añade el adjetivo “vana” y los sustantivos “codicia” y “vanidad”, enfatizan marcadamente la negatividad del discurso y la crítica subyacente. Los versos 3 y 4, también exclamativos, siguen la misma línea: la diatriba es ahora dirigida al “fraudulento gusto” y a la “aura popular, que honra se chama”, que funcionan como elementos caracterizadores de la “gloria de mandar”, verdadera esencia del problema, y que empiezan a conformar la idea de engaño que estará presente en todo el discurso. Se instaura desde el inicio del discurso, en las primeras palabras del viejo, el *leitmotiv* del mismo: los portugueses buscan la gloria y la fama, que no son más que honras engañosas. En este momento del texto aun no se habla de riquezas, aunque se sobrentienda que esas honras las comportan. Es la codicia la que impele a los marineros, pero no la codicia de bienes materiales, sino de fama y de gloria; sin embargo, el viejo considera que esa codicia solo va a originar castigos, trabajos, afrentas, peligros, tempestades, en fin, la muerte: “Que mortes, que perigos, que tormentas, / Que crueldades neles experimentas!” (IV, 95, 7-8, p. 190).

La estrofa siguiente (96) continúa la caracterización de la gloria de mandar, siempre de forma absolutamente negativa. El viejo afirma que se trata de una “inquietação d’alma e da vida”, “fonte de desemparos e adultérios”<sup>889</sup> y que provoca la

---

<sup>889</sup> La cuestión del adulterio provocado por la ausencia de los maridos durante largos períodos de tiempo fue sobradamente tratada en la literatura de la época. Recordamos aquí la obra de Gil Vicente *Auto da India*, que trata precisamente este tema en el tono irónico y jocoso que caracteriza al autor. El personaje masculino se embarca hacia la India, en un largo viaje de varios años del cual no sabe si volverá, y la Ama, su mujer, aprovecha para recibir en casa durante su ausencia a sus amantes, actitud que ella justifica con estos argumentos: “Est’era bem graciosa, / quem se vê moça e fermosa / esperar pola irá má. / Hi se vai ele a pescar / meia legua polo mar, / isto bem o sabes tu; / quanto mais a Calecu: / quem há tanto de esperar? / Melhor,

dilapidación de “fazendas, de reinos e de impérios”<sup>890</sup>. Es decir, advierte de las consecuencias socio-económicas de la empresa que se está iniciando, las mismas que João de Barros, en sus *Décadas*, señalaba como principales argumentos de los que se posicionaban en contra de esta expedición. Por otro lado, el narrador pone de manifiesto que la fama buscada no es más que un embuste para deslumbrar al pueblo necio y codicioso; vuelve así y una vez más a la idea del engaño que es embarcarse en esta empresa, lo que constituye, en último término, una crítica al pueblo ignorante que va detrás de oropeles, sí, pero sobre todo a los que llevan a ese pueblo a una desgracia o a una muerte segura. Una vez más, el autor pone en boca del narrador, de forma camuflada, críticas a la nobleza defensora de la expansión hacia la India y, particularmente, al Rey.

Los sentimientos de desacuerdo y de rabia del viejo, ya patentes en las estrofas anteriores, siguen poniéndose de manifiesto en la octava siguiente con la utilización de preguntas retóricas que, por otro lado, destapan la realidad que los marineros no entienden (IV, 97, p. 191):

---

Señor, sê tu comigo. / À hora da minha morte, / qu'eu faça tão peca sorte. / Guarde-me Deus de tal p'rigo. / O certo é dar a prazer. / Pêra que é envelhecer / esperando pólo vento? / Quant'eu por mui necia sento / a que o contrário fizer. / Partem em Maio daqui, / quando o sangue novo atixa: / Parece-te que é justiça?” (G. Vicente, *Farsa Chamada Auto da Índia*, ed. de L. Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora, 1977, vv. 74-93, p. 20). Se trata de otro testimonio literario de la situación social de la época.

<sup>890</sup> Sá de Miranda (1481-1558) es otro de los autores que también constata las consecuencias de los viajes hacia el Oriente, señalados por el viejo de Restelo, como observamos en algunas estrofas de la “Carta a António Pereira, Senhor de Basto, quando se partiu para a Corte com a casa toda”: «[...] Não me temo de Castela / Onde guerra inda não soa; / Mas temo-me de Lisboa / Que, ao cheiro desta canela, / O reino nos despovoa. // E que algum embique e caia / (Longe vá o mau agouro!) / Falando por esta praia / Da riqueza de Cambaia, / Narsinga das serras de ouro. // ¿Ouves, Viriato, o estrago / que cá vai nos teus costumes: / Os leitos, mesas e os lumes, / Tudo cheira: eu óleos trago; / Vêm outros, trazem perfumes. // [...] É entrada pelos portos / No reino clara peçonha, / Sem que remédio se ponha: / Uns dormentes, outros mortos, / Outro polas ruas sonha.» F. Sá de Miranda, “Carta a António Pereira, senhor de Basto, quando se partiu para a Corte com a casa toda”, en *Bernardim Ribeiro (Écloga I). Sá de Miranda (Carta a António Pereira). Luís de Camões (Canções IV e IX e alguns sonetos)*, ed. de A. C. Pires de Lima, Porto, Ed. Domingos Barreira, sin fecha, 3ª ed., pp. 27-51, pp. 28-29.

«A que novos desastres determinas  
De levar estes Reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas,  
Debaixo dalgum nome preminente?  
Que promessas de reinos e de minas  
D' ouro, que lhe farás tão facilmente?  
Que famas lhe prometerás? Que histórias?  
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

Se trata, una vez más, de una forma de establecer una relación entre una causa y una consecuencia; es decir, el motivo de la partida, que corresponde a promesas engañosas, desembocará necesariamente en hechos desastrosos, que son las consecuencias que los marineros no sospechan que puedan ocurrir. Van persiguiendo sueños de gloria (“nome preminente”), de riquezas (“reinos [...] minas d’ouro”), de fama y victorias en la guerra que les den la inmortalidad (“Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?”), pero la cruda realidad es otra, la que les presenta el viejo de Restelo: peligros y muerte. El personaje-narrador se proyecta así en un futuro no muy lejano y contrapone las consecuencias reales (versos 1-4) a las consecuencias anheladas (versos 5-8).

Ya en la estrofa 98 el viejo de Restelo cambia su destinatario y pasa a dirigirse a la humanidad en general, a través de una grande perífrasis que ocupa toda esta octava (IV, 98, p. 191):

«Mas, ó tu, geração daquele insano  
Cujo pecado e desobediência  
Não somente do Reino soberano  
Te pôs neste desterro e triste ausência,  
Mas inda doutro estado mais que humano,

Da quieta e da simpres inocência,  
Idade d' ouro, tanto te privou,  
Que na de ferro e d' armas te deitou:

Esa perífrasis funciona también como una justificación de la inevitabilidad de los hechos: el narrador es consciente de que el hombre, en cuanto descendiente de Adán, no puede tener otro destino diferente. A través de su pecado, Adán no solo provocó la expulsión del Paraíso, sino que causó la privación de un estado “mais que humano”, privando al hombre de la Edad de Oro para lanzarlo a la Edad de Hierro en la que se encuentra en el momento, edad de guerras y de falsedades.

Las estrofas 99 y 100 forman parte de una misma proposición consecutiva. La primera opone los valores equivocados que llevan a los portugueses a querer descubrir y conquistar la India, a la realidad, desde el punto de vista del personaje. Así, lo que los marineros llaman esfuerzo y valentía no es más, según el narrador, que una “bruta crueza e feridade”; los hechos que consideran honrosos son simplemente actos de desprecio de la vida, el mayor bien del hombre. Todo esto es, según la interpretación del viejo de Restelo, vanidad y loca fantasía. Pero, concediendo que esto forma parte de la condición humana, el narrador, ya en la estrofa 100, propone alternativas, enfrentando de esta forma los argumentos de las dos corrientes de opinión sobre la expansión portuguesa: si lo que quieren los portugueses es luchar por la ley de Cristo, tienen muy cerca al enemigo “Ismaelita”, con el que siempre tendrán luchas constantes; si lo que quieren es riquezas, el moro las tiene en abundancia, así como “ciudades mil, terra infinita” para conquistar; si quieren ser honrados por victorias en la guerra contra poderosos enemigos, los guerreros de Norte de África son “por armas esforçados”, por lo que las victorias serían consideradas actos de valor. Estas preguntas retóricas sintetizan, sin duda, los argumentos que de una y otra parte se esgrimían en defensa de

una ideología; pero su objetivo discursivo no es otro que convencer a los marineros a luchar en la conquista del Norte de África y no en la expansión oriental. Se sitúa, pues, en la contracorriente del pensamiento oficial, reiterándose en su opinión en la estrofa 101, en la que se centra esencialmente en las consecuencias reales de la salida de las carabelas: los enemigos cercanos encontrarán a un país debilitado por la ausencia de hombres capaces de luchar en su defensa; los portugueses echarán a perder su país por buscar la fama y la gloria, que se plasma en la abundancia de títulos: “Chamando-te senhor, con larga copia, / Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia”. Recordamos que, en este momento, el destinatario del discurso del viejo de Restelo es toda la humanidad; sin embargo, en estas últimas palabras subyace la crítica al propio rey don Manuel, mentor de esta aventura oriental. Subrepticamente el narrador ataca la soberbia de un rey que pone a sus hombres y a su reino en peligro por la vanagloria de la ostentación de títulos abundantes<sup>891</sup>.

Posteriormente, el viejo evoca “o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho” (IV, 102, 1-2, p. 192), que, cree, solo merece sufrir las penas del infierno. Esta maldición expresa, por un lado, la total desaprobación del personaje hacia los hechos que presencia; por otro, la rabia derivada de su impotencia frente a las decisiones irrevocables que llevan a estos hombres a buscar lo desconocido. Al dirigirse a su destinatario en el verso 7 de esta estrofa (“Te dê por isso fama nem memória” [IV, 102, 7, p. 192]), se establece una cierta ambigüedad aparente con relación a la identidad de ese mismo destinatario: o se dirige al primer hombre que navegó, o se dirige a los marineros portugueses que ahora parten para la India. En cualquier caso, considera que

---

<sup>891</sup> Recordamos que los reyes de Portugal en general, después de Don João I, y el rey Don Manuel en particular, ostentaban varios títulos. A este último le fue reconocido el título de Rey de Portugal e dos Algarves, d’Aquém e d’Além mar.

ninguno debería ser cantado, es decir, immortalizado por los poetas (“Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho”, [IV, 102, 5-6, p. 192]). En otras palabras, desea para los portugueses que se van bajo las órdenes de Gama todo lo contrario de los que les motiva a partir: si quieren alcanzar la inmortalidad otorgada por la fama, el viejo les desea el más absoluto de los olvidos. Así, si el discurso del viejo es, en general, la voz anti-épica dentro de la epopeya, la negación de la proposición de la obra, la conversión de un discurso laudatorio en discurso de vituperio, este verso en particular constituye la negación paradójica de la propia voz épica de Camões y de la obra que canta a esos mismos hombres a los que el viejo deseó el olvido.

La estrofa 103 confirma que el destinatario de las palabras del viejo sigue siendo la humanidad. Después de haber señalado, en estrofas anteriores, a Adán como el culpable, con su pecado, de la desgracia de la generación humana, ahora recurre a otro ejemplo, al de Prometeo. Al dar el fuego divino a los hombres, les destinó a la desgracia de querer emprender siempre locas empresas que siempre terminan en “mortes, em desonras (grande engano!)” (IV, 103, 4, p. 192): en este caso concreto, la loca empresa, el “fogo de altos desejos” (IV, 103, 8, p. 192), es la partida en busca de las lejanas tierras de India. Al mismo tiempo que les critica, el viejo también les excusa de sus actuaciones achacándolas a la propia condición humana, justificada con ejemplos sacados del ideario cristiano, pero también pagano.

Para confirmar su pensamiento, el enunciador vuelve a hacer uso de ejemplos de la mitología clásica en la estrofa 104; ahora expone el caso de Faetón y de Ícaro que, queriendo llegar demasiado lejos, solo se encontraron con consecuencias desastrosas. Son los ejemplos últimos para convencer a los portugueses de que no deberían partir, aun a sabiendas de la inutilidad de su discurso. Por ello, reconoce al final de su

peroración que la raza humana, la “humana geração”, no dejará de intentar nunca llegar más allá, a pesar de las dificultades y sin sopesar las consecuencias. Es como si el viejo bajara los brazos, resignado con el destino humano, lo que se hace explícito en el verso final de su alegato: “Mísera sorte! Estranha condição!”. Este verso sintetiza de forma perfecta el triste destino del hombre que se ve tentado a seguir siempre e inevitablemente más allá, siempre procurando evolucionar, pero con la contradicción inherente a su condición, es decir, siempre abocado a la desgracia<sup>892</sup>.

Los críticos camonianos han reconocido y señalado la influencia de la Oda III del libro I de Horacio en el episodio del viejo de Restelo, sobre todo en las tres últimas estrofas (102-104). De hecho, esa influencia es evidente. Si recordamos ese poema, que transcribimos anteriormente, verificamos la existencia de varios puntos comunes entre ambos textos: de la oda horaciana, Camões recoge la referencia al primer navegante, que se lanzó al mar ignorando los peligros y consecuencias, y aquí criticado por Horacio:

Roble y tres capas de bronce  
el pecho cubrían de quien frágil nave  
entregó el primero al piélagos  
sin temer al Áfrico desencadenado  
que con Aquilones lucha,  
ni a las tristes Híades, ni al Noto rabioso,  
el mayor señor del Hadria  
que a su arbitrio el mar aplaca o subleva<sup>893</sup>.

---

<sup>892</sup> Para más información sobre la hermenéutica de este episodio, véase: V. M. de Aguiar e Silva, “Intertextualidade e hermenéutica no episódio do Velho do Restelo”, en *A lira dourada e a tuba canora*, cit., pp. 117-130; Z. Santos, “Velho do Restelo (Episódio do)”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 953-957.

<sup>893</sup> Horacio, *Odas y Epodos*, cit., vv. 9-16, p. 93.

También encontramos en esta oda la crítica a la audacia del hombre, aplicada por Camões a las circunstancias históricas que relataba. A pesar de esa diferencia contextual, la crítica es muy semejante:

¿Temió alguna muerte el ojo  
que seco los monstruos nadadores viera,  
el ponto airado o las rocas  
de la Acroceraunia malditas de todos?  
En vano tierras y océano  
disoció un prudente dios si, a pesar de ello,  
siguen las naves impías  
cruzando las aguas que se les vetaron.  
Audaz el hombre osa todo  
e invade sacrílego cuanto está prohibido<sup>894</sup>.

Aprovechando el texto de Horacio, también Camões critica -no solo en las tres últimas estrofas, sino a lo largo de todo el episodio- la audacia de unos hombres que, creyendo en su valentía, solo logran poner en peligro a su país. Más llamativos son los ejemplos dados por el poeta luso, claramente sacados de la oda latina: Horacio, en los versos 27 a 33, achaca a Prometeo la culpa de la temeridad humana, como hará Camões posteriormente; se refiere a Prometeo como “Iapeti genus”; la epopeya portuguesa señala el mismo personaje de la misma forma, es decir, como “el hijo de Jápeto”; según Horacio, su procedimiento solo tuvo consecuencias negativas: miseria, enfermedades, necesidad de lograr lo inalcanzable, muerte, en definitiva, las mismas que apunta Camões en su estrofa 103 del canto IV. Después de señalar la culpabilidad de Jápeto, Horacio apunta a Dédalo y a Hércules como ejemplos de lo que dijo anteriormente. El poeta portugués hará lo mismo en su epopeya: de los dos ejemplos usados por Horacio,

---

<sup>894</sup> *Ibid.*, vv. 17-26, pp. 93-94.



aprovecha el de Dédalo, al que añade los de Ícaro y Faetón. Curioso es también observar que Camões utiliza la misma expresión que Horacio al referirse al ejemplo de Dédalo e Ícaro: “aire vacío”, que ratifica la imitación del poeta latino por el luso. Sin embargo, Manuel de Faria e Sousa, el mayor comentador de Camões, apunta algunas fuentes más para estos versos de *Os Lusíadas*, como la obra de Séneca *Medea* (coro del acto II) y la elegía 17 del libro 1 de Propertio, especialmente los versos 13-14 (“¡Ay, muera quien preparó las velas de una nave por vez / primera y surcó los mares sin su consentimiento!<sup>895</sup>”), que Faria e Sousa considera la verdadera fuente del poeta portugués, al afirmar que “sin duda esta es la verdadera imitación”<sup>896</sup>.

Comparando el texto de las *Soledades* con *Os Lusíadas*, verificamos que plasma la particular forma de Góngora de leer a Camões y de intentar superar al modelo usando las mismas ideas, tópicos, palabras, etc., como era preceptivo en la época. Recordemos el discurso del personaje gongorino (I, vv. 366-502, pp. 271-299):

¿Cuál tigre, la más fiera  
que clima infamó hircano,  
dio el primer alimento  
al que, ya deste o de aquel mar, primero  
surcó, labrador fiero,  
el campo undoso en mal nacido pino,  
vaga Clicie del viento  
en telas hecho, antes que en flor, el lino?  
Más armas introdujo este marino  
monstruo, escamado de robustas hayas,  
a las que tanto mar divide playas,  
que confusión y fuego

---

<sup>895</sup> Propertio, *Elegias*, int., cron., bibliog., notas y trad. de P.-L. Cano Alonso, Barcelona, Bosh, 1985, p. 119.

<sup>896</sup> *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., tomo 2, p. 433.

al frigio muro el otro leño griego.  
Náutica industria investigó tal piedra,  
que, cual abraza yedra  
escollo, el metal ella fulminante  
de que Marte se viste, y, lisonjera,  
solicita el que más brilla diamante  
en la nocturna capa de la esfera,  
estrella a nuestro Polo más vecina,  
y, con virtud no poca,  
distante la revoca,  
elevada la inclina  
ya desde la Aurora bella  
al rosado balcón, ya a la que sella  
cerúlea tumba fría  
las cenizas del día.

En esta pues fiándose atractiva  
del Norte amante dura, alado roble,  
no hay tormentoso cabo que no doble,  
ni isla hoy a su vuelo fugitiva.  
Tifis el primer leño mal seguro  
condujo, muchos luego Palinuro,  
si bien por un mar ambos, que la tierra  
estanque dejó hecho,  
cuyo famoso estrecho  
una y otra de Alcides llave cierra.  
Piloto hoy la Cudicia, no de errantes  
árboles, mas de selvas inconstantes,  
al padre de las aguas Océano  
(de cuya monarquía  
el Sol, que cada día  
nace en sus ondas y en sus ondas muere,  
los términos saber todos no quiere)  
dejó primero de su espuma cano,  
sin admitir segundo  
en inculcar sus límites al mundo.  
Abetos suyos tres aquel tridente  
violaron a Neptuno,

conculcado hasta ahí de otro ninguno,  
besando las que al Sol el Occidente  
le corre, en lecho azul de aguas marinas,  
turquesadas cortinas.

A pesar luego de áspides volantes  
(sombra del Sol y tósigo del viento)  
de Caribes flechados, sus banderas  
siempre gloriosas, siempre tremolantes,  
rompieron los que armó de plumas ciento  
Lestrigones el istmo, aladas fieras:  
el istmo que al Océano divide,  
y, sierpe de cristal, juntar le impide  
la cabeza, del Norte coronada,  
con la que ilustra el Sur cola escamada  
de antárticas estrellas.

Segundos leños a segundo Polo  
en nuevo mar, que le rindió no sólo  
las blancas hijas de sus conchas bellas,  
mas los que lograr bien no supo Midas  
metales homicidas.

No le bastó después a este elemento  
conducir orcas, alistar ballenas,  
murarse de montañas espumosas,  
infamar blanqueando sus arenas  
con tantas del primer atrevimiento  
señas, aun a los bueitres lastimosas,  
para con estas lastimosas señas  
temeridades enfrenar segundas.

Tú, Cudicia, tú, pues, de las profundas  
estigias aguas torpe marinero,  
cuantos abre sepulcros el mar fiero  
a tus huesos, desdeñas.

El promontorio que Éolo sus rocas  
candados hizo de otras nuevas grutas  
para el Austro de alas nunca enjutas,  
para el Cierzo espirante por cien bocas,  
doblaste alegre, y tu obstinada entena

cabo lo hizo de esperanza buena.  
Tantos luego astronómicos presagios  
frustrados, tanta náutica doctrina,  
debajo aun de la zona más vecina  
al Sol, calmas vencidas y naufragios,  
los reinos de la Aurora al fin besaste,  
cuyos purpúreos senos perlas netas,  
cuyas minas secretas  
hoy te guardan su más preciosos engaste.  
La aromática selva penetraste,  
que al pájaro de Arabia (cuyo vuelo  
arco alado es del cielo,  
no corvo, mas tendido)  
pira le erige y le construye nido.  
Zodíaco después fue cristalino  
a glorioso pino,  
émulo vago del ardiente coche  
del Sol, este elemento,  
que cuatro veces había sido ciento  
dosel al día y tálamo a la noche,  
cuando halló de fugitiva plata  
la bisagra (aunque estrecha) abrazadora  
de un Océano y otro, siempre uno,  
o las columnas bese o la escarlata,  
tapete de la Aurora.  
Esta pues nave ahora  
en el húmido templo de Neptuno  
varada pende a la inmortal Memoria  
con nombre de Victoria.  
De firmes islas no la inmóvil flota  
en aquel mar del Alba te describo,  
cuyo número, ya que no lascivo,  
por lo bello, agradable y por lo vario  
la dulce confusión hacer podía  
que en los blancos estanques del Eurota  
la virginal desnuda montería,  
haciendo escollos o de mármol pario

o de terso marfil sus miembros bellos,  
que pudo bien Acteón perderse en ellos.  
El bosque dividido en islas pocas,  
fragrante productor de aquel aroma  
que, traducido mal por el Egipto,  
tarde lo encomendó el Nilo a sus bocas,  
y ellas más tarde a la gulosa Grecia,  
clavo no, espuela sí del apetito,  
que cuanto en conocello tardó Roma  
fue templado Catón, casta Lucrecia,  
quédese, amigo, en tan inciertos mares,  
donde con mi hacienda  
del alma se quedó la mejor prenda,  
cuya memoria es bueitre de pesares.

La fórmula inicial de denigrar al primero que surcó los mares presenta varias semejanzas con el texto de *Os Lusíadas*, ya sea en aspectos de contenido o en aspectos estructurales; es diferente la ubicación en la estructura del episodio, ya que en el texto de Camões la maldición hacia el iniciador de las navegaciones se sitúa al final, como colofón emocionalmente intenso a su discurso, y en el poema de Góngora abre el discurso del personaje, anunciando desde el inicio el tono contrario a las navegaciones; sin embargo, a pesar de esta diferencia, el valor expresivo es semejante en ambos episodios.

En orden a subrayar expresivamente el mensaje negativo que transmiten los personajes, los autores recurren a diversos métodos: Camões usa la interjección seguida de una proposición exclamativa; Góngora prefiere la interrogación retórica, que pone de manifiesto una cierta incredulidad hacia el hecho al que se refiere. Las alusiones que ambos autores hacen a los primeros barcos presentan claras similitudes, ya que los dos se refieren a ellos con alusiones a sus partes: Camões usa la expresión “vela [...] em seco lenho” (IV, 102, 1-2, p. 192); Góngora, la expresión perifrástica “mal nacido pino,

/ vaga Clicie del viento / en telas hecho, antes que en flor, el lino” (vv. 371-373, p. 273). A diferencia de Horacio, que solo se refiere al todo (“frágil nave”, v. 10), los autores estudiados citan ambos las mismas partes constitutivas del barco, el casco y la vela, y utilizando ambos una sinécdoque.

Aunque en este momento del episodio la presencia del intertexto camoniano se sobreponga a la influencia de Horacio, no siempre es así y hay momentos del discurso en que el influjo del poeta latino se hace evidente. Es el caso de los versos 374- 378<sup>897</sup>, en los que destaca, a semejanza de lo que ocurre en la oda de Horacio<sup>898</sup>, la idea del mar como obstáculo creado para evitar el paso de los hombres, los cuales, sin embargo, tozudamente y en contra de la voluntad divina, lo trasponen con consecuencias desastrosas.

Ya en el verso 403 se introduce la palabra “Cudicia”, fundamental en la interpretación de todo el episodio. Esta palabra plasma una idea presente en el texto camoniano, pero no en la oda de Horacio; y, a pesar de los matices que podemos dilucidar en el uso de esa palabra en cada uno de los textos, destacado por muchos críticos, el empleo de ese vocablo por Góngora demuestra la innegable influencia del portugués. Si analizamos esos matices, verificamos que Camões no se refiere únicamente al afán de riquezas que movía a los portugueses; el autor considera que la principal ambición de los portugueses no fue el dinero, sino la “gloria de mandar”, la fama, la obtención de gloria y de laureles (“-«Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos fama!” [IV, 95, 1-2, p. 190]). Sin embargo, este deseo de poder y de fama no es ajeno al alcance de bienes materiales, ya que el narrador habla en

---

<sup>897</sup> “Más armas introdujo este marino / monstruo, escamado de robustas hayas, / a las que tanto mar divide playas, / que confusión y fuego / al frigio muro el otro leño griego” (p. 275).

<sup>898</sup> “En vano tierras y océano / disoció un prudente dios si, a pesar de ello, / siguen las naves impías / cruzando las aguas que se les vetaron” (Horacio, *Odas y Epodos*, cit., p. 93, vv. 21-24).

la estrofa 97 de la conquista fácil de riquezas cuya promesa encandila a los hombres y les lleva a una aventura sumamente peligrosa: “Que promesas de reinos e de minas / D’ouro, que lhe farás tão facilmente?” (IV, 97, 5-6, p. 191). Góngora usa la palabra para designar directamente ese afán de riquezas que mueve al ser humano en sus aventuras; afirmar, en el verso 411 de la *Soledad* primera, “sin admitir segundo”, es plasmar una visión crítica de los descubrimientos: la consideración de que la codicia, la avaricia material, era el único motor de la expansión española. Esta postura fue muy criticada por los comentaristas de Góngora a lo largo de los años, que vieron en ella una especie de traición patriótica, como advierte Robert Jammes al citar las palabras de Salcedo Coronel en su edición de las *Soledades*:

No dejaré de culpar a don Luis, pues atribuye a la codicia, y no a una ambición prudente, la dilación de la Monarquía española. ¡Oh España, cuánto menos debes a tus naturales que a los extranjeros, pues aquéllos, aunque envidiosos, confiesan tu grandeza, y éstos, maliciosamente, deslucen tus victorias! ¿Qué mucho, pues, nos llamasen bárbaros, si nuestro estudio mayor es la propia ignominia? (Fo. 97)<sup>899</sup>.

Opinión distinta era la de Díaz de Rivas (también citado por Jammes), que, en sintonía con las palabras del político serrano, afirmaba que “La codicia sola fue la causa desta navegación, sin admitir otro fin segundo de celo de religión o de curiosidad”<sup>900</sup>. Jammes se refiere asimismo a la reacción de Pellicer, que también asume una postura nacionalista de justificación de las navegaciones, llegando incluso a considerar el viaje de Colón como algo profetizado por la divinidad, al afirmar que

---

<sup>899</sup> Texto citado por R. Jammes en la nota al verso 411 de la *Soledad* primera, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., p. 280.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 280.

esta navegación de Colón se halla profetizada en las sagradas letras por Isaías, cap. 60, casi a la letra: *Qui sunt isti, qui ut nubes uolant et quasi COLVMBAE [¡Colón!] ad fenestras suas? Me enim insuale expectant, et naues maris in principio, ut adducam filios tuos de longe, argentum eorum et aurum eorum cum eis.*

[...] Según lo cual, estando este descubrimiento dedicado por la divina providencia, ¿por qué nos ladran los herejes, diciendo no poseer justamente los Reyes de España las Indias, habiéndoselas Dios adjudicado por el celo de la religión, por sus grandes virtudes, por la obediencia que tienen al Pontífice sumo y a la Iglesia romana?<sup>901</sup>.

Como se puede apreciar, las palabras del político serrano sobre la expansión no fueron bien aceptadas entre los contemporáneos de Góngora. El ejemplo de Pellicer es significativo, al rechazar que Góngora se posicionara en contra de una acción supuestamente marcada por la divinidad y profetizada en la Biblia. Las palabras del profeta Isaías parecían claras, sobre todo en la referencia a Colón (“colymbae”); por ello, las alusiones al oro y la plata que se iban a traer de lejos perdía su contenido negativo, una vez que era la voluntad divina.

Pero las citadas palabras tampoco fueron aceptadas siglos después: el propio Dámaso Alonso, en su estudio “Góngora y América”, criticó al cordobés, como hemos visto, por esta postura polémica respecto a la expansión<sup>902</sup>. No cita a los modelos clásicos seguidos por Góngora, y simplemente intenta justificar la postura “incomprensible” del poeta. Y añade, al final:

---

<sup>901</sup> Texto citado por R. Jammes, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., Apéndice I, p. 596.

<sup>902</sup> Recordamos sus palabras: “Góngora tal vez no se interesaba por el fondo de la cuestión, sino se dejaba llevar por un ejercicio retórico con evidentes modelos clásicos” (D. Alonso, “Góngora y América”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, cit., pp. 383-392, p. 390).



América, según Góngora, es un país a cuyo descubrimiento nos ha llevado la codicia, al que hemos dado nuestra religión y al que podemos extraer, en cambio, sus portentosas riquezas. Afortunadamente, la labor de España en las Indias estaba siendo mucho más generosa de lo que podía suponer un cerebro del siglo XVII español, aunque este cerebro fuera el de don Luis de Góngora y Argote<sup>903</sup>.

También para Dámaso Alonso es incomprensible que Luis de Góngora critique la gran empresa española, el descubrimiento de América, afirmando que su motor fue únicamente la codicia e ignorando las motivaciones religiosas o las aportaciones de España a las nuevas regiones descubiertas. Por ello, prefiere centrar su artículo en las bellísimas descripciones de esos territorios y de sus riquezas, en el lenguaje igualmente rico que Góngora tan bien supo utilizar, en sus metáforas.

Hemos planteado anteriormente que el viejo de Restelo es solo un personaje creado por el autor para reflejar no su propia opinión, sino la de una parte importante de la nobleza y del pueblo que se posicionaba en contra de la expansión hacia la India por oposición a la expansión hacia el norte de África, documentada en las crónicas de la época. En el caso de las *Soledades* creemos que se trata de una situación semejante: la voz del personaje no tiene por qué corresponderse con la voz del autor, que aprovecha y transforma, en este episodio, toda una tradición literaria ligada a la navegación. Hemos insistido mucho en la cuestión de la imitación de modelos, fundamental en las poéticas de los siglos de Oro. Señalamos anteriormente que, según esas preceptivas, el buen poeta es aquél que logra imitar a sus modelos (clásicos o no), pero modificando y superando la lección del modelo. Lo hizo Camões en el episodio del viejo de Restelo al imitar a Horacio, Séneca, Propertio o Virgilio, y lo hace ahora Góngora, incorporando a

---

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 392.

esta red literaria al poeta portugués. Así, pensamos que esta voz discordante no debe ser interpretada como una opinión personal de los poetas, sino como el artificio literario que es:

Dentre as personagens possíveis num romance, há uma que se particulariza pelo seu estatuto e pelas suas funções no processo narrativo e na estruturação do texto -o *narrador*. O narrador [...] não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico -identificação esta típica de um biografismo ingénuo ou preconcebido-, pois ele representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico<sup>904</sup>.

Estas palabras de Aguiar e Silva, que distinguen entre autor y narrador, se aplican también a otros personajes; es decir, no se pueden confundir los ámbitos extra-textual e intra-textual. El viejo de Restelo y el político serrano pertenecen a la esfera intra-textual; la función del primero es, como hemos señalado, dar a conocer otro punto de vista sobre la expansión portuguesa sin comprometer al rey don Manuel, en un texto que juega en su esencia con los niveles de la realidad y de la ficción: Camões parte de hechos reales, documentados históricamente, pero los ficcionaliza, mezclándolos con peripecias claramente ficcionales, como las mitológicas. El político serrano es también un personaje no histórico, cuya función en el texto de las *Soledades* ha sido muy discutida. Recordamos el análisis de Robert Jammes, que considera el concepto objetivo y subjetivo de “soledad”, es decir, el sentido topográfico del término y el sentido moral. Por ello se pregunta si el tema de la obra es “la vida retirada, lejos de las ciudades, o la

---

<sup>904</sup> V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, cit., p. 695.

nostalgia del enamorado abandonado”<sup>905</sup>, para concluir que las dos soledades tienden a aunarse a la medida que el texto avanza:

Vale la pena notar además que el plan de las cuatro *Soledades*, en la medida en que está construido según un crescendo que lleva al peregrino hacia una soledad cada vez mayor (campos, riberas, selvas, yermo), y por consiguiente a un mayor aislamiento, tiende a dar progresivamente más importancia a la noción “subjetiva” de soledad, que en principio había de culminar en la cuarta parte del poema<sup>906</sup>.

Teniendo en cuenta este análisis, creemos que es posible afirmar que el personaje del político serrano tiene como función presentar otro tipo de soledad, la provocada por la muerte, en este caso concreto la muerte del hijo. Contrasta este personaje con todo el ambiente del que emerge: es un viejo en medio de los jóvenes, ostentando una gran tristeza donde todos están alegres, solo entre las jóvenes parejas. Es un hombre al que no le resta nada, una vez que ha perdido a su hijo, lo último que podría perder. No hay mayor soledad. Por ello, no es de extrañar que el discurso del personaje sea díscolo en el contexto narrativo e ideológico, y por esta extraña -para la época- disidencia ideológica se ha extrapolado este discurso al ámbito extra-textual, identificando erróneamente esta voz polémica con la del propio autor. Nos parece más correcto analizar todo el episodio a la luz, por un lado, de la teoría de la imitación de los modelos, y, por otro, de la consideración del personaje como un ejemplo más de soledad, a semejanza del peregrino que personifica la nostalgia del enamorado abandonado.

---

<sup>905</sup> R. Jammes, “Introducción”, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., pp. 7-157, pp. 59-60.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 64.

Por todo esto, creemos que la imitación de Camões, concretamente del episodio de *Os Lusíadas* del viejo de Restelo, es clave para interpretar el sentido de los versos relativos al discurso del político serrano. Estructuralmente, no se trata de un discurso camuflado de Góngora, sino de un discurso ficticio de un personaje ficticio, cuya función hemos destacado, que imita a otro personaje de otra obra; a su vez, el contenido de ese discurso solo obedece a la misma teoría de la imitación, una vez que recoge el testigo de una tradición literaria. La crítica a las navegaciones es, sin duda, un tópico heredado de los clásicos que trabajaron largamente este tema, no solo Horacio, sino también Propertio o Séneca. Pero estos autores no introdujeron el tema de la codicia, que viene claramente de Camões, por lo que creemos que esta influencia es innegable y que Góngora imitó al portugués adaptando la situación al contexto más general de las navegaciones, aunque sin citar a ningún personaje o lugar concreto. Se trata, por tanto, de un planteamiento únicamente literario seguido incluso por otros escritores de su época, como Quevedo<sup>907</sup>.

La codicia es, pues, el motor de los descubrimientos y por consiguiente el motor temático del episodio que, en nuestra opinión, oscila entre una negatividad patente en lo que toca a las navegaciones y la admiración latente hacia esa aventura y el potencial del ser humano, ideas también presentes en el texto camoniano. Como epopeya que es, conlleva el enaltecimiento del pueblo portugués en su aventura marítima; la admiración hacia sus hechos a lo largo de la historia se plasman en varias narrativas de segundo

---

<sup>907</sup> Recordamos un soneto de Quevedo con la misma temática: “¡Malhaya aquel humano que primero / halló en el ancho mar la fiera muerte, / y el que enseñó a su espalda oncosa y fuerte / a que sufriese el peso de un madero! // ¡Malhaya el que, forzado del dinero, / el nunca arado mar surcó, de suerte / que en sepultura natural convierte / el imperio cerúleo, húmedo y fiero! // ¡Malhaya el que por ver doradas cunas, / do nace al mundo Febo radiante, / del ganado de Próteo es el sustento; // y el mercader que tienta mil fortunas, / del mar fiando el oro y el diamante, / fiando el mar de tanto vario viento!” (F. de Quevedo, *Obra Poética I*, ed. de J. M. Bleca, Madrid, Castalia, 1999, pp. 255-256).

grado, como el largo discurso de Vasco da Gama al rey de Melinde (III, 3, 4 - V, 89) - donde se integra el discurso del viejo de Restelo-, en el que relata toda la historia de Portugal hasta su llegada a esa tierra en su búsqueda de la India, o la explicación que Paulo da Gama, hermano de Vasco da Gama, le da al Catual sobre las banderas de su carabela cuando este la visita. No sería necesario añadir que la elección del pueblo portugués y de su historia marítima como tema central de una epopeya expresa necesariamente su enaltecimiento. Pero en la epopeya hay momentos anti-épicos, como es el caso del episodio del viejo de Restelo que hemos analizado, o del personaje de Veloso, cuyo comportamiento de anti-héroe, huyendo apresuradamente de los nativos de una isla desconocida, constituye un momento cómico en el texto.

Algo semejante ocurre en el episodio del político serrano de las *Soledades*. El tono general es de crítica hacia las navegaciones, pero paralelamente subyace la admiración por esa misma empresa. Así, las referencias cargadas de negatividad son abundantes en el texto: los versos “abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno” (I, vv. 413-414, p. 281) constituyen una alusión a las tres carabelas de Colón, en la que destaca el valor expresivo del verbo “violar”, que intensifica el carácter violento de la conquista; en la expresión “sus banderas / siempre gloriosas” (vv. 421-422, p. 283), el posesivo se refiere a la codicia, subrayando que se trata de la motivación para los descubrimientos; y la mención de las perlas y de los “metales homicidas”, es decir, del oro (I, vv. 432-434, p. 287), así como la de Midas (I, v. 433, p. 287) intensifican el carácter primario y violento del hombre que mata llevado por la ambición. Los citados son algunos ejemplos de las marcas negativas que el narrador usa en su discurso de reproche a las navegaciones, y no solo a las españolas, ya que también alude a las portuguesas. Este aspecto nos parece importante: el discurso del político serrano no constituye una crítica directa del autor a la actuación de los españoles o de la

corona española, sino una crítica literaria a las navegaciones en general, en cuanto herencia de un legado poético, como hemos ya señalado.

Como signos positivos, semánticamente contrarios a los que acabamos de señalar, que connotan una actitud de alabanza y admiración de las navegaciones, y que confieren al texto un carácter en cierta forma épico, podemos apuntar varios ejemplos:

Tantos luego astronómicos presagios  
frustrados, tanta náutica doctrina,  
debajo aun de la zona más vecina  
al Sol, calmas vencidas y naufragios,  
los reinos de la Aurora al fin besaste,  
cuyos purpúreos senos perlas netas,  
cuyas minas secretas  
hoy te guardan su más precioso engaste<sup>908</sup>.

Aunque en estos versos el narrador haya cambiado su destinatario y se dirija ahora directamente a la codicia, no deja de haber en ellos un tono de admiración hacia el potencial humano que es capaz de superar todos los peligros y llegar cada vez más lejos. En este momento del texto, el narrador se centra concretamente en el viaje de Vasco da Gama a la India, que todos consideraban imposible de concretizar; en cierta forma, funciona como un micro-resumen de la acción de *Os Lusíadas*. Pero la utilización del verbo “besar” retira al texto una carga negativa que solo existe si el lector recuerda que el destinatario del discurso es la codicia. Como inciso, señalamos que la expresión “los reinos de la Aurora” es muy usada también por Camões a lo largo de su poema: “Reinos lá da Aurora” (I, 14, 2, p. 4) o “as terras da Aurora” (VI, 5, 3, p. 259), entre otros ejemplos.

---

<sup>908</sup> I, vv. 453-460, p. 291.

También el uso de adjetivos como “glorioso” (I, v. 467, p. 293), “bello, agradable” (I, v. 484, p. 297), “bellos” (I, v. 489, p. 297), entre otros, demuestran que el tono va siendo progresivamente menos duro; se aprecia un sentido de alabanza, como si esta voz estuviera atrapada entre la crítica motivada por una herencia literaria y la admiración real del autor hacia los hechos aquí relatados. Por tanto, el discurso del político serrano es polémico solo en apariencia, como sucedía con el viejo de Restelo en *Os Lusíadas*, y justifica una vez más la imitación de Camões por Góngora. Asimismo, no solo es significativa la elección de un mismo tópico literario, el de la crítica a las navegaciones, sino que también eligió la misma forma de introducir esa crítica en el discurso, a través de un personaje con las mismas características que asume esa voz díscola y consecuentemente polémica con respecto a los discursos oficialistas.

Queremos añadir un punto más de aproximación entre la epopeya y el texto del poeta cordobés. Hemos apuntado anteriormente, aunque sin profundizar, que, a partir del verso 443, el sujeto enunciador se dirige directamente a la codicia, que pasa entonces a ser su destinatario. Al cambiar de destinatario, el viejo adopta un tono profundamente acusatorio (“Tú, Codicia, tú, pues...” [I, v. 443, p. 289]), muy semejante al que el viejo de Restelo usa en su discurso, en el que también la codicia es el destinatario. Asimismo, la repetición del pronombre personal, que enfatiza la acusación del personaje, recuerda otro verso de Camões, en el episodio de Inés de Castro (canto III), cuando el narrador acusa al amor de ser la causa de la muerte de este personaje: “Tu, só tu, puro amor, com força crua, / Que os corações humanos tanto obriga, / Deste causa à molesta morte sua” (III, 119, 1-3, p. 158). Se trata de la misma repetición del pronombre personal y con la misma función, lo que nos lleva, una vez más, a pensar en el fuerte influjo del escritor portugués en Góngora.

Después del episodio del político serrano, sin duda aquél en el que la influencia camoniana adquiere mayor relieve, encontramos en la *Soledad* primera algunos versos que denotan el influjo del poeta portugués. Así, podemos leer más adelante “[...] cuatro veces había sido ciento / dosel al día y tálamo a la noche” (I, 470-471, pp. 293-295), forma de narrar la evolución temporal muy semejante a la de Camões en “cursos do Sol catorze vezes cento, / Com mais noventa e sete, em que corria” (V, 2, 6-7, p. 213). En esta misma parte del poema, verificamos que Góngora vuelve a utilizar la referencia a los frenos de oro de los caballos, como había hecho en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ahora, señala que “Del carro pues febeo / el luminoso tiro, / mordiendo oro, el eclíptico safiro / pisar quería [...]” (I, 709-712, p. 339), recuperando de nuevo los versos camonianos antes señalados (“Mastigam os cavalos, escumando, / Os áureos freios, com feroz sembrante” [VI, 61, 1-2, p. 273]), pero contrayendo la expresión camoniana a la metonimia “mordiendo oro”.

La *Soledad* segunda tampoco es ajena a la influencia de Camões, tanto en aspectos globales como de detalle. Así, el topónimo “Cambaya”, del que hemos hablado anteriormente, vuelve aparecer en el verso “la remota Cambaya” (II, 373, p. 473); y la referencia a los caballos y sus frenos de oro está también reiterada en “[...] el luciente / caballo, que colérico mordía / el oro que suave lo enfrenaba”, con la particularidad de que en estos versos Góngora, como su modelo, atribuye a los caballos las mismas características, transformándose el “feroz sembrante” en “colérico”.

La presencia de la epopeya lusa en la *Soledad* segunda se hace sentir también en las alusiones a las navegaciones portuguesas (II, 375-379, pp. 473-475):

y el mar que os la divide, cuanto cuestan  
Océano importuno  
a las Quinas (del viento aun veneradas)



sus ardientes veneros,  
su esfera lapidosa de luceros.

Dichas alusiones se realizan de varias maneras. La referencia a las Quinas, es decir, al escudo de Portugal, es directa; también es directa la admiración que el poeta expresa hacia esas navegaciones al afirmar que las Quinas son incluso veneradas por el propio viento, o al usar la expresión “Océano importuno”, como forma de poner de relieve los duros trabajos de los marineros portugueses en sus navegaciones. Según Salcedo, citado por Jammes, los “ardientes veneros” son las minas de rubíes y la “esfera lapidosa de luceros” es una forma de apellidar la India Oriental debido a los diamantes cuyo brillo se parece al de las estrellas<sup>909</sup>. Jammes añade otra interpretación: “Parece intencionada la paronomasia *veneros / veneradas*, detrás de la cual Góngora quiso ocultar quizás el nombre de *Venus*: sería, en este caso, una alusión discreta a los *Lusiadas*, donde esta deidad aparece siempre como protectora de los navegantes portugueses<sup>910</sup>”. Aunque no se trate de un caso de imitación, estos versos no dejan de demostrar el influjo que la epopeya portuguesa ejerció sobre Góngora a lo largo de su vida literaria.

Algunos críticos han defendido que la principal aportación de *Os Lusíadas* a la escritura de Góngora fue el estilo, que en el poeta portugués se caracteriza sobre todo por el hipérbaton (que puede llegar a ser muy violento), la metáfora inesperada y sorpresiva que se apartaba del tópico italianizante o el encabalgamiento entre versos y entre estrofas a través del cual se consigue un ritmo más rápido o más lento, rasgos que en el cordobés están bien presentes y son llevados al extremo, como ya hemos señalado

---

<sup>909</sup> Cfr. R. Jammes, nota a los versos 378-379 de la *Soledad* segunda, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., p. 474.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 475.

anteriormente. De igual importancia es el uso de cultismos<sup>911</sup>, muchos de ellos probablemente tomados por Góngora del poema épico portugués, como advertimos con los cultismos “errante” y “semicapro” o con el topónimo “Cambaya”.

Dámaso Alonso elaboró una lista de los cultismos usados por Góngora en la *Soledad* primera<sup>912</sup>, señalando que algunos de esos cultismos eran bastante extravagantes, por lo que generaron críticas y burlas contra este poema y contra la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en la que también destacaban los cultismos. Esta actitud en contra del uso de este tipo de léxico se debe, según él, a dos motivos: por un lado, tanto las *Soledades* como la *Fábula* eran poemas cuya extensión permitía poner de relieve el uso abundante de léxico culto y, por otro lado, su reiteración. Dámaso Alonso presenta quince ejemplos de palabras cultas repetidas a lo largo de la *Soledad* primera; siete de ellas ya eran usadas por Camões en *Os Lusíadas*. Pasaremos a dar ejemplos de los usos de esos cultismos en Camões y en Góngora: el primer de ellos es “canoro”, usado repetidamente por el cordobés en las *Soledades*, como en los versos “trofeos dulces de un canoro sueño” (I, 128, p. 225), “de canoro instrumento, que pulsado” (I, 239, p. 247) o “nadante urna de canoro río” (II, 555, p. 497), tres ejemplos de las siete veces que Góngora lo usa en las *Soledades*. También Camões usó esta palabra en *Os Lusíadas*: “Mas neste passo a Ninfa, o som canoro / abaxando [...]” (X, 22, 1-2, p. 445). De acuerdo con el CORDE, exceptuando el uso de este cultismo en el *Vocabulario eclesiástico* de Rodrigo Fernández de Santaella (1499) y en la *Selva de epítetos*, de autor anónimo (c 1500), fue Góngora el primero en utilizarlo (en los *Romances* antes

---

<sup>911</sup> “Várias primeiras atestações registadas na literatura castelhana tiveram a sua origem no texto camoniano: Lope de Vega tomou-lhe *sólio* e *hisurto*, Quevedo *insânia*, Cervantes *truculento*. Outros camonismos adotados em Espanha no século XVII são *ignavo*, *malévolo*, *pânico*, *rotundo*, *rutilar*, *superar*, *válido*, *vate*, *vítima*, *vociferar*”. I. Castro, “Língua de Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, cit., pp. 461-469, p. 466.

<sup>912</sup> Cfr. D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., pp. 105-111.

que en las *Soledades*)<sup>913</sup>, por lo que es bastante probable su origen camoniano. Asimismo, Faria e Sousa, en sus comentarios a *Os Lusíadas*, transcribe una lista de “palabras peregrinas”, entre las que aparece el referido adjetivo<sup>914</sup>, lo que nos confirma la hipótesis antes considerada.

Otro ejemplo es “cerúleo”, usado por Góngora en las siguientes expresiones: “las que siempre dará cerúleas señas” (I, 363, p. 271); “cerúlea tumba fría” (I, 391, p. 277); “cerúlea ahora, ya purpúrea guía” (I, 1071, p. 417) y “estrellas su cerúlea piel al día” (II, 819, p. 547). Camões lo había usado al escribir “Tétis todo o cerúleo senhorio” (I, 16, 5, p. 5); se trata de un adjetivo también presente en la lista de Faria e Sousa. El sustantivo “esfera”, también señalado por Dámaso Alonso, es usado por Góngora en varios momentos: “la esfera de sus plumas” (I, 131, p. 225); “en la nocturna capa de la esfera” (I, 384, p. 277); “la esfera misma de los rayos bellos” (I, 760, p. 351); “su esfera lapidosa de luceros” (II, 379, p. 475); o “la desplumada ya, la breve esfera” (II, 933, p. 575), entre otros ejemplos; Camões también usa la palabra en varias ocasiones: “Já na terceira Esfera recebida” (II, 33, 6, p. 59); “E tornava do Fogo a Esfera, fría” (II, 34, 8, p. 59); “Tão alto que tocava à prima Esfera” (IV, 69, 2, p. 184); y “Pera lhe descobrir da unida esfera” (IX, 86, 5, p. 408). “Meta” es otro sustantivo señalado por Alonso e igualmente por Faria e Sousa: “meta umbrosa al vaquero convecino” (I, 581, p. 315); “que de una y otra meta gloriosa” (I, 1058, p. 415); “escollo de cristal, meta del mundo” (II, 541, p. 495); Camões lo usa hasta en ocho ocasiones, entre las cuales “Chegava à desejada e lenta meta” (II, 1, 3, p.51); “Meta Setentrional do Sol luzente” (III, 6, 2, p. 100) o “Do Semícapro Peixe a grande meta” (V, 27, 2, p. 219), verso de

---

<sup>913</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [30-IV-2012].

<sup>914</sup> M. Faria e Sousa, “Ivizio del poema”, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cit., Tomo 1, pp. 59-99, pp. 69-70.

donde muy probablemente Góngora aprovechó otro cultismo, “Semicapro”, como hemos apuntado antes. En la lista de Alonso también constan los cultismos “nocturno” (“de nocturno Faetón carroza ardiente” [I, 655, p. 327] y “Lhe estava o Deus Nocturno a porta abrindo” [II, 1, 6, p. 51], en Góngora y Camões respectivamente), “purpúreo” y “vulto”. “Purpúreo” es bastante usado por ambos autores; daremos un ejemplo de cada uno de ellos: “si de purpúreas conchas no istriadas” (II, 383, p. 475) y “Escarlata purpúrea, cor ardente” (II, 77, 5, p. 70); en cuanto a “vulto” (con el sentido de “cara”), Góngora lo usa en “marino dios que, el vulto feroz hombre” (II, 463, p. 485) y Camões en “Co vulto alegre, qual, do Céu subido” (II, 42, 3, p. 61), entre otros ejemplos.

Además de estos cultismos que Alonso destaca por su uso reiterado en las *Soledades*, existen otros, también apuntados por este autor, cuyo uso es ocasional y no repetido; entre estos, también encontramos coincidencias con Camões, como en el caso de “aplauzo”, “caverna”, “céfiro”, “cóncavo”, “coturno”, “ebúrneo” (palabra peregrina señalada por Faria e Sousa), “errante” (del que hemos hablado anteriormente), “estrépito”, “fugitivo”, “líquido” y “trémulo” (palabra peregrina también señalada por Faria e Sousa). Dámaso Alonso apunta también el cultismo “ilustre”, que no hemos encontrado en el texto gongorino; sí están presentes varias formas del verbo “ilustrar” en la *Soledad* primera. En *Os Lusíadas*, el cultismo “ilustre” está presente de forma muy abundante, y más escasamente alguna forma del verbo “ilustrar”. De los cultismos señalados anteriormente, hay dos que, según el CORDE, tuvieron un uso muy limitado antes de 1580 (fecha de las primeras traducciones de *Os Lusíadas*), por lo que la hipótesis de una relación directa con el texto camoniano gana más fuerza. Se trata de “ebúrneo” y “trémulo”, ambos usados también por Camões y señalados por Faria e Sousa como palabras peregrinas.

Si partimos de la extensa lista elaborada por Faria e Sousa, verificamos que algunas de esas palabras peregrinas indicadas por él las encontramos también en las *Soledades*. Es el caso de “diáfano”, “hemisferio”, “incauto”, “intonso”, “matutino”, “náutico”, “Noto”, “pálido”, “presago”, “recíproco”, “tálamo” y “vibrar”, además de las que hemos indicado anteriormente. De todos estos cultismos, y aún de acuerdo con el CORDE, “náutico/a” solo empezó a ser usado después de 1580: de hecho, “náutico” y “náutica” fueron usados por primera vez por Juan de Castellanos en 1586-1587, y esta palabra tan solo fue utilizada por unos tres o cuatro autores antes de Góngora. El femenino del adjetivo se usó en 1580, en las *Novelas en verso* de Cristóbal de Tamariz<sup>915</sup>. Como ocurre con otros cultismos señalados anteriormente, la escasez de su uso y el fuerte influjo de *Os Lusíadas* en Góngora, generalmente reconocido por los investigadores que han trabajado sobre el tema, hacen probable la hipótesis de que el cordobés haya recogido dichas palabras de la epopeya lusa.

En suma, la influencia de *Os Lusíadas* de Camões en las *Soledades*, como ocurría con la *Fábula de Polifemo y Galatea*, es clara. Se observa con nitidez no solo en las referencias gongorinas a las navegaciones portuguesas y a los episodios de la historia de Portugal relacionados con dichas navegaciones, sino también en los casos de clara imitación del poeta luso. Así, el episodio del político serrano imita al del viejo de Restelo en la creación de un personaje idéntico y en las manifestaciones contra las navegaciones que ambos personajes presentan en discurso directo. Y algunos versos gongorinos sin duda tienen su origen en *Os Lusíadas*, así como varios cultismos.

---

<sup>915</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [01-05-2012].



#### 4. PARA UNA CATEGORIZACIÓN DE LAS MODALIDADES IMITATIVAS

Hemos tratado de mostrar, en el capítulo correspondiente al concepto de imitación e intertextualidad en las poéticas de los siglos XVI y XVII, cómo el seguimiento de modelos era entonces fundamental para la calidad de un poeta: el buen escritor sabía partir de los modelos consagrados, antiguos o contemporáneos, e imitar sin copiar, amoldando lo ya hecho a su propio estilo de cara a crear algo nuevo. La imitación era así necesaria, permitida y lícita, al contrario de la mera copia, que, además de ilícita, demostraba la poca calidad de un poeta.

Posteriormente, hemos analizado algunas obras en lengua española para determinar si la imitación de *Os Lusíadas* se produjo tanto en textos del mismo género, como en autores no épicos, entre los cuales hemos elegido a Góngora por su reconocido prestigio y originalidad. Procederemos ahora, partiendo de los ejemplos de los apartados anteriores, a proponer una categorización de las modalidades imitativas para la literatura de los siglos XVI y XVII.

Laurent Jenny señala en el artículo publicado en el número 27 de la revista *Poétique*<sup>916</sup> que, en el proceso intertextual, los textos sufren alteraciones que pueden ser clasificadas según las figuras retóricas. La primera que el autor indica es la *paronomasia*, que se aplica muy raramente, y que consiste en cambiar la grafía del texto original, pero manteniendo su fonética; la *elipsis* sería la repetición truncada, incompleta, del texto modelo que deja muchas veces al lector esperando una continuación que sabe que existe en el texto original; la *amplificación* se da cuando las virtualidades semánticas del texto de partida son desarrolladas en el texto de llegada; la

---

<sup>916</sup> L. Jenny, “A estratégia da forma”, cit.

*hipérbole* ocurre siempre que el texto se cambia por exageración; el *cambio de nivel de sentido* se constituye cuando un esquema semántico se retoma con diferente significado; por último, habla de *interversiones*, figura que puede afectar a elementos textuales muy diversos y que, por ello, analiza en detalle. Así, considera la existencia de una *interversión de la situación enunciativa* cuando se repite un discurso, pero se cambia uno o varios interlocutores; la *interversión de calificación* es el nombre que el autor da cuando los actantes de la narrativa original son aprovechados, pero calificados antitéticamente; es decir, los personajes son los mismos pero exhiben una función o calificación opuesta a la del texto de partida. Para Jenny, la *interversión de la situación dramática* se da cuando el esquema de las acciones de narración se transforma negativamente. Cuando se recuperan símbolos del texto original pero se les atribuye un significado opuesto, estamos frente a una *interversión de los valores simbólicos*. Jenny ejemplifica sus categorías a través de la obra de Lautréamont *Los cantos de Maldoror*; aunque esta categorización pueda ser útil en determinados textos, no contempla las situaciones de imitación existentes en los siglos XVI y XVII, centrándose exclusivamente en el concepto de intertextualidad y no en el de imitación.

En nuestra opinión, la imitación tiene que ver en su esencia y casi exclusivamente con el sentido del texto: la imitación de una estructura gramatical, por ejemplo, solo es pertinente cuando paralelamente el significado también es el mismo, y lo mismo ocurre con la imitación estilística, ya que no se imita a un modelo por usar una figura o un tropo característicos, sino por usar la figura o tropo ya usados por el autor imitado. Así, dentro de una imitación seria (excluyendo la burlesca), consideramos la existencia de tres tipos: semántica, simbólico-funcional y léxica, que no son cajones aislados, antes modalidades que pueden inter-penetrarse o funcionar en paralelo; a su



vez, proponemos la división de cada uno de estos tres tipos en categorías más concretas, que explicaremos a continuación.

La imitación de tipo *semántico* consiste en reproducir el sentido del texto de partida. Dentro de esta modalidad, encontramos varias categorías. La primera es la *temática*: existe siempre que un autor utilice el tema del texto de partida para desarrollar una parte importante o la totalidad del texto de llegada. El mejor ejemplo es sin duda la obra de Juan Soares de Alarcón *La iffanta coronada*. El autor recoge uno de los temas de *Os Lusíadas* que más repercusión tuvo posteriormente en la literatura europea, el de Inés de Castro, y a él dedica la obra citada, que acaba por ser una amplificación del episodio camoniano que es imitado.

En la imitación *episódica* el autor crea un episodio imitando a otro del texto modelo. Se trata de una categoría imitativa muy común, que encontramos en muchos de los textos que hemos analizado. Un ejemplo es el episodio del político serrano, en las *Soledades*, en el que Góngora imita el episodio del viejo de Restelo.

La imitación *estrófica* existe siempre que se reproduce una o más estrofas del texto modelo, usando o no las mismas palabras, pero respetando la unidad semántica constituida por la estrofa. Presentamos como ejemplo una estrofa de *Os Lusíadas* y otra de *La iffanta coronada* en la que esta situación es evidente:

Estavas, linda Inés, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce *fruito*,  
Naquele engano de alma, ledo e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saudosos campos do Mondego,  
De teus *fermosos* olhos nunca *enxuito*,  
Aos montes *insinando* e às ervinhas

O nome que no peito escrito tinhas<sup>917</sup>.

En la fresca ribera del Mondego  
Cogias bella Ines las varias flores  
De las leyes izenta d'amor ciego  
De vanos pensamientos boladores:  
O quanto mas valia aquel sosiego,  
Aquellos tiempos quanto eran mejores  
Y quanto mas el alma estaua pura  
De quantos mas quilates la hermosura<sup>918</sup>.

Al proceder al análisis de estas estrofas, señalamos que la unidad semántica de la estrofa camoniana se mantiene en *La iffanta coronada*: Soares de Alarcón enfoca los mismos aspectos que Camões, como la belleza de Inés, el espacio del que prácticamente forma parte o los pensamientos que vuelan hacia el amado. Son dos estrofas semánticamente iguales, aunque con algunas diferencias verbales.

La imitación *de versos*, muy frecuente, ofrece una emulación de versos del texto modelo. Por ejemplo, en la *Mexicana*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, los versos “recibe el pobre don por mí ofrecido, / no de vil premio, mas de amor movido” (I, 4, 7-8, p. 15) imitan a “Vereis amor da pátria, não movido / De prémio vil, mas alto e quási eterno” (*Os Lusíadas*, I, 10, 1-2, p. 3). Es semejante a la modalidad anterior, pero se refiere a una unidad semántica más pequeña.

A veces, se imitan partes diferentes del texto modelo para llegar a una estrofa o versos en el texto de llegada, en lo que llamamos imitación *combinatoria*. Veamos, por ejemplo, la estrofa 37 del canto XVI de *La Araucana* (p. 478):

---

<sup>917</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., III, 120, p. 129.

<sup>918</sup> *La iffanta coronada*..., cit., I, 31, fl. 9.

En las remotas y bárbaras naciones  
el gran estruendo y novedad sintieron:  
pacos, vicuñas, tigres y leones  
acá y allá medrosos discurrieron;  
los delfines, nereidas y tritones  
en sus hondas cavernas se escondieron,  
deteniendo confusos sus corrientes  
los presurosos ríos y las fuentes.

Esta estrofa mezcla dos momentos de *Os Lusíadas*; por un lado, la estrofa referente al inicio de la batalla de Aljubarrota (IV, 28, p. 174):

«Deu sinal a trombeta Castelhana,  
Horrendo, fero, ingente e temeroso;  
Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana  
Atrás tornou as ondas de medroso.  
Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana;  
Correu ao mar o Tejo duvidoso;  
E as mães, que o som terrível escuitaram,  
Aos peitos os filhinhos apertaram.

Por otro lado, los siguientes verso correspondientes a la tempestad marítima:  
“Os delfins namorados, entretanto, / Lá nas covas marítimas entraram, / Fugindo à tempestade e ventos duros, / Que nem no fundo os deixa estar seguros” (VI, 77, p. 277).  
Ercilla aún así dos momentos diferentes del texto modelo, los combina en la construcción de su propio texto.

La imitación *descriptiva* se centra en las descripciones del texto modelo, como pueden ser las del espacio o de personajes. Por ejemplo, el espacio en la Morada del Amor en la *Felicísima victoria*, de Jerónimo Corte-Real, y el de la Isla de Venus, en *Os*

*Lusíadas*, son bastante similares. Como hemos analizado en el apartado correspondiente, Corte-Real imitó la descripción realizada por Camões de la Isla de los Amores.

Dentro de la modalidad semántica, también podemos encontrar imitación de estructuras sintácticas, de formas de organización de las estrofas u otras unidades, imitación esta que tiene pertinencia, como todas las imitaciones, cuando es reconocida, pero ese reconocimiento por parte del lector se produce cuando el sentido del texto modelo también está presente en el texto de llegada. En esta categoría, a la que llamamos *semántico-estructural*, reconocemos la imitación de determinada organización de las unidades de sentido del texto. Así, tenemos una imitación de la *organización global* cuando el autor del texto de llegada utiliza la misma organización global que el texto modelo: Proposición, Invocación, Dedicatoria y Narración. Por ejemplo, esta es la estructura seguida por Camões en *Os Lusíadas* y por Lobo Lasso de la Vega en la *Mexicana*. También se puede imitar la *organización episódica*: un episodio, además de imitar a otro en su temática, sigue el mismo tipo de organización de sus elementos; por ejemplo, en el canto III de *Os Lusíadas*, el narrador Vasco da Gama empieza a contar la historia de Portugal, pero empieza por la geografía, los pueblos, etc., hasta llegar a la historia (III, 6-21, pp. 100-104), y lo mismo ocurre en la *Murgetana* de Oriolano en su inicio (I, 7-16, fols. 2r-3v), que sigue la misma estructura organizativa del episodio camoniano, como señalamos en el capítulo correspondiente. Determinadas estrofas, además de imitar otras del texto modelo en su contenido, siguen la misma organización interna de sus elementos. Este tipo de imitación de la *organización estrófica* se encuentra, por ejemplo en la *Dragontea* (II, 40, p. 225), de Lope de Vega y Camões en *Os Lusíadas* (V, 3, p. 213):

Huye la tierra y todos sus despojos,  
la playa, el puerto y gente conocida.  
Los árboles se pierden a los ojos,  
y la costa, de niebla revestida.  
Ya nacen de la vuelta los antojos,  
apenas engendrada la partida;  
y tanto cuanto más de ellos de ausentan,  
tanto mayores nubes se presentan.

«Já a vista, pouco e pouco, se desterra  
Daqueles pátrios montes, que ficavam;  
Ficava o caro Tejo e a fresca serra  
De Sintra, e nela os olhos se alongavam;  
Ficava-nos também na amada terra  
O coração, que as mágoas lá deixavam;  
E, já despois que toda se escondeu,  
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.

Lope sigue la misma estructura que Camões, empezando por mencionar los elementos físicos más cercanos, señalando después los sentimientos y finalmente la soledad de quien va y solo ve el cielo (las nubes) y el mar. También podrá constituir un ejemplo estrofas que presentan el mismo tipo de construcción anafórica con verbos semejantes (“Mira.../ Ve...”), como hemos visto en muchos ejemplos de las epopeyas españolas.

Como última categoría dentro de la modalidad semántica, incluimos la imitación *estilística*: se imitan las mismas figuras y / o tropos usados en el texto modelo. Por ejemplo, en *La Maltea*, de Hipólito Sans (V, 40-41, fol. LXIIIr, p. 135), se repite el símil del león usado por Camões (IV, 34-35, p. 175), como tuvimos oportunidad de señalar en el análisis de este texto. Como hemos explicado anteriormente, incluimos la imitación estilística dentro de la modalidad semántica porque no se trata simplemente de

usar una u otra figura estilística, en este caso el símil, sino que se trata del mismo símil, con el mismo significado, y solo de esta forma reconocemos la imitación.

Además de la modalidad semántica, consideramos también la existencia de la imitación *simbólico-funcional*. En este caso, el texto de llegada usa determinados episodios que, sin imitar semánticamente el texto modelo, tienen en el texto un cierto paralelismo y la misma función simbólica. Es lo que ocurre en el canto XV de la *Felicísima victoria*, de Jerónimo Corte-Real, cuando Neptuno ordena que la nave de don Juan de Austria se enganche a su carro, mientras las ninfas rodean el barco y entonan loores al vencedor. Este episodio tiene una función simbólica igual a la de la Isla de Venus. En circunstancias diferentes y con elementos diferentes, se construye un episodio claramente idéntico en su función que es, en ambos casos, la elevación del héroe épico a una categoría superior, igualándolo a los dioses.

Como variante, podemos considerar lo que Hélio Alves, en su artículo “Jerónimo Corte-Real”<sup>919</sup>, llama *imitación crítica*, que existe cuando se reescribe un episodio con otros principios morales, mostrando implícitamente el desacuerdo frente al texto original. Por ejemplo, en la *Felicísima victoria*, Corte-Real retoma el episodio de la subida de Venus al Olimpo para buscar ayuda para sus protegidos, los navegantes portugueses, y lo hace seduciendo a Júpiter, su padre. Corte-Real sustituye a Júpiter por Vulcano, eliminando así del texto el elemento incestuoso y tornando el episodio moralmente más aceptable. Creemos que este procedimiento se usó con alguna frecuencia sobre todo cuando los principios morales plasmados en los textos literarios se modificaron a raíz del Concilio de Trento; de esta forma, lo encontraríamos también

---

<sup>919</sup> H. J. S. Alves, “Jerónimo Corte-Real”, cit.

en los textos que, manteniendo un mismo sentido u objetivo, cambian personajes mitológicos por personajes del ámbito de la religión cristiana.

Por último, tenemos la imitación *léxica* cuando el autor del texto de llegada recoge y usa palabras novedosas del texto modelo. Es el caso de algunos topónimos que aparecen, por ejemplo, en *Las lágrimas de Angélica*, como “Cambaya”, o los cultismos imitados por Góngora de la epopeya portuguesa, que analizamos anteriormente. Dentro de esta modalidad podemos incluir también la imitación *de rima*: hemos verificado que, algunas veces, los autores imitan pequeñas partes del texto modelo, incluyendo las mismas palabras en posición de rima. Como ejemplo, presentamos una estrofa de *Os Lusíadas* (X, 101, p. 465) y otra de *Las lágrimas de Angélica* (VIII, 118, p. 401):

«Olha Dófar, insigne porque manda  
O mais cheiroso incenso pera as *aras*;  
Mas atenta: já cá destoutra banda  
De Roçalgate, e praias sempre *avaras*,  
Começa o reino Ormuz, que todo se anda  
Pelas ribeiras que inda serão *claras*  
Quando as galés do Turco e fera armada  
Virem de Castelbranco nua a espada.

Dejando aquí a Dofar, que al mundo ofrece  
el más precioso encienso, que en las *aras*  
divinas suelta olor, de el fin parece  
de Rozalgate, y playas siempre *avaras*,  
allí comienza Ormuz, gran reino, y crece,  
acá las selvas de Mengibe *claras*,  
y el cabo que el gentil llamó Asaboro  
y agora Mozandán le llama el moro.

Barahona de Soto utiliza las mismas palabras en la misma posición de rima, es decir, no solo repite las palabras usadas por Camões, sino que las coloca, por el mismo orden, formando rima en los mismos versos que en el texto de partida. Aunque sea un procedimiento menos frecuente, lo hemos encontrado en algunos autores.

Confirmando la importancia que la imitación tenía en los siglos XVI y XVII, nos parece útil determinar qué se imitaba, partiendo de los ejemplos propiciados por el análisis de las epopeyas y de las obras mayores de Góngora en su relación con *Os Lusíadas* de Camões. La clasificación de Laurent Jenny podría complementar nuestra propuesta, de la misma manera que el uso de cualquier figura retórica (y no solamente las indicadas por este autor) puede caracterizar la forma de imitar un texto. Así, por ejemplo, un autor puede utilizar la imitación estrófica transformando el texto hiperbólicamente, eufemísticamente, etc.

En conclusión, los poetas de los siglos XVI y XVII podían imitar desde palabras en posición de rima, palabras cultas y novedosas, hasta un tema global o una estructura organizativa. Aunque pueda haber transformaciones de sentido, como hemos visto y contemplado en la imitación simbólico-funcional y en la imitación crítica, lo más normal es que se siga el significado del texto modelo, aunque con las debidas adaptaciones a un estilo propio, como preconizaban las preceptivas de la época.



## **CONCLUSIONES**



La literatura de los siglos XVI y XVII en la Península Ibérica pasa necesariamente por el concepto de imitación de modelos literarios: los preceptistas defienden esa praxis y los poetas la aplican en sus obras. Un buen poeta es aquel que sabe imitar, entendiéndose por ello saber elegir a sus modelos, seleccionar lo que se imita, adaptarlo a su propio estilo, cambiando y modificando la voz ajena hasta hacerla suya propia, de cara a superar al modelo. Se marca así la diferencia entre imitar y copiar (o plagiar), práctica esta que ya entonces se consideraba ilícita y caracterizadora de los malos poetas. La imitación, sin embargo, dentro de los cánones no solo aceptados sino también obligados, fue una práctica que perduró hasta el Romanticismo, cuando el genio creador y la originalidad del poeta se sobrepusieron a la concepción anterior.

Los clásicos greco-latinos, seguidos inicialmente por influjo del Renacimiento, eran los grandes autores que se consideraban dignos de ser imitados: en la épica, Homero, Virgilio y, aunque en menor medida, Lucano, eran modelos ineludibles. Pero luego surgieron otros autores contemporáneos, como Ariosto, que se impusieron en el panorama literario y cuyas obras fueron seguidas por muchos, aunque a veces originando algunas polémicas: el caso de *Orlando Furioso* lo ejemplifica, ya que se discutió si debería ser imitado o no por los épicos, una vez que a la luz de las teorías aristotélico-horacianas no se encuadraba exactamente en la categoría de las epopeyas; pero, a pesar de todas las querellas, fue imitado por un sin número de poetas que, de esa forma, elevaron a Ariosto a la categoría indiscutible de autor modelo. Por tanto, el hecho de que un autor fuera muy imitado contribuía a su éxito y consecuentemente a su canonización.

Camões fue uno de esos autores consagrados: su difusión en Portugal y en España, aunque con motivación política por parte de Felipe II, permitió el conocimiento del poeta épico portugués dentro de la comunidad interliteraria luso-castellana: aunque

*Os Lusíadas* fue traducida por primera vez al castellano en 1580, es indiscutible que la obra fue leída también en portugués y conocida antes de las traducciones, como apunta una referencia de Fernando de Herrera a la epopeya lusa, anterior a esa fecha. Las versiones al castellano demuestran la importancia del poeta, cuya consagración es visible incluso en el hecho de que Felipe II habría manifestado el deseo de conocerlo, lo que, sin embargo, no llegó a ocurrir. Pronto Camões fue imitado por otros autores épicos, portugueses y españoles, en lengua castellana; y su lenguaje novedoso, su forma de recuperar y actualizar temas clásicos, su magnífico manejo de la mitología, el equilibrio entre lo épico y lo lírico, provocaron también la admiración de poetas no épicos. En el periodo entre 1580 y 1630, aproximadamente, Camões fue seguido, citado, mencionado, imitado y elogiado por muchos poetas, entre los que se destacan los grandes nombres de la literatura española: Cervantes lo menciona en el “Canto de Calíope”, Lope de Vega siente por él una admiración profunda, lo sitúa entre los más grandes de su tiempo y lo imita, y Góngora lo tiene muy presente al componer sus poemas mayores.

Partiendo del análisis de varias epopeyas cultas en castellano escritas y publicadas en el período señalado anteriormente, concluimos que la imitación de *Os Lusíadas* de Camões fue practicada por muchos autores; si bien es cierto que fueron los de origen portugués los que más (cuantitativamente) le imitaron -Corte-Real, Soares de Alarcón, Mendes de Vasconcelos y Manuel de Gallegos son los que más de cerca siguieron el modelo que entonces se instituyó como icono patriótico político-literario-, los autores españoles también reconocieron la maestría del poeta épico luso y bebieron de su obra: desde simples expresiones o versos hasta episodios, recogiendo aspectos semánticos, léxicos o funcionales, la mayoría de las epopeyas cultas de autores

castellanos del período estudiado revelan en mayor o menor medida la huella camoniana.

A partir de aquí, proponemos una categorización de las modalidades imitativas que, en nuestra opinión, puede ser un instrumento útil a la hora de determinar qué tipo de relaciones se pueden establecer entre los textos y la importancia de determinados temas y tópicos en la literatura de esta época. Así, los poetas imitan de Camões desde aspectos semánticos a aspectos meramente verbales, por lo que consideramos la existencia de varios tipos de imitación: la semántica, con diferentes modalidades, que puede abarcar desde un tema global o un episodio hasta una simple estrofa o verso. Se imita el sentido del texto original, manteniendo la mayor parte de las veces una sinonimia entre el texto de partida y el de llegada. Asimismo, se puede crear un episodio diferente, aunque con algunos puntos de contacto, manteniendo la función simbólica del texto imitado. O, a un nivel léxico, se pueden imitar palabras peregrinas o palabras que se repiten en rima.

Esta categorización nos permite concluir que la imitación episódica fue bastante importante en los seguidores de Camões: episodios como los de Inés de Castro, el viejo de Restelo, Adamastor y la Isla de Venus fueron sin duda los más imitados. Se trata de momentos de *Os Lusíadas* en que Camões, aunque pudiendo recurrir a textos clásicos como modelos puntuales, siguiendo la exigencia de su época, muestra una gran originalidad, y quizás fue esa diferencia lo que llevara a muchos poetas, épicos o no, a aprovechar dichos episodios, como hemos visto con el ejemplo de Góngora, que aprovecha en sus poemas mayores los episodios camonianos de Adamastor y del viejo de Restelo.

La figura de Adamastor, a medio camino entre la mitología y la ficción personal del poeta, fue bastante aprovechada sobre todo en su caracterización colosal y temible;

es decir, la figura individual de Adamastor no se repite en otros textos, excepto en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos, pero subyace a algunas descripciones de figuras monstruosas, como el Polifemo de Góngora. En cuanto al viejo de Restelo, el hecho de que se trate de una voz díscola frente a la postura mayoritaria y oficial, hace que este personaje pueda ser imitado siempre que se pretenda introducir en el texto una opinión contra-corriente que intenta prevalecer a través de una determinada argumentación; también el aspecto de la sabiduría que conlleva la edad se aplica a varios personajes de los textos analizados.

El de Inés de Castro fue otro episodio que tuvo gran importancia: el tono lírico que destacaba emociones y sentimientos de amor muy diferentes a lo usual en el *epos* fue muy usado posteriormente a Camões; el portugués, aunque no haya sido el primero en tratar literariamente este tema de la historia de Portugal, fue sin duda quien marcó su desarrollo en Europa, y sus imitaciones en España jugaron también un papel decisivo en la divulgación del tema. La debilidad e inocencia del personaje femenino frente a la brutalidad de sus asesinos, su comparación con la flor que, cortada, se marchita, o el discurso que apela al perdón son los aspectos más seguidos por los imitadores de Camões.

En cuanto al episodio de la isla de Venus, o Isla de los Amores, muchos poetas intentaron emular la descripción del *locus amoenus* perfecto, una naturaleza idílica y simultáneamente sensual y erotizada, aunque pocos hayan logrado (o querido) hacerlo con la misma audacia de Camões, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta el contexto político-religioso de la época en cuestión. Sin embargo, sí que se aprovecha su función simbólica de recompensa del héroe por fuerzas superiores que le ascienden así a una condición también superior, o la descripción de un espacio propicio al amor, aunque a veces cueste alcanzarlo, como demuestra la figura camoniana de Leonardo, imitada

por Mendes de Vasconcelos en *Liga deshecha*, al crear el personaje de Girardo, réplica clara de Leonardo.

Igualmente importante fue la descripción de Tritón con su concha retorcida, muy imitada por los poetas de la época; con esta descripción, Camões funcionó como un puente entre la Antigüedad y la época posterior al Renacimiento, permitiendo una mayor divulgación del tema; lo mismo ocurrió con las estrofas relativas al efecto de las trompetas de la guerra al inicio de la batalla de Aljubarrota: aunque el portugués haya imitado a Virgilio, sus aportaciones personales y su interpretación del tema fueron tan imitadas como los propios versos de la *Eneida*.

En el caso de Góngora, el lenguaje camoniano puede haber sido el detonador de un estilo inimitable en la literatura española: el estilo de Camões, lleno de cultismos, en el que el hipérbaton más o menos violento es una constante, así como la metáfora inaudita, rehuendo a menudo las convenciones renacentistas y petrarquistas, parece ser el antecedente inmediato del gongorismo. Pero el poeta castellano supo aprovechar otros aspectos de la epopeya camoniana: figuras como el viejo de Restelo y Adamastor subyacen a personajes como el político serrano y el Polifemo, respectivamente; algunos versos, algunas expresiones o referencias mitológicas provienen de la epopeya camoniana, usando asimismo algunos de los cultismos introducidos por Camões a través de *Os Lusíadas*.

Algunas imitaciones mantienen una estrecha relación con el periodo literario vivido entonces. Consideramos que Camões y buena parte de sus imitadores se integraron en el manierismo literario, que entendemos como periodo autónomo frente al Renacimiento y al Barroco, con su propia idiosincrasia. De esta forma, los sentimientos de desencanto y de melancolía, el mito de Narciso que se refleja en la búsqueda de un yo cuya presencia se erige de forma evidente en los textos, el desequilibrio entre la

esperanza y el desengaño, el elitismo de un lenguaje que tiende al hermetismo, buscando la sorpresa, la novedad y la singularidad, conforman algunos de los rasgos del Manierismo en su diferencia frente al Renacimiento y al Barroco y son características presentes en Camões y en la mayoría de sus seguidores. Verificamos que, en *Os Lusíadas*, los lamentos de un poeta cansado y frustrado con la ignorancia y los falsos valores que imperaban en su tiempo y que alza su voz para afirmar esos sentimientos personales son consecuencia de su manierismo; la inclusión en el texto épico de la afirmación de esos sentimientos, algo desaconsejado por la preceptiva del género, es una marca de Camões imitada por muchos otros poetas que con él compartían las mismas emociones, fruto de la misma cosmovisión manierista; lo mismo podemos afirmar de episodios como el del viejo de Restelo, aprovechado por muchos porque la voz díscola del personaje expresa asimismo el desencanto frente a un mundo gobernado por la codicia, los valores materiales y la envidia, la ignorancia y la adulación, mostrando así su sello manierista.

Si existen en los textos algunos versos en los que la imitación de Camões es evidente y clara, hay otros en los que se verifica que la huella del épico luso está presente, pero de forma bastante sutil, lo que puede deberse a un fenómeno no de imitación, sino de influencia. La imitación es un procedimiento voluntario y activo, al contrario de la influencia, fenómeno pasivo y por tanto involuntario; ambos se conyugan para formar una red de relaciones entre el texto presente y los textos ausentes que se imitan, que se citan o de los que se recibe algún tipo de influjo, red que podemos considerar intertextual. Creemos pues que la intertextualidad es un fenómeno antiguo (aunque la creación del concepto es relativamente reciente y novedosa), siendo el resultado del complicado proceso de entrelazar hilos propios y ajenos, voluntaria e involuntariamente, para crear un tejido verbal nuevo: el texto. En los siglos XVI y XVII



ese tejido puede llegar a ser extraordinariamente complejo, ya que la capacidad imitadora se valoraba como parte integrante del buen poeta; los escritores imitaban así varios modelos, clásicos o sus contemporáneos, tornándose a menudo difícil discernir el origen de determinados versos, expresiones, etc. Hemos intentado comprender cómo Camões fue imitado, así como su función, en algunos puntos, como puente entre la Antigüedad y la época posterior al Renacimiento; para ello, procedimos a la crítica comparativa del corpus textual elegido: se trata pues de un trabajo de literatura comparada, entendiendo literatura comparada como el resultado de un proceso de crítica literaria y no como disciplina autónoma, pero considerando también que la teorización constituye una parte necesaria para la comprensión de los fenómenos estudiados.

Así, el análisis comparativo entre las epopeyas cultas en castellano y *Os Lusíadas* en el periodo aproximado de 1580-1630 nos permite concluir la importancia que Camões y su epopeya tenían ya en esta época como autor canónico y texto modelo, respectivamente, a la misma altura de Tasso o de Ariosto; fue sin duda el épico más señalado de la comunidad interliteraria luso-castellana, siendo mencionado con frecuencia como uno de los grandes. Estos datos también ponen de manifiesto cómo la imitación era fundamental en la época para el que imita y para el imitado: este entraba así en el círculo de los poetas canónicos de su tiempo, y el imitador podía glorificarse siguiendo y, si era posible, superando a su modelo.

Nos gustaría terminar como empezamos, recurriendo a los siempre sabios pensamientos del profesor Eduardo Lourenço que enunciamos al inicio: con este trabajo intentamos lanzar alguna luz, que creíamos necesaria, sobre la importancia de Camões en España a través de sus imitadores concretos; pero han sido todos estos poetas los que nos han iluminado a lo largo del tiempo, los que nos han dado vida, y será el gran valor de sus obras el que dictaminará la pertinencia de nuestra labor.



**APÉNDICES.**

**FRAGMENTOS TEXTUALES DE  
*OS LUSÍADAS* DE LUIS DE CAMÕES**



## APÉNDICE I

### PROPOSICIÓN, INVOCACIÓN Y DEDICATORIA (I, 1-18, pp. 1-5)<sup>920</sup>

- 1 As armas e os Barões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram;
  
- 2 E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando,  
Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
  
- 3 Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandro e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.

---

<sup>920</sup> Todas las transcripciones de los apéndices se hacen a partir de la siguiente edición: L. de Camões, *Os Lusíadas*, lectura, prefacio y notas de A. J. da Costa Pimpão, presentación de A. Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões-Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000, 4ª ed.

- 4 E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mi vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham enveja às de Hipocrene.
- 5 Dai-me ãa fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso.
- 6 E vós, ó bem nascida segurança  
Da Lusitana antiga liberdade,  
E não menos certíssima esperança  
De aumento da pequena Cristandade;  
Vós, ó novo temor da Maura lança,  
Maravilha fatal da nossa idade,  
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,  
Pera do mundo a Deus dar parte grande;
- 7 Vós, tenro e novo ramo florecente  
De ãa árvore, de Cristo mais amada  
Que nenhua nascida no Ocidente,  
Cesárea ou Cristianíssima chamada  
(Vede-o no vosso escudo, que presente  
Vos amostra a vitória já passada,  
Na qual vos deu por armas e deixou  
As que Ele pera si na Cruz tomou);
- 8 Vós, poderoso Rei, cujo alto Império

O Sol, logo em nascendo, vê primeiro,  
Vê-o também no meio do Hemisfério,  
E quando deca o deixa derradeiro;  
Vós, que esperamos jugo e vitupério  
Do torpe Ismaelita cavaleiro,  
Do Turco Oriental e do Gentio  
Que inda bebe o licor do santo Rio:

- 9** Inclinaí por um pouco a majestade  
Que nesse tenro gesto vos contemplo,  
Que já se mostra qual na inteira idade,  
Quando subindo ireis ao eterno templo;  
Os olhos da real benignidade  
Ponde no chão: vereis um novo exemplo  
De amor dos pátrios feitos valerosos,  
Em versos divulgado numerosos.
- 10** Vereis amor da pátria, não movido  
De prémio vil, mas alto e quási eterno;  
Que não é prémio vil ser conhecido  
Por um pregão do ninho meu paterno.  
Ouvi: vereis o nome engrandecido  
Daqueles de quem sois senhor superno,  
E julgareis qual é mais excelente,  
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.
- 11** Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas  
Que excedem as sonhadas, fabulosas,  
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro  
E Orlando, inda que fora verdadeiro.
- 12** Por estes vos darei um Nuno fero,  
Que fez ao Rei e ao Reino tal serviço,

Um Egas e um Dom Fuas, que de Homero  
A cítara par' eles só cobiço;  
Pois polos Doze Pares dar-vos quero  
Os Doze de Inglaterra e o seu Magriço;  
Dou-vos também aquele ilustre Gama,  
Que para si de Eneias toma a fama.

**13** Pois se a troco de Carlos, Rei de França,  
Ou de César, quereis igual memória,  
Vede o primeiro Afonso, cuja lança  
Escura faz qualquer estranha glória;  
E aquele que a seu Reino a segurança  
Deixou, com a grande e próspera vitória;  
Outro Joane, invicto cavaleiro;  
O quarto e quinto Afonsos e o terceiro.

**14** Nem deixarão meus versos esquecidos  
Aqueles que nos Reinos lá da Aurora  
Se fizeram por armas tão subidos,  
Vossa bandeira sempre vencedora:  
Um Pacheco fortíssimo e os temidos  
Almeidas, por quem sempre o Tejo chora,  
Albuquerque terrível, Castro forte,  
E outros em quem poder não teve a morte.

**15** E, enquanto eu estes canto – e a vós não posso,  
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto –,  
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:  
Dareis matéria a nunca ouvido canto.  
Comecem a sentir o peso grosso  
(Que polo mundo todo faça espanto)  
De exércitos e feitos singulares,  
De África as terras e do Oriente os mares.

**16** Em vós os olhos tem o Mouro frio,  
Em quem vê seu exício afigurado;  
Só com vos ver, o bárbaro Gentio



Mostra o pescoço ao jugo já inclinado;  
Tétis todo o cerúleo senhorio  
Tem pera vós por dote aparelhado,  
Que, afeiçoada ao gesto belo e tenro,  
Deseja de comprar-vos pera genro.

**17** Em vós se vêm, da Olímpica morada,  
Dos dous avós as almas cá famosas;  
Ûa, na paz angélica dourada,  
Outra, pelas batalhas sanguinosas.  
Em vós esperam ver-se renovada  
Sua memória e obras valerosas;  
E lá vos têm lugar, no fim da idade,  
No templo da suprema Eternidade.

**18** Mas, enquanto este tempo passa lento  
De regerdes os povos, que o desejam,  
Dai vós favor ao novo atrevimento,  
Pera que estes meus versos vossos sejam,  
E vereis ir cortando o salso argento  
Os vossos Argonautas, por que vejam  
Que são vistos de vós no mar irado,  
E costumai-vos já a ser invocado.

## APÉNDICE II

### CONCILIO DE LOS DIOS (I, 19-41, pp. 6-11)

- 19** Já no largo Oceano navegavam,  
As inquietas ondas apartando;  
Os ventos brandamente respiravam,  
Das naus as velas côncavas inchando;  
Da branca espuma os mares se mostravam  
Cobertos, onde as proas vão cortando  
As marítimas águas consagradas,  
Que do gado de Próteu são cortadas,
- 20** Quando os Deuses no Olimpo luminoso,  
Onde o governo está da humana gente,  
Se ajuntam em consílio glorioso,  
Sobre as cousas futuras do Oriente.  
Pisando o cristalino Céu fermoso,  
Vêm pela Via Láctea juntamente,  
Convocados, da parte de Tonante,  
Pelo neto gentil do velho Atlante.
- 21** Deixam dos sete Céus o regimento,  
Que do poder mais alto lhe foi dado,  
Alto poder, que só co pensamento  
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.  
Ali se acharam juntos num momento  
Os que habitam o Arcturo congelado  
E os que o Austro têm e as partes onde  
A Aurora nasce e o claro Sol se esconde.
- 22** Estava o Padre ali, sublime e dino,  
Que vibra os feros raios de Vulcano,  
Num assento de estrelas cristalino,  
Com gesto alto, severo e soberano;

Do rosto respirava um ar divino,  
Que divino tornara um corpo humano;  
Com ãa coroa e ceptro rutilante,  
De outra pedra mais clara que diamante.

**21** Em luzentes assentos, marchetados  
De ouro e de perlas, mais abaixo estavam  
Os outros Deuses, todos assentados  
Como a Razão e a Ordem concertavam  
(Precedem os antigos, mais honrados,  
Mais abaixo os menores se assentavam);  
Quando Júpiter alto, assi dizendo,  
Cum tom de voz começa grave e horrendo:

**24** – «Eternos moradores do luzente,  
Estelífero Pólo e claro Assento:  
Se do grande valor da forte gente  
De Luso não perdeis o pensamento,  
Deveis de ter sabido claramente  
Como é dos Fados grandes certo intento  
Que por ela se esqueçam os humanos  
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.

**25** «Já lhe foi (bem o vistes) concedido,  
Cum poder tão singelo e tão pequeno,  
Tomar ao Mouro forte e guarnecido  
Toda a terra que rega o Tejo ameno.  
Pois contra o Castelhana tão temido  
Sempre alcançou favor do Céu sereno:  
Assi que sempre, enfim, com fama e glória,  
Teve os troféus pendentés da vitória.

**26** «Deixo, Deuses, atrás a fama antiga,  
Que co a gente de Rómulo alcançaram,  
Quando com Viriato, na inimiga  
Guerra Romana, tanto se afamaram;  
Também deixo a memória que os obriga

A grande nome, quando alevantaram  
Um por seu capitão, que, peregrino,  
Fingiu na cerva espírito divino.

27 «Agora vedes bem que, cometendo  
O duvidoso mar num lenho leve,  
Por vias nunca usadas, não temendo  
de Áfrico e Noto a força, a mais s' atreve:  
Que, havendo tanto já que as partes vendo  
Onde o dia é comprido e onde breve,  
Inclinam seu propósito e perfia  
A ver os berços onde nasce o dia.

28 «Prometido lhe está do Fado eterno,  
Cuja alta lei não pode ser quebrada,  
Que tenham longos tempos o governo  
Do mar que vê do Sol a roxa entrada.  
Nas águas têm passado o duro Inverno;  
A gente vem perdida e trabalhada;  
Já parece bem feito que lhe seja  
Mostrada a nova terra que deseja.

29 «E porque, como vistes, têm passados  
Na viagem tão ásperos perigos,  
Tantos climas e céus experimentados,  
Tanto furor de ventos inimigos,  
Que sejam, determino, agasalhados  
Nesta costa Africana como amigos;  
E, tendo guarnecido a lassa frota,  
Tornarão a seguir sua longa rota.»

30 Estas palavras Júpiter dizia,  
Quando os Deuses, por ordem respondendo,  
Na sentença um do outro diferia,  
Razões diversas dando e recebendo.  
O padre Baco ali não consentia  
No que Júpiter disse, conhecendo

Que esquecerão seus feitos no Oriente  
Se lá passar a Lusitana gente.

- 31** Ouvido tinha aos Fados que viria  
Õa gente fortíssima de Espanha  
Pelo mar alto, a qual sujeitaria  
Da Índia tudo quanto Dóris banha,  
E com novas vitórias venceria  
A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.  
Altamente lhe dói perder a glória  
De que Nisa celebra inda a memória.
- 32** Vê que já teve o Indo sojugado  
E nunca lhe tirou Fortuna ou caso  
Por vencedor da Índia ser cantado  
De quantos bebem a água de Parnaso.  
Teme agora que seja sepultado  
Seu tão célebre nome em negro vaso  
D' água do esquecimento, se lá chegam  
Os fortes Portugueses que navegam.
- 33** Sustentava contra ele Vénus bela,  
Afeiçoada à gente Lusitana  
Por quantas qualidades via nela  
Da antiga, tão amada, sua Romana;  
Nos fortes corações, na grande estrela  
Que mostraram na terra Tingitana,  
E na língua, na qual quando imagina,  
Com pouca corrupção crê que é a Latina.
- 34** Estas causas moviam Citereia,  
E mais, porque das Parcas claro entende  
Que há-de ser celebrada a clara Deia  
Onde a gente belígera se estende.  
Assi que, um, pela infâmia que arreceia,  
E o outro, pelas honras que pretende,  
Debatem, e na perfia permanecem;

A qualquer seus amigos favorecem.

- 35** Qual Austro fero ou Bóreas na espessura  
De silvestre arvoredo abastecida,  
Rompendo os ramos vão da mata escura  
Com impeto e braveza desmedida,  
Brama toda montanha, o som murmura,  
Rompem-se as folhas, ferve a serra erguida:  
Tal andava o tumulto, levantado  
Entre os Deuses, no Olimpo consagrado.
- 36** Mas Marte, que da Deusa sustentava  
Entre todos as partes em porfia,  
Ou porque o amor antigo o obrigava,  
Ou porque a gente forte o merecia,  
De antre os Deuses em pé se levantava:  
Merencório no gesto parecia;  
O forte escudo, ao colo pendurado,  
Deitando pera trás, medonho e irado;
- 37** A viseira do elmo de diamante  
Alevantando um pouco, mui seguro,  
Por dar seu parecer se pôs diante  
De Júpiter, armado, forte e duro;  
E dando ãa pancada penetrante  
Co conto do bastão no sólio puro,  
O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,  
Um pouco a luz perdeu, como enfiado;
- 38** E disse assi: – «Ó Padre, a cujo império  
Tudo aquilo obedece que criaste:  
Se esta gente que busca outro Hemisfério,  
Cuja valia e obras tanto amaste,  
Não queres que padeçam vitupério,  
Como há já tanto tempo que ordenaste,  
Não ouças mais, pois és juiz direito,  
Razões de quem parece que é suspeito.

**39** «Que, se aqui a razão se não mostrasse  
Vencida do temor demasiado,  
Bem fora que aqui Baco os sustentasse,  
Pois que de Luso vêm, seu tão privado;  
Mas esta tenção sua agora passe,  
Porque enfim vem de estômago danado;  
Que nunca tirará alheia enveja  
O bem que outrem merece e o Céu deseja.

**40** «E tu, Padre de grande fortaleza,  
Da determinação que tens tomada  
Não tornes por detrás, pois é fraqueza  
Desistir-se da cousa começada.  
Mercúrio, pois excede em ligeireza  
Ao vento leve e à seta bem talhada,  
Lhe vá mostrar a terra onde se informe  
Da Índia, e onde a gente se reforme.»

**41** Como isto disse, o Padre poderoso,  
A cabeça inclinando, consentiu  
No que disse Mavorte valeroso  
E néctar sobre todos esparziu.  
Pelo caminho Lácteo glorioso  
Logo cada um dos Deuses se partiu,  
Fazendo seus reais acatamentos,  
Pera os determinados apousentos.

### APÉNDICE III

#### SUBIDA DE VENUS AL OLIMPO (II, 33-42, pp. 59-61)

- 33**    Ouviu-lhe estas palavras piadosas  
A fermosa Dione e, comovida,  
Dantre as Ninfas se vai, que saüdosas  
Ficaram desta súbita partida.  
Já penetra as Estrelas luminosas,  
Já na terceira Esfera recebida  
Avante passa, e lá no sexto Céu,  
Pera onde estava o Padre, se moveu.
- 34**    E, como ia afrontada do caminho,  
Tão fermosa no gesto se mostrava  
Que as Estrelas e o Céu e o Ar vizinho  
E tudo quanto a via, namorava.  
Dos olhos, onde faz seu filho o ninho,  
Uns espíritos vivos inspirava,  
Com que os Pólos gelados acendia,  
E tornava do Fogo a Esfera, fria.
- 35**    E, por mais namorar o soberano  
Padre, de quem foi sempre amada e cara,  
Se lh' apresenta assi como ao Troiano,  
Na selva Ideia, já se apresentara.  
Se a vira o caçador que o vulto humano  
Perdeu, vendo Diana na água clara,  
Nunca os famintos galgos o mataram,  
Que primeiro desejos o acabaram.
- 36**    Os crespos fios d' ouro se esparziam  
Pelo colo que a neve escurecia;  
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,  
Com quem Amor brincava e não se via;



Da alva petrina flamas lhe saíam,  
Onde o Minino as almas acendia.  
Polas lisas colūnas lhe trepavam  
Desejos, que como hera se enrolavam.

- 37** Cum delgado cendal as partes cobre  
De quem vergonha é natural reparo;  
Porém nem tudo esconde nem descobre  
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;  
Mas, pera que o desejo acenda e dobre,  
Lhe põe diante aquele objecto raro.  
Já se sentem no Céu, por toda a parte,  
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.
- 38** E mostrando no angélico semblante  
Co riso ãa tristeza misturada,  
Como dama que foi do incauto amante  
Em brincos amorosos mal tratada,  
Que se aqueixa e se ri num mesmo instante  
E se torna entre alegre, magoada,  
Destarte a Deusa a quem nenhũa iguala,  
Mais mimosa que triste ao Padre fala:
- 39** – «Sempre eu cuidei, ó Padre poderoso,  
Que, pera as cousas que eu do peito amasse,  
Te achasse brando, afábil e amoroso,  
Posto que a algum contrairo lhe pesasse;  
Mas, pois que contra mi te vejo iroso,  
Sem que to merecesse nem te errasse,  
Faça-se como Baco determina;  
Assentarei, enfim, que fui mofina.
- 40** «Este povo, que é meu, por quem derramo  
As lágrimas que em vão caídas vejo,  
Que assaz de mal lhe quero, pois que o amo,  
Sendo tu tanto contra meu desejo;  
Por ele a ti rogando, choro e bramo,

E contra minha dita enfim pelejo.  
Ora pois, porque o amo é mal tratado;  
Quero-lhe querer mal, será guardado.

**41** «Mas moura enfim nas mãos das brutas gentes,  
Que pois eu fui ...» E nisto, de mimosa,  
O rosto banha em lágrimas ardentes,  
Como co orvalho fica a fresca rosa.  
Calada um pouco, como se entre os dentes  
Lhe impedira a fala piedosa,  
Torna a segui-la; e indo por diante,  
Lhe atalha o poderoso e grão Tonante.

**42** E destas brandas mostras comovido,  
Que moveram de um tigre o peito duro,  
Co vulto alegre, qual, do Céu subido,  
Torna sereno e claro o ar escuro,  
As lágrimas lhe alimpa e, acendido,  
Na face a beija e abraça o colo puro;  
De modo que dali, se só se achara,  
Outro novo Cupido se gerara.

## APÉNDICE IV

### INICIO DEL RELATO DE VASCO DA GAMA AL REY DE MELINDE

(III, 3-21, pp. 100-104)

- 3      Prontos estavam todos escuitando  
O que o sublime Gama contaria,  
Quando, depois de um pouco estar cuidando,  
Alevantando o rosto, assi dizia:  
– «Mandas-me, ó Rei, que conte declarando  
De minha gente a grão genealogia;  
Não me mandas contar estranha história,  
Mas mandas-me louvar dos meus a glória.
- 4      «Que outrem possa louvar esforço alheio,  
Cousa é que se costuma e se deseja;  
Mas louvar os meus próprios, arreceio  
Que louvor tão suspeito mal me esteja;  
E, pera dizer tudo, temo e creio  
Que qualquer longo tempo curto seja;  
Mas, pois o mandas, tudo se te deve;  
Irei contra o que devo, e serei breve.
- 5      «Além disso, o que a tudo enfim me obriga  
É não poder mentir no que disser,  
Porque de feitos tais, por mais que diga,  
Mais me há-de ficar inda por dizer.  
Mas, porque nisto a ordem leve e siga,  
Segundo o que desejas de saber,  
Primeiro tratarei da larga terra,  
Depois direi da sanguinosa guerra.
- 6      «Entre a Zona que o Cancro senhoreia,  
Meta Setentrional do Sol luzente,

E aquela que por fria se arreceia  
Tanto, como a do meio por ardente,  
Jaz a soberba Europa, a quem rodeia,  
Pela parte do Arcturo e do Ocidente,  
Com suas salsas ondas o Oceano,  
E, pela Austral, o Mar Mediterraneo.

7 «Da parte donde o dia vem nascendo,  
Com Ásia se avizinha; mas o rio  
Que dos Montes Rifeios vai correndo  
Na alagoa Meótis, curvo e frio,  
As divide, e o mar que, fero e horrendo,  
Viu dos Gregos o irado senhorio,  
Onde agora de Tróia triunfante  
Não vê mais que a memória o navegante.

8 «Lá onde mais debaixo está do Pólo,  
Os Montes Hiperbóreos aparecem  
E aqueles onde sempre sopra Eolo,  
E co nome dos sopros se ennobrecem.  
Aqui tão pouca força têm de Apolo  
Os raios que no mundo resplandecem,  
Que a neve está contino pelos montes,  
Gelado o mar, geladas sempre as fontes.

9 «Aqui dos Citas grande quantidade  
Vivem, que antigamente grande guerra  
Tiveram, sobre a humana antiguidade,  
Cos que tinham antão a Egípcia terra;  
Mas quem tão fora estava da verdade  
(Já que o juízo humano tanto erra),  
Pera que do mais certo se informara,  
Ao campo Damasceno o perguntara.

10 «Agora nestas partes se nomeia  
A Lápia fria, a inculta Noruega,  
Escandinávia Ilha, que se arreia

Das vitórias que Itália não lhe nega.  
Aqui, enquanto as águas não refreia  
O congelado Inverno, se navega  
Um braço do Sarmático Oceano  
Pelo Brús[s]io, Suécio e frio Dano.

**11** «Entre este Mar e o Tánais vive estranha  
Gente, Rutenos, Moscos e Livónios,  
Sármatas outro tempo; e na montanha  
Hircínia os Marcomanos são Polónios.  
Sujeitos ao Império de Alemanha  
São Saxones, Boémios e Panónios  
E outras várias nações, que o Reno frio  
Lava, e o Danúbio, Amásis e Álbis rio.

**12** «Entre o remoto Istro e o claro Estreito  
Aonde Hele deixou, co nome, a vida,  
Estão os Traces de robusto peito,  
Do fero Marte pátria tão querida,  
Onde, co Hemo, o Ródope sujeito  
Ao Otomano está, que sometida  
Bizâncio tem a seu serviço indino:  
– Boa injúria do grande Costantino!

**13** «Logo de Macedónia estão as gentes,  
A quem lava do Áxio a água fria;  
E vós também, ó terras excelentes  
Nos costumes, engenhos e ousadia,  
Que criastes os peitos eloquentes  
E os juízos de alta fantasia,  
Com quem tu, clara Grécia, o Céu penetras,  
E não menos por armas, que por letras.

**14** «Logo os Dálmatas vivem; e no seio  
Onde Antenor já muros levantou,  
A soberba Veneza está no meio  
Das águas, – que tão baixa começou.

Da terra um braço vem ao mar, que, cheio  
De esforço, nações várias sujeitou;  
Braço forte, de gente sublimada  
Não menos nos engenhos que na espada.

**15** «Em torno o cerca o Reino Neptunino,  
Cos muros naturais por outra parte;  
Pelo meio o divide o Apenino,  
Que tão ilustre fez o pátrio Marte;  
Mas, depois que o Porteiro tem divino,  
Perdendo o esforço veio e bélica arte;  
Pobre está já de antiga potestade.  
Tanto Deus se contenta de humildade!

**16** «Gália ali se verá, que nomeada  
Cos Cesáreos triunfos foi no mundo;  
Que do Séquana e Ródano é regada  
E do Garuna frio e Reno fundo.  
Logo os montes da Ninfa sepultada,  
Pirene, se alevantam, que, segundo  
Antiguidades contam, quando arderam,  
Rios de ouro e de prata antão correram.

**17** «Eis aqui se descobre a nobre Espanha,  
Como cabeça ali de Europa toda,  
Em cujo senhorio e glória estranha  
Muitas voltas tem dado a fatal roda;  
Mas nunca poderá, com força ou manha,  
A Fortuna inquieta pôr-lhe noda  
Que lha não tire o esforço e ousadia  
Dos belicosos peitos que em si cria.

**18** «Com Tingitânia entesta; e ali parece  
Que quer fechar o Mar Mediterraneo  
Onde o sabido Estreito se ennobrece  
Co extremo trabalho do Tebano.  
Com nações diferentes se engrandece,

Cercadas com as ondas do Oceano;  
Todas de tal nobreza e tal valor  
Que qualquer delas cuida que é melhor.

- 19** «Tem o Tarragonês, que se fez claro  
Sujeitando Parténope inquieta;  
O Navarro, as Astúrias, que reparo  
Já foram contra a gente Mahometa;  
Tem o Galego cauto e o grande e raro  
Castelhano, a quem fez o seu Planeta  
Restituidor de Espanha e senhor dela;  
Bétis, Lião, Granada, com Castela.
- 20** «Eis aqui, quási cume da cabeça  
De Europa toda, o Reino Lusitano,  
Onde a terra se acaba e o mar começa  
E onde Febo repousa no Oceano.  
Este quis o Céu justo que floreça  
Nas armas contra o torpe Mauritano,  
Deitando-o de si fora; e lá na ardente  
África estar quieto o não consente.
- 21** «Esta é a ditosa pátria minha amada,  
À qual se o Céu me dá que eu sem perigo  
Torne, com esta empresa já acabada,  
Acabe-se esta luz ali comigo.  
Esta foi Lusitânia, derivada  
De Luso ou Lisa, que de Baco antigo  
Filhos foram, parece, ou companheiros,  
E nela antão os íncolas primeiros.

## APÉNDICE V

### **HERMOSÍSSIMA MARÍA** (III, 101-106, pp. 124-125)

- 101** «E, vendo o Rei sublime Castelhana  
A força inexpugnável, grande e forte,  
Temendo mais o fim do povo Hispano,  
Já perdido ãa vez, que a própria morte,  
Pedindo ajuda ao forte Lusitano  
Lhe mandava a caríssima consorte,  
Mulher de quem a manda e filha amada  
Daquele a cujo Reino foi mandada.
- 102** «Entrava a fermosíssima Maria  
Polos paternais paços sublimados,  
Lindo o gesto, mas fora de alegria,  
E seus olhos em lágrimas banhados;  
Os cabelos angélicos trazia  
Pelos ebúrneos ombros espalhados.  
Diante do pai ledo, que a agasalha,  
Estas palavras tais, chorando, espalha:
- 103** – «Quantos povos a terra produziu  
De África toda, gente fera e estranha,  
O grão Rei de Marrocos conduziu  
Pera vir possuir a nobre Espanha:  
Poder tamanho junto não se viu  
Despois que o salso mar a terra banha;  
Trazem ferocidade e furor tanto  
Que a vivos medo e a mortos faz espanto!
- 104** «Aquele que me deste por marido,  
Por defender sua terra amedrontada,  
Co pequeno poder, oferecido  
Ao duro golpe está da Maura espada;



E, se não for contigo socorrido,  
Ver-me-ás dele e do Reino ser privada;  
Viúva e triste e posta em vida escura,  
Sem marido, sem Reino e sem ventura.

**105** «Portanto, ó Rei, de quem com puro medo  
O corrente Muluca se congela,  
Rompe toda a tardança, acude cedo  
À miseranda gente de Castela.  
Se esse gesto, que mostras claro e ledado,  
De pai o verdadeiro amor assela,  
Acude e corre, pai, que, se não corres,  
Pode ser que não aches quem socorres.»

**106** «Não de outra sorte a tímida Maria  
Falando está que a triste Vénus, quando  
A Júpiter, seu pai, favor pedia  
Pera Eneias, seu filho, navegando;  
Que a tanta piedade o comovia  
Que, caído das mãos o raio infando,  
Tudo o clemente Padre lhe concede,  
Pesando-lhe do pouco que lhe pede.

## APÉNDICE VI

### INÉS DE CASTRO (III, 118-135, pp. 128-132)

- 118** «Passada esta tão próspera vitória,  
Tornado Afonso à Lusitana terra,  
A se lograr da paz com tanta glória  
Quanta soube ganhar na dura guerra,  
O caso triste, e dino da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra,  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de ser morta foi Rainha.
- 119** «Tu só, tu, puro Amor, com força crua,  
Que os corações humanos tanto obriga,  
Deste causa à molesta morte sua,  
Como se fora pérfida inimiga.  
Se dizem, fero Amor, que a sede tua  
Nem com lágrimas tristes se mitiga,  
É porque queres, áspero e tirano,  
Tuas aras banhar em sangue humano.
- 120** «Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce fruto,  
Naquele engano da alma, ledó e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saüdosos campos do Mondego,  
De teus fermosos olhos nunca enxuto,  
Aos montes ensinando e às ervinhas  
O nome que no peito escrito tinhas.
- 121** «Do teu Príncipe ali te respondiam  
As lembranças que na alma lhe moravam,  
Que sempre ante seus olhos te traziam,  
Quando dos teus fermosos se apartavam;

De noite, em doces sonhos que mentiam,  
De dia, em pensamentos que voavam;  
E quanto, enfim, cuidava e quanto via  
Eram tudo memórias de alegria.

**122** «De outras belas senhoras e Princesas  
Os desejados tálamos enjeita,  
Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas  
Quando um gesto suave te sujeita.  
Vendo estas namoradas estranhezas,  
O velho pai sesudo, que respeita  
O murmurar do povo e a fantasia  
Do filho, que casar-se não queria,

**123** «Tirar Inês ao mundo determina,  
Por lhe tirar o filho que tem preso,  
Crendo co sangue só da morte indina  
Matar do firme amor o fogo aceso.  
Que furor consentiu que a espada fina  
Que pôde sustentar o grande peso  
Do furor Mauro, fosse alevantada  
Contra ãa fraca dama delicada?

**124** «Traziam-a os horríficos algozes  
Ante o Rei, já movido a piedade;  
Mas o povo, com falsas e ferozes  
Razões, à morte crua o persuade.  
Ela, com tristes e piedosas vozes,  
Saídas só da mágoa e saüdade  
Do seu Príncipe e filhos, que deixava,  
Que mais que a própria morte a magoava,

**125** «Pera o céu cristalino alevantando,  
Com lágrimas, os olhos piedosos  
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
Um dos duros ministros rigorosos);  
E depois nos mininos atentando,

Que tão queridos tinha e tão mimosos,  
Cuja orfandade como mãe temia,  
Pera o avô cruel assi dizia:

- 126** – «Se já nas brutas feras, cuja mente  
Natura fez cruel de nascimento,  
E nas aves agrestes, que somente  
Nas rapinas aéreas têm o intento,  
Com pequenas crianças viu a gente  
Terem tão piadoso sentimento  
Como co a mãe de Nino já mostraram,  
E cos irmãos que Roma edificaram:
- 127** «Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito  
(Se de humano é matar ãa donzela,  
Fraca e sem força, só por ter sujeito  
O coração a quem soube vencê-la),  
A estas criancinhas tem respeito,  
Pois o não tens à morte escura dela;  
Mova-te a piedade sua e minha,  
Pois te não move a culpa que não tinha.
- 128** «E se, vencendo a Maura resistência,  
A morte sabes dar com fogo e ferro,  
Sabe também dar vida com clemência  
A quem pera perdê-la não fez erro.  
Mas, se to assi merece esta inocência,  
Põe-me em perpétuo e mísero desterro,  
Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente,  
Onde em lágrimas viva eternamente.
- 129** «Põe-me onde se use toda a feridade,  
Entre liões e tigres, e verei  
Se neles achar posso a piedade  
Que entre peitos humanos não achei.  
Ali, co amor intrínseco e vontade  
Naquele por quem mouro, criarei

Estas relíquias suas, que aqui viste,  
Que refrigerio sejam da mãe triste.»

**130** «Queria perdoar-lhe o Rei benino,  
Movido das palavras que o magoam;  
Mas o pertinaz povo e seu destino  
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.  
Arrancam das espadas de aço fino  
Os que por bom tal feito ali apregoam.  
Contra ãa dama, ó peitos carnicheiros,  
Feros vos amostrais – e cavaleiros?

**131** «Qual contra a linda moça Policena,  
Consolação extrema da mãe velha,  
Porque a sombra de Aquiles a condena,  
Co ferro o duro Pirro se aparelha;  
Mas ela, os olhos com que o ar serena  
(Bem como paciente e mansa ovelha)  
Na mísera mãe postos, que endoudece,  
Ao duro sacrifício se oferece:

**132** «Tais contra Inês os brutos matadores,  
No colo de alabastro, que sustinha  
As obras com que Amor matou de amores  
Aquele que depois a fez Rainha,  
As espadas banhando, e as brancas flores,  
Que ela dos olhos seus regadas tinha,  
Se encarniçavam, fêrvidos e irosos,  
No futuro castigo não cuidadosos.

**133** «Bem puderas, ó Sol, da vista destes,  
Teus raios apartar aquele dia,  
Como da seva mesa de Tiestes,  
Quando os filhos por mão de Atreu comia!  
Vós, ó côncavos vales, que pudestes  
A voz extrema ouvir da boca fria,  
O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes,

Por muito grande espaço repetistes!

- 134** «Assi como a bonina, que cortada  
Antes do tempo foi, cândida e bela,  
Sendo das mãos lacivas maltratada  
Da minina que a trouxe na capela,  
O cheiro traz perdido e a cor murchada:  
Tal está, morta, a pálida donzela,  
Secas do rosto as rosas e perdida  
A branca e viva cor, co a doce vida.
- 135** «As filhas do Mondego a morte escura  
Longo tempo chorando memoraram,  
E, por memória eterna, em fonte pura  
As lágrimas choradas transformaram.  
O nome lhe puseram, que inda dura,  
Dos amores de Inês, que ali passaram.  
Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores!

## APÉNDICE VII

### BATALLA DE ALJUBARROTA (IV, 28-44, pp. 174-178)

- 28** «Deu sinal a trombeta Castelhana,  
Horrendo, fero, ingente e temeroso;  
Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana  
Atrás tornou as ondas de medroso.  
Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana;  
Correu ao mar o Tejo duvidoso;  
E as mães, que o som terrível escuitaram,  
Aos peitos os filhinhos apertaram.
- 29** «Quantos rostos ali se vêm sem cor,  
Que ao coração acode o sangue amigo!  
Que, nos perigos grandes, o temor  
É maior muitas vezes que o perigo.  
E se o não é, parece-o; que o furor  
De ofender ou vencer o duro imigo  
Faz não sentir que é perda grande e rara  
Dos membros corporais, da vida cara.
- 30** «Começa-se a travar a incerta guerra:  
De ambas partes se move a primeira ala;  
Uns leva a defesa da própria terra,  
Outros as esperanças de ganhá-la.  
Logo o grande Pereira, em quem se encerra  
Todo o valor, primeiro se assinala:  
Derriba e encontra e a terra enfim semeia  
Dos que a tanto desejam, sendo alheia.
- 31** «Já pelo espesso ar os estridentes  
Farpões, setas e vários tiros voam;  
Debaxo dos pés duros dos ardentes  
Cavalos treme a terra, os vales soam.

Espedacem-se as lanças, e as frequentes  
Quedas co as duras armas tudo atroam.  
Recrecem os inimigos sobre a pouca  
Gente do fero Nuno, que os apouca.

**32** «Eis ali seus irmãos contra ele vão  
(Caso feio e cruel!); mas não se espanta,  
Que menos é querer matar o irmão,  
Quem contra o Rei e a Pátria se alevanta.  
Destes arrenegados muitos são  
No primeiro esquadrão, que se adianta  
Contra irmãos e parentes (caso estranho),  
Quais nas guerras civis de Júlio [e] Magno.

**33** «Ó tu, Sertório, ó nobre Coriolano,  
Catilina, e vós outros dos antigos  
Que contra vossas pátrias com profano  
Coração vos fizestes inimigos:  
Se lá no reino escuro de Sumano  
Receberdes gravíssimos castigos,  
Dizei-lhe que também dos Portugueses  
Alguns treedores houve algũas vezes.

**34** «Rompem-se aqui dos nossos os primeiros,  
Tantos dos inimigos a eles vão!  
Está ali Nuno, qual pelos outeiros  
De Ceita está o fortíssimo lião  
Que cercado se vê dos cavaleiros  
Que os campos vão correr de Tutuão:  
Perseguem-no com as lanças, e ele, iroso,  
Torvado um pouco está, mas não medroso;

**35** «Com torva vista os vê, mas a natura  
Ferina e a ira não lhe compadecem  
Que as costas dê, mas antes na espessura  
Das lanças se arremessa, que recrecem.  
Tal está o cavaleiro, que a verdura



Tinge co sangue alheio; ali perecem  
Alguns dos seus, que o ânimo valente  
Perde a virtude contra tanta gente.

- 36** «Sentiu Joane a afronta que passava  
Nuno, que, como sábio capitão,  
Tudo corria e via e a todos dava,  
Com presença e palavras, coração.  
Qual parida lioa, fera e brava,  
Que os filhos, que no ninho sós estão,  
Sentiu que, enquanto pasto lhe buscara,  
O pastor de Massília lhos furtara,
- 37** «Corre raivoso e freme e com bramidos  
Os montes Sete Irmãos atoa e abala:  
Tal Joane, com outros escolhidos  
Dos seus, correndo acode à primeira ala:  
– «Ó fortes companheiros, ó subidos  
Cavaleiros, a quem nenhum se iguala,  
Defendei vossas terras, que a esperança  
Da liberdade está na nossa lança!
- 38** «Vedes-me aqui, Rei vosso e companheiro,  
Que entre as lanças e setas e os arneses  
Dos inimigos corro e vou primeiro;  
Pelejai, verdadeiros Portugueses!»  
Isto disse o magnânimo guerreiro  
E, sopesando a lança quatro vezes,  
Com força tira; e deste único tiro  
Muitos lançaram o último suspiro.
- 39** «Porque eis os seus, acesos novamente  
Dũa nobre vergonha e honroso fogo,  
Sobre qual mais, com ânimo valente,  
Perigos vencerá do Márcio jogo,  
Porfiam; tinge o ferro o fogo ardente;  
Rompem malhas primeiro e peitos logo.

Assi recebem junto e dão feridas,  
Como a quem já não dói perder as vidas.

- 40** «A muitos mandam ver o Estígio lago,  
Em cujo corpo a morte e o ferro entrava.  
O Mestre morre ali de Santiago,  
Que fortíssimamente pelejava;  
Morre também, fazendo grande estrago,  
Outro Mestre cruel de Calatrava.  
Os Pereiras também, arrenegados,  
Morrem, arrenegando o Céu e os Fados.
- 41** «Muitos também do vulgo vil, sem nome,  
Vão, e também dos nobres, ao Profundo,  
Onde o trifauce Cão perpétua fome  
Tem das almas que passam deste mundo.  
E por que mais aqui se amanse e dome  
A soberba do imigo furibundo,  
A sublime bandeira Castelhana  
Foi derribada òs pés da Lusitana.
- 42** «Aqui a fera batalha se encruece  
Com mortes, gritos, sangue e cutiladas;  
A multidão da gente que perece  
Tem as flores da própria cor mudadas.  
Já as costas dão e as vidas; já falece  
O furor e sobejam as lançadas;  
Já de Castela o Rei desbaratado  
Se vê e de seu propósito mudado.
- 43** «O campo vai deixando ao vencedor,  
Contente de lhe não deixar a vida.  
Seguem-no os que ficaram, e o temor  
Lhe dá, não pés, mas asas à fugida.  
Encobrem no profundo peito a dor  
Da morte, da fazenda despendida,  
Da mágoa, da desonra e triste nojo

De ver outrem triunfar de seu despojo.

- 44** «Alguns vão maldizendo e blasfemando  
Do primeiro que guerra fez no mundo;  
Outros a sede dura vão culpando  
Do peito cobiçoso e sitibundo,  
Que, por tomar o alheio, o miserando  
Povo aventura às penas do Profundo,  
Deixando tantas mães, tantas esposas,  
Sem filhos, sem maridos, desditosas.

## APÉNDICE VIII

### SUEÑO PROFÉTICO DEL REY DON MANUEL (IV, 66-75, pp. 183-185)

**66** «Parece que guardava o claro Céu  
A Manuel e seus merecimentos  
Esta empresa tão árdua, que o moveu  
A subidos e ilustres movimentos;  
Manuel, que a Joane sucedeu  
No Reino e nos altivos pensamentos,  
Logo como tomou do Reino cargo,  
Tomou mais a conquista do mar largo.

**67** «O qual, como do nobre pensamento  
Daquela obrigação que lhe ficara  
De seus antepassados, cujo intento  
Foi sempre acrescentar a terra cara,  
Não deixasse de ser um só momento  
Conquistado, no tempo que a luz clara  
Foge, e as estrelas nítidas que saem  
A repouso convidam quando caem,

**68** «Estando já deitado no áureo leito,  
Onde imaginações mais certas são,  
Revolvendo contino no conceito  
De seu ofício e sangue a obrigação,  
Os olhos lhe ocupou o sono aceito,  
Sem lhe desocupar o coração;  
Porque, tanto que lasso se adormece,  
Morfeu em várias formas lhe aparece.

**69** «Aqui se lhe apresenta que subia  
Tão alto que tocava à prima Esfera,  
Donde diante vários mundos via,  
Nações de muita gente, estranha e fera.

E lá bem junto donde nace o dia,  
Despois que os olhos longos estendera,  
Viu de antigos, longincos e altos montes  
Nacerem duas claras e altas fontes.

**70** «Aves agrestes, feras e alimárias  
Pelo monte selvático habitavam;  
Mil árvores silvestres e ervas várias  
O passo e o trato às gentes atalhavam.  
Estas duras montanhas, adversárias  
De mais conversação, por si mostravam  
Que, dêz que Adão pecou aos nossos anos,  
Não as romperam nunca pés humanos.

**71** «Das águas se lhe antolha que saíam,  
Par' ele os largos passos inclinando,  
Dous homens, que mui velhos pareciam,  
De aspeito, inda que agreste, venerando.  
Das pontas dos cabelos lhe saíam  
Gotas, que o corpo todo vão banhando;  
A cor da pele, baça e denegrada;  
A barba hirsuta, intonsa, mas comprida.

**72** «D' ambos de dous a fronte coroada  
Ramos não conhecidos e ervas tinha.  
Um deles a presença traz cansada,  
Como quem de mais longe ali caminha;  
E assi a água, com ímpeto alterada,  
Parecia que doutra parte vinha,  
Bem como Alfeu de Arcádia em Siracusa  
Vai buscar os abraços de Aretusa.

**73** «Este, que era o mais grave na pessoa,  
Destarte pera o Rei de longe brada:  
– «Ó tu, a cujos reinos e coroa  
Grande parte do mundo está guardada,  
Nós outros, cuja fama tanto voa,

Cuja cerviz bem nunca foi domada,  
Te avisamos que é tempo que já mandes  
A receber de nós tributos grandes.

**74** «Eu sou o ilustre Ganges, que na terra  
Celeste tenho o berço verdadeiro;  
Estoutro é o Indo, Rei que, nesta serra  
Que vês, seu nascimento tem primeiro.  
Custar-t' -emos contudo dura guerra;  
Mas, insistindo tu, por derradeiro,  
Com não vistas vitórias, sem receio  
A quantas gentes vês porás o freio.»

**75** «Não disse mais o Rio ilustre e santo,  
Mas ambos desaparecem num momento.  
Acorda Emanuel cum novo espanto  
E grande alteração de pensamento.  
Estendeu nisto Febo o claro manto  
Pelo escuro Hemispério somnolento;  
Veio a manhã no céu pintando as cores  
De pudibunda rosa e roxas flores.

## APÉNDICE IX

### VIEJO DE RESTELO (IV, 94-104, V, 1, pp. 190-193, 213)

- 94 «Mas um velho, d' aspeito venerando,  
Que ficava nas praias, entre a gente,  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente,  
A voz pesada um pouco alevantando,  
Que nós no mar ouvimos claramente,  
Cum saber só d' experiências feito,  
Tais palavras tirou do experto peito:
- 95 – «Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça  
Cũa aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!
- 96 «Dura inquietação d' alma e da vida  
Fonte de desemparos e adultérios,  
Sagaz consumidora conhecida  
De fazendas, de reinos e de impérios!  
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
Sendo dina de infames vitupérios;  
Chamam-te Fama e Glória soberana,  
Nomes com quem se o povo néscio engana!
- 97 «A que novos desastres determinas  
De levar estes Reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas,  
Debaixo dalgum nome preminente?

Que promessas de reinos e de minas  
D' ouro, que lhe farás tão facilmente?  
Que famas lhe prometerás? Que histórias?  
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

**98** «Mas, ó tu, geração daquele insano  
Cujo pecado e desobediência  
Não somente do Reino soberano  
Te pôs neste desterro e triste ausência,  
Mas inda doutro estado mais que humano,  
Da quieta e da simpres inocência,  
Idade d' ouro, tanto te privou,  
Que na de ferro e d' armas te deitou:

**99** «Já que nesta gostosa vaidade  
Tanto enlevas a leve fantasia,  
Já que à bruta crueza e feridade  
Puseste nome, esforço e valentia,  
Já que prezas em tanta quantidade  
O desprezo da vida, que devia  
De ser sempre estimada, pois que já  
Temeu tanto perdê-la Quem a dá:

**100** «Não tens junto contigo o Ismaelita,  
Com quem sempre terás guerras sobejas?  
Não segue ele do Arábio a lei maldita,  
Se tu pola de Cristo só pelejas?  
Não tem cidades mil, terra infinita,  
Se terras e riqueza mais desejas?  
Não é ele por armas esforçado,  
Se queres por vitórias ser louvado?

**101** «Deixas criar às portas o inimigo,  
Por ires buscar outro de tão longe,  
Por quem se despovoe o Reino antigo,  
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;  
Buscas o incerto e incógnito perigo



Por que a Fama te exalte e te lisonje  
Chamando-te senhor, com larga cópia,  
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.

**102** «Oh, maldito o primeiro que, no mundo,  
Nas ondas vela pôs em seco lenho!  
Dino da eterna pena do Profundo,  
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum, alto e profundo,  
Nem cítara sonora ou vivo engenho  
Te dê por isso fama nem memória,  
Mas contigo se acabe o nome e glória!

**103** «Trouxe o filho de Jápeto do Céu  
O fogo que ajuntou ao peito humano,  
Fogo que o mundo em armas acendeu,  
Em mortes, em desonras (grande engano!).  
Quanto melhor nos fora, Prometeu,  
E quanto pera o mundo menos dano,  
Que a tua estátua ilustre não tivera  
Fogo de altos desejos, que a movera!

**104** «Não cometera o moço miserando  
O carro alto do pai, nem o ar vazio  
O grande arquitecto co filho, dando  
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.  
Nenhum cometimento alto e nefando  
Por fogo, ferro, água, calma e frio,  
Deixa intentado a humana geração.  
Mísera sorte! Estranha condição!»

## V

**1** «Estas sentenças tais o velho honrado  
Vociferando estava, quando abrimos  
As asas ao sereno e sossegado  
Vento, e do porto amado nos partimos.

E, como é já no mar costume usado,  
A vela desfraldando, o céu ferimos,  
Dizendo: – «Boa viagem!»; logo o vento  
Nos troncos fez o usado movimento.

## APÉNDICE X

ADAMASTOR (V, 37-60, pp. 222-228)

- 37** «Porém já cinco Sóis eram passados  
Que dali nos partíramos, cortando  
Os mares nunca d' outrem navegados,  
Prosperamente os ventos assoprando,  
Quando ãa noute, estando descuidados  
Na cortadora proa vigiando,  
Ûa nuvem que os ares escurece,  
Sobre nossas cabeças aparece.
- 38** «Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse em vão nalgum rochedo.  
– «Ó Potestade (disse) sublimada:  
Que ameaço divino ou que segredo  
Este clima e este mar nos apresenta,  
Que mor cousa parece que tormenta?»
- 39** «Não acabava, quando ãa figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquálida,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.
- 40** «Tão grande era de membros, que bem posso  
Certificar-te que este era o segundo  
De Rodes estranhíssimo Colosso,  
Que um dos sete milagres foi do mundo.

Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,  
Que pareceu sair do mar profundo.  
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,  
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!

**41** «E disse: – «Ó gente ousada, mais que quantas  
No mundo cometeram grandes cousas,  
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,  
E por trabalhos vãos nunca repousas,  
Pois os vedados términos quebrantas  
E navegar meus longos mares ousas,  
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,  
Nunca arados d' estranho ou próprio lenho;

**42** «Pois vens ver os segredos escondidos  
Da natureza e do húmido elemento,  
A nenhum grande humano concedidos  
De nobre ou de imortal merecimento,  
Ouve os danos de mi que apercebidos  
Estão a teu sobejo atrevimento,  
Por todo o largo mar e pola terra  
Que inda hás-de sojugar com dura guerra.

**43** «Sabe que quantas naus esta viagem  
Que tu fazes, fizerem, de atrevidas,  
Inimiga terão esta paragem,  
Com ventos e tormentas desmedidas;  
E da primeira armada que passagem  
Fizer por estas ondas insofridas,  
Eu farei de improviso tal castigo  
Que seja mor o dano que o perigo!

**44** «Aqui espero tomar, se não me engano,  
De quem me descobriu suma vingança;  
E não se acabará só nisto o dano  
De vossa pertinace confiança:  
Antes, em vossas naus vereis, cada ano,

Se é verdade o que meu juízo alcança,  
Naufrágios, perdições de toda sorte,  
Que o menor mal de todos seja a morte!

- 45** «E do primeiro Ilustre, que a ventura  
Com fama alta fizer tocar os Céus,  
Serei eterna e nova sepultura,  
Por juízos incógnitos de Deus.  
Aqui porá da Turca armada dura  
Os soberbos e prósperos troféus;  
Comigo de seus danos o ameaça  
A destruída Quíloa com Mombaça.<sup>7</sup>
- 46** «Outro também virá, de honrada fama,  
Liberal, cavaleiro, enamorado,  
E consigo trará a fermosa dama  
Que Amor por grão mercê lhe terá dado.  
Triste ventura e negro fado os chama  
Neste terreno meu, que, duro e irado,  
Os deixará dum cru naufrágio vivos,  
Pera verem trabalhos excessivos.
- 47** «Verão morrer com fome os filhos caros,  
Em tanto amor gerados e nascidos;  
Verão os Cafres, ásperos e avaros,  
Tirar à linda dama seus vestidos;  
Os cristalinos membros e perclaros  
À calma, ao frio, ao ar, verão despídos,  
Despois de ter pisada, longamente,  
Cos delicados pés a areia ardente.
- 48** «E verão mais os olhos que escaparem  
De tanto mal, de tanta desventura,  
Os dous amantes míseros ficarem  
Na férvida, implacável espessura.  
Ali, despois que as pedras abrandarem  
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,

Abraçados, as almas soltarão  
Da fermosa e misérrima prisão.»

**49** «Mais ia por diante o monstro horrendo,  
Dizendo nossos Fados, quando, alçado,  
Lhe disse eu: – «Quem és tu? Que esse estupendo  
Corpo, certo me tem maravilhado! »  
A boca e os olhos negros retorcendo  
E dando um espantoso e grande brado,  
Me respondeu, com voz pesada e amara,  
Como quem da pergunta lhe pesara:

**50** – «Eu sou aquele oculto e grande Cabo  
A quem chamais vós outros Tormentório,  
Que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,  
Plínio e quantos passaram fui notório.  
Aqui toda a Africana costa acabo  
Neste meu nunca visto Promontório,  
Que pera o Pólo Antártico se estende,  
A quem vossa ousadia tanto ofende.

**51** «Fui dos filhos aspérrimos da Terra,  
Qual Encélado, Egeu e o Centimano;  
Chamei-me Adamastor, e fui na guerra  
Contra o que vibra os raios de Vulcano;  
Não que pusesse serra sobre serra,  
Mas, conquistando as ondas do Oceano,  
Fui capitão do mar, por onde andava  
A armada de Neptuno, que eu buscava.

**52** «Amores da alta esposa de Peleu  
Me fizeram tomar tamanha empresa;  
Todas as Deusas desprezei do Céu,  
Só por amar das águas a Princesa.  
Um dia a vi, co as filhas de Nereu,  
Sair nua na praia e logo presa  
A vontade senti de tal maneira

Que inda não sinto cousa que mais queira.

- 53** «Como fosse impossível alcançá-la,  
Pola grandeza feia de meu gesto,  
Determinei por armas de tomá-la  
E a Dóris este caso manifesto.  
De medo a Deusa então por mi lhe fala;  
Mas ela, cum fermoso riso honesto,  
Respondeu: – «Qual será o amor bastante  
De Ninfa, que sustente o dum Gigante?
- 54** «Contudo, por livrarmos o Oceano  
De tanta guerra, eu buscarei maneira  
Com que, com minha honra, escuse o dano.»  
Tal resposta me torna a mensageira.  
Eu, que cair não pude neste engano  
(Que é grande dos amantes a cegueira),  
Encheram-me, com grandes abundanças,  
O peito de desejos e esperanças.
- 55** «Já néscio, já da guerra desistindo,  
Ûa noite, de Dóris prometida,  
Me aparece de longe o gesto lindo  
Da branca Tétis, única, despida.  
Como doudo corri de longe, abrindo  
Os braços pera aquela que era vida  
Deste corpo, e começo os olhos belos  
A lhe beijar, as faces e os cabelos.
- 56** «Oh que não sei de nojo como o conte!  
Que, crendo ter nos braços quem amava,  
Abraçado me achei cum duro monte  
De áspero mato e de espessura brava.  
Estando cum penedo fronte a fronte,  
Qu' eu polo rosto angélico apertava,  
Não fiquei homem, não; mas mudo e quedo  
E, junto dum penedo, outro penedo!

- 57 «Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,  
Já que minha presença não te agrada,  
Que te custava ter-me neste engano,  
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?  
Daqui me parto, irado e quási insano  
Da mágoa e da desonra ali passada,  
A buscar outro mundo, onde não visse  
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.
- 58 «Eram já neste tempo meus Irmãos  
Vencidos e em miséria extrema postos,  
E, por mais segurar-se os Deuses vãos,  
Alguns a vários montes sotopostos.  
E, como contra o Céu não valem mãos,  
Eu, que chorando andava meus desgostos,  
Comecei a sentir do Fado imigo,  
Por meus atrevimentos, o castigo:
- 59 «Converte-se-me a carne em terra dura;  
Em penedos os ossos se fizeram;  
Estes membros que vês, e esta figura,  
Por estas longas águas se estenderam.  
Enfim, minha grandíssima estatura  
Neste remoto Cabo converteram  
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
Me anda Tétis cercando destas águas.»
- 60 «Assi contava; e, cum medonho choro,  
Súbito d' ante os olhos se apartou;  
Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro  
Bramido muito longe o mar soou.  
Eu, levantando as mãos ao santo coro  
Dos Anjos, que tão longe nos guiou,  
A Deus pedi que removesse os duros  
Casos, que Adamastor contou futuros.



**61** «Já Flégon e Piróis vinham tirando,  
Cos outros dous, o carro radiante,  
Quando a terra alta se nos foi mostrando  
Em que foi convertido o grão Gigante.  
Ao longo desta costa, começando  
Já de cortar as ondas do Levante,  
Por ela abaixo um pouco navegámos,  
Onde segunda vez terra tomámos.

## APÉNDICE XI

### CONCILIO DE LOS DIOS DEL MAR (VI, 6-36, pp. 259-267)

- 6** As ondas navegavam do Oriente,  
Já nos mares da Índia, e enxergavam  
Os tálamos do Sol, que nace ardente;  
Já quási seus desejos se acabavam;  
Mas o mau de Tioneu, que na alma sente  
As venturas que então se aparelhavam  
À gente Lusitana, delas dina,  
Arde, morre, blasfema e desatina.
- 7** Via estar todo o Céu determinado  
De fazer de Lisboa nova Roma;  
Não no pode estorvar, que destinado  
Está doutro Poder que tudo doma.  
Do Olimpo dece enfim, desesperado;  
Novo remédio em terra busca e toma:  
Entra no húmido reino e vai-se à corte  
Daquele a quem o mar caiu em sorte.
- 8** No mais interno fundo das profundas  
Cavernas altas, onde o mar se esconde,  
Lá donde as ondas saem furibundas  
Quando às iras do vento o mar responde,  
Neptuno mora e moram as jocundas  
Nereidas e outros Deuses do mar, onde  
As águas campo deixam às cidades  
Que habitam estas húmidas Deidades.
- 9** Descobre o fundo nunca descoberto  
As areias ali de prata fina;  
Torres altas se vêem, no campo aberto,  
Da transparente massa cristalina;

Quanto se chegam mais os olhos perto  
Tanto menos a vista determina  
Se é cristal o que vê, se diamante,  
Que assi se mostra claro e radiante.

- 10** As portas d' ouro fino, e marchetadas  
Do rico aljôfar que nas conchas nace,  
De escultura fermosa estão lavradas,  
Na qual do irado Baco a vista pace;  
E vê primeiro, em cores variadas,  
Do velho Caos a tão confusa face;  
Vêm-se os quatro Elementos trasladados,  
Em diversos officios ocupados.
- 11** Ali, sublime, o Fogo estava em cima,  
Que em nenhũa matéria se sustinha;  
Daqui as cousas vivas sempre anima,  
Depois que Prometeu furtado o tinha.  
Logo após ele, leve se sublima  
O invisíbil Ar, que mais asinha  
Tomou lugar e, nem por quente ou frio,  
Algum deixa no mundo estar vazio.
- 12** Estava a Terra em montes, revestida  
De verdes ervas e árvores floridas,  
Dando pasto diverso e dando vida  
Às alimárias nela produzidas.  
A clara forma ali estava esculpida  
Das Águas, entre a terra desparzidas,  
De pescados criando vários modos,  
Com seu humor mantendo os corpos todos.
- 13** Noutra parte, esculpida estava a guerra  
Que tiveram os Deuses cos Gigantes;  
Está Tifeu debaixo da alta serra  
De Etna, que as flamas lança crepitantes.  
Esculpido se vê, ferindo a Terra,

Neptuno, quando as gentes, ignorantes,  
Dele o cavalo houveram, e a primeira  
De Minerva pacífica oliveira.

- 14** Pouca tardança faz Lieu irado  
Na vista destas cousas, mas entrando  
Nos paços de Neptuno, que, avisado  
Da vinda sua, o estava já aguardando,  
Às portas o recebe, acompanhado  
Das Ninfas, que se estão maravilhando  
De ver que, cometendo tal caminho,  
Entre no reino d' água o Rei do vinho.
- 15** – «Ó Neptuno (lhe disse) não te espantes  
De Baco nos teus reinos receberes,  
Porque também cos grandes e possantes  
Mostra a Fortuna injusta seus poderes.  
Manda chamar os Deuses do mar, antes  
Que fale mais, se ouvir-me o mais quiseres;  
Verão da desventura grandes modos:  
Ouçam todos o mal que toca a todos.»
- 16** Julgando já Neptuno que seria  
Estranho caso aquele, logo manda  
Tritão, que chame os Deuses da água fria,  
Que o mar habitam dua e doutra banda.  
Tritão, que de ser filho se gloria  
Do Rei e de Salácia veneranda,  
Era mancebo grande, negro e feio,  
Trombeta de seu pai e seu correio.
- 17** Os cabelos da barba e os que decem  
Da cabeça nos ombros, todos eram  
Uns limos prenhes d' água, e bem parecem  
Que nunca brando pêntem conheceram.  
Nas pontas pendurados não falecem  
Os negros mexilhões, que ali se geram.

Na cabeça, por gorra, tinha posta  
Ûa mui grande casca de lagosta.

- 18** O corpo nu, e os membros genitais,  
Por não ter ao nadar impedimento,  
Mas porém de pequenos animais  
Do mar todos cobertos, cento e cento:  
Camarões e cangrejos e outros mais,  
Que recebem de Febe crescimento;  
Ostras e birbigões, do musco sujous,  
Às costas co a casca os caramujos.
- 19** Na mão a grande concha retorcida  
Que trazia, com força já tocava;  
A voz grande, canora, foi ouvida  
Por todo o mar, que longe retumbava.  
Já toda a companhia, apercebida,  
Dos Deuses pera os paços caminhava  
Do Deus que fez os muros de Dardânia,  
Destruídos despois da Grega insânia.
- 20** Vinha o padre Oceano, acompanhado  
Dos filhos e das filhas que gerara;  
Vem Nereu, que com Dóris foi casado,  
Que todo o mar de Ninfas povoara.  
O profeta Proteu, deixando o gado  
Marítimo pacer pela água amara,  
Ali veio também, mas já sabia  
O que o padre Lieu no mar queria.
- 21** Vinha por outra parte a linda esposa  
De Neptuno, de Celo e Vesta filha,  
Grave e leda no gesto, e tão fermosa  
Que se amansava o mar, de maravilha.  
Vestida ùa camisa preciosa  
Trazia, de delgada beatilha,  
Que o corpo cristalino deixa ver-se,

Que tanto bem não é pera esconder-se.

- 22** Anfitrite, fermosa como as flores,  
Neste caso não quis que falecesse;  
O delfim traz consigo que aos amores  
Do Rei lhe aconselhou que obedecesse.  
Cos olhos, que de tudo são senhores,  
Qualquer parecerá que o Sol vencesse.  
Ambas vêm pela mão, igual partido,  
Pois ambas são esposas dum marido.
- 23** Aquela que, das fúrias de Atamante  
Fugindo, veio a ter divino estado,  
Consigo traz o filho, belo infante,  
No número dos Deuses relatado;  
Pela praia brincando vem, diante,  
Com as lindas conchinhas, que o salgado  
Mar sempre cria; e às vezes pela areia  
No colo o toma a bela Panopeia.
- 24** E o Deus que foi num tempo corpo humano  
E por virtude da erva poderosa,  
Foi convertido em peixe, e deste dano  
Lhe resultou Deidade gloriosa,  
Inda vinha chorando o feio engano  
Que Circes tinha usado co a fermosa  
Scila, que ele ama, desta sendo amado,  
Que a mais obriga amor mal empregado.
- 25** Já finalmente todos assentados  
Na grande sala, nobre e divinal,  
As Deusas em riquíssimos estrados,  
Os Deuses em cadeiras de cristal,  
Foram todos do Padre agasalhados,  
Que co Tebano tinha assento igual;  
De fumos enche a casa a rica massa  
Que no mar nace e Arábia em cheiro passa.

- 26** Estando sossegado já o tumulto  
Dos Deuses e de seus recebimentos,  
Começa a descobrir do peito oculto  
A causa o Tioneu de seus tormentos;  
Um pouco carregando-se no vulto,  
Dando mostra de grandes sentimentos,  
Só por dar aos de Luso triste morte  
Co ferro alheio, fala desta sorte:
- 27** – «Príncipe, que de juro senhoreias,  
Dum Pólo ao outro Pólo, o mar irado,  
Tu, que as gentes da Terra toda enfreias,  
Que não passem o termo limitado;  
E tu, padre Oceano, que rodeias  
O Mundo universal e o tens cercado,  
E com justo decreto assi permites  
Que dentro vivam só de seus limites;
- 28** «E vós, Deuses do Mar, que não sofreis  
Injúria algũa em vosso reino grande,  
Que com castigo igual vos não vingueis  
De quem quer que por ele corra e ande:  
Que descuido foi este em que viveis?  
Quem pode ser que tanto vos abrande  
Os peitos, com razão endurecidos  
Contra os humanos, fracos e atrevidos?
- 29** «Vistes que, com grandíssima ousadia,  
Foram já cometer o Céu supremo;  
Vistes aquela insana fantasia  
De tentarem o mar com vela e remo;  
Vistes, e ainda vemos cada dia,  
Soberbas e insolências tais, que temo  
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,  
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

- 30** «Vedes agora a fraca geração  
Que dum vassalo meu o nome toma,  
Com soberbo e altivo coração  
A vós e a mi e o mundo todo doma.  
Vedes, o vosso mar cortando vão,  
Mais do que fez a gente alta de Roma;  
Vedes, o vosso reino devassando,  
Os vossos estatutos vão quebrando.
- 31** «Eu vi que contra os Míniás, que primeiro  
No vosso reino este caminho abriram,  
Bóreas, injuriado, e o companheiro  
Áquilo e os outros todos resistiram.  
Pois se do ajuntamento aventureiro  
Os ventos esta injúria assi sentiram,  
Vós, a quem mais compete esta vingança,  
Que esperais? Porque a pondes em tardança?
- 32** «E não consinto, Deuses, que cuideis  
Que por amor de vós do Céu deci,  
Nem da mágoa da injúria que sofreis,  
Mas da que se me faz também a mi;  
Que aquelas grandes honras que sabeis  
Que no mundo ganhei, quando venci  
As terras Indianas do Oriente,  
Todas vejo abatidas desta gente.
- 33** «Que o grão Senhor e Fados, que destinam,  
Como lhe bem parece, o baxo mundo,  
Famas, mores que nunca, determinam  
De dar a estes barões no mar profundo.  
Aqui vereis, ó Deuses, como ensinam  
O mal também a Deuses; que, a segundo  
Se vê, ninguém já tem menos valia  
Que quem com mais razão valer devia.
- 34** «E por isso do Olimpo já fugi,



Buscando algum remédio a meus pesares,  
Por ver o preço que no Céu perdi,  
Se por dita acharei nos vossos mares.»  
Mais quis dizer, e não passou daqui,  
Porque as lágrimas já, correndo a pares,  
Lhe saltaram dos olhos, com que logo  
Se acendem as Deidades d' água em fogo.

**35** A ira com que súbito alterado  
O coração dos Deuses foi num ponto,  
Não sofreu mais conselho bem cuidado  
Nem dilação nem outro algum desconto:  
Ao grande Eolo mandam já recado,  
Da parte de Neptuno, que sem conto  
Solte as fúrias dos ventos repugnantes,  
Que não haja no mar mais navegantes!

**36** Bem quisera primeiro ali Proteu  
Dizer, neste negócio, o que sentia;  
E, segundo o que a todos pareceu,  
Era alguma profunda profecia.  
Porém tanto o tumulto se moveu,  
Súbito, na divina companhia,  
Que Tétis, indinada, lhe bradou:  
– «Neptuno sabe bem o que mandou!»

**37** Já lá o soberbo Hipótades soltava  
Do cárcere fechado os furiosos  
Ventos, que com palavras animava  
Contra os varões audaces e animosos.  
Súbito, o céu sereno se obumbrava,  
Que os ventos, mais que nunca impetuosos,  
Começam novas forças a ir tomando,  
Torres, montes e casas derribando.

## APÉNDICE XII

### LOS DOCE DE INGLATERRA (VI, 42-69, pp. 268-275)

- 42** Consentem nisto todos, e encomendam  
A Veloso que conte isto que aprova.  
– «Contarei (disse) sem que me reprimam  
De contar cousa fabulosa ou nova;  
E por que os que me ouvirem daqui aprendam  
A fazer feitos grandes de alta prova,  
Dos nacidos direi na nossa terra,  
E estes sejam os Doze de Inglaterra.
- 43** «No tempo que do Reino a rédea leve,  
João, filho de Pedro, moderava,  
Despois que sossegado e livre o teve  
Do vizinho poder, que o molestava,  
Lá na grande Inglaterra, que da neve  
Boreal sempre abunda, semeava  
A fera Erínis dura e má cizânia,  
Que lustre fosse a nossa Lusitânia.
- 44** «Entre as damas gentis da corte Inglesa  
E nobres cortesãos, acaso um dia  
Se levantou discórdia, em ira acesa  
(Ou foi opinião, ou foi porfia).  
Os cortesãos, a quem tão pouco pesa  
Soltar palavras graves de ousadia,  
Dizem que provarão que honras e famas  
Em tais damas não há pera ser damas;
- 45** «E que se houver alguém, com lança e espada,  
Que queira sustentar a parte sua,  
Que eles, em campo raso ou estacada,  
Lhe darão feia infâmia ou morte crua.

A feminil fraqueza, pouco usada,  
Ou nunca, a opróbrios tais, vendo-se nua  
De forças naturais convenientes,  
Socorro pede a amigos e parentes.

**46** «Mas, como fossem grandes e possantes  
No reino os inimigos, não se atrevem  
Nem parentes, nem férvidos amantes,  
A sustentar as damas, como devem.  
Com lágrimas fermosas, e bastantes  
A fazer que em socorro os Deuses levem  
De todo o Céu, por rostos de alabastro,  
Se vão todas ao Duque de Alencastro.

**47** «Era este Inglês potente e militar  
Cos Portugueses já contra Castela,  
Onde as forças magnânimas provara  
Dos companheiros, e benigna estrela.  
Não menos nesta terra experimentara  
Namorados afeitos, quando nela  
A filha viu, que tanto o peito doma  
Do forte Rei, que por mulher a toma.

**48** «Este, que socorrer-lhe não queria  
Por não causar discórdias intestinas,  
Lhe diz: – «Quando o direito pretendia  
Do Reino lá das terras Iberinas,  
Nos Lusitanos vi tanta ousadia,  
Tanto primor e partes tão divinas,  
Que eles sós poderiam, se não erro  
Sustentar vossa parte a fogo e ferro;

**49** «E se, agravadas damas, sois servidas,  
Por vós lhe mandarei embaixadores,  
Que, por cartas discretas e polidas,  
De vosso agravo os façam sabedores;  
Também, por vossa parte, encarecidas

Com palavras d' afagos e d' amores  
Lhe sejam vossas lágrimas, que eu creio  
Que ali tereis socorro e forte esteio.»

**50** «Destarte as aconselha o Duque experto  
E logo lhe nomeia doze fortes;  
E por que cada dama um tenha certo,  
Lhe manda que sobre eles lancem sortes,  
Que elas só doze são; e descoberto  
Qual a qual tem caído das consortes,  
Cad' ãa escreve ao seu, por vários modos,  
E todas a seu Rei, e o Duque a todos.

**51** «Já chega a Portugal o mensageiro,  
Toda a corte alvoroça a novidade;  
Quisera o Rei sublime ser primeiro,  
Mas não lho sofre a régia Majestade.  
Qualquer dos cortesãos aventureiro  
Deseja ser, com férvida vontade,  
E só fica por bem-aventurado  
Quem já vem pelo Duque nomeado.

**52** «Lá na leal cidade donde teve  
Origem (como é fama) o nome eterno  
De Portugal, armar madeiro leve  
Manda o que tem o leme do governo.  
Apercebem-se os doze, em tempo breve,  
D' armas e roupas de uso mais moderno,  
De elmos, cimeiras, letras e primores,  
Cavalos, e concertos de mil cores.

**53** «Já do seu Rei tomado têm licença,  
Pera partir do Douro celebrado,  
Aqueles que escolhidos por sentença  
Foram do Duque Inglês experimentado.  
Não há na companhia diferença  
De cavaleiro, destro ou esforçado;

Mas um só, que Magriço se dizia,  
Destarte fala à forte companhia:

- 54** – «Fortíssimos consócios, eu desejo  
Há muito já de andar terras estranhas,  
Por ver mais águas que as do Douro e Tejo,  
Várias gentes e leis e várias manhas.  
Agora que aparelho certo vejo,  
(Pois que do mundo as cousas são tamanhas)  
Quero, se me deixais, ir só por terra,  
Porque eu serei convosco em Inglaterra.
- 55** «E quando caso for que eu, impedido  
Por Quem das cousas é última linha,  
Não for convosco ao prazo instituído,  
Pouca falta vos faz a falta minha:  
Todos por mi fareis o que é devido.  
Mas, se a verdade o espirito me adivinha,  
Rios, montes, Fortuna ou sua enveja  
Não farão que eu convosco lá não seja.»
- 56** «Assi diz e, abraçados os amigos  
E tomada licença, enfim se parte.  
Passa Lião, Castela, vendo antigos  
Lugares que ganhara o pátrio Marte;  
Navarra, cos altíssimos perigos  
Do Perineu, que Espanha e Gália parte.  
Vistas, enfim, de França as cousas grandes,  
No grande empório foi parar de Frandes.
- 57** «Ali chegado, ou fosse caso ou manha,  
Sem passar se deteve muitos dias.  
Mas dos onze a ilustríssima companhia  
Cortam do Mar do Norte as ondas frias;  
Chegados de Inglaterra à costa estranha,  
Pera Londres já fazem todos vias;  
Do Duque são com festas agasalhados

E das damas servidos e amimados.

- 58** «Chega-se o prazo e dia assinalado  
De entrar em campo já cos doze Ingleses,  
Que pelo Rei já tinham segurado;  
Armam-se d' elmos, grevas e de arneses.  
Já as damas têm por si, fulgente e armado,  
O Mavorte feroz dos Portugueses;  
Vestem-se elas de cores e de sedas,  
De ouro e de jóias mil, ricas e ledas.
- 59** «Mas aquela a quem fora em sorte dado  
Magriço, que não vinha, com tristeza  
Se veste, por não ter quem nomeado  
Seja seu cavaleiro nesta empresa;  
Bem que os onze apregoam que acabado  
Será o negócio assi na corte Inglesa,  
Que as damas vencedoras se conheçam,  
Posto que dous e três dos seus faleçam.
- 60** «Já num sublime e púbrico teatro  
Se assenta o Rei Inglês com toda a corte;  
Estavam três e três e quatro e quatro,  
Bem como a cada qual coubera em sorte;  
Não são vistos do Sol, do Tejo ao Batro,  
De força, esforço e d' ânimo mais forte,  
Outros doze sair, como os Ingleses,  
No campo, contra os onze Portugueses.
- 61** «Mastigam os cavalos, escumando,  
Os áureos freios, com feroz semblante;  
Estava o Sol nas armas rutilando,  
Como em cristal ou rígido diamante;  
Mas enxerga-se, num e noutra bando,  
Partido desigual e dissonante  
Dos onze contra os doze; quando a gente  
Começa a alvoroçar-se geralmente.

- 62** «Viram todos o rosto aonde havia  
A causa principal do reboiço:  
Eis entra um cavaleiro, que trazia  
Armas, cavalo, ao bélico serviço;  
Ao Rei e às damas fala e logo se ia  
Pera os onze, que este era o grão Magriço;  
Abraça os companheiros, como amigos  
A quem não falta, certo nos perigos.
- 63** «A dama, como ouviu que este era aquele  
Que vinha a defender seu nome e fama,  
Se alegre e veste ali do animal de Hele,  
Que a gente bruta mais que virtude ama.  
Já dão sinal, e o som da tuba impele  
Os belicosos ânimos, que inflama;  
Picam d' esporas, largam rédeas logo,  
Abaxam lanças, fere a terra fogo;
- 64** «Dos cavalos o estrépito parece  
Que faz que o chão debaixo todo treme;  
O coração no peito que estremece  
De quem os olha, se alvoroça e teme.  
Qual do cavalo voa, que não dece;  
Qual, co cavalo em terra dando, geme;  
Qual vermelhas as armas faz de brancas;  
Qual cos penachos do elmo açouta as ancas.
- 65** «Algum dali tomou perpétuo sono  
E fez da vida ao fim breve intervalo;  
Correndo, algum cavalo vai sem dono,  
E noutra parte o dono sem cavalo.  
Cai a soberba Inglesa de seu trono,  
Que dous ou três já fora vão do valo.  
Os que de espada vêm fazer batalha,  
Mais acham já que arnês, escudo e malha.

- 66** «Gastar palavras em contar extremos  
De golpes ferros, cruas estocadas,  
É desses gastadores, que sabemos,  
Maus do tempo com fábulas sonhadas.  
Basta, por fim do caso, que entendemos  
Que com finezas altas e afamadas,  
Cos nossos fica a palma da vitória  
E as damas vencedoras e com glória.
- 67** «Recolhe o Duque os doze vencedores  
Nos seus paços, com festas e alegria;  
Cozinheiros ocupa e caçadores,  
Das damas e fermosa companhia,  
Que querem dar aos seus libertadores  
Banquetes mil, cada hora e cada dia,  
Enquanto se detêm em Inglaterra,  
Até tornar à doce e cara terra.
- 68** «Mas dizem que, contudo, o grão Magriço,  
Desejoso de ver as cousas grandes,  
Lá se deixou ficar, onde um serviço  
Notável à Condessa fez de Frandes;  
E, como quem não era já noviço  
Em todo trance onde tu, Marte, mandes,  
Um Francês mata em campo, que o destino  
Lá teve de Torcato e de Corvino.
- 69** «Outro também dos doze em Alemanha  
Se lança e teve um fero desafio  
Cum Germano enganoso, que, com manha  
Não devida, o quis pôr no extremo fio.»  
Contando assi Veloso, já a companha  
Lhe pede que não faça tal desvio  
Do caso de Magriço e vencimento,  
Nem deixe o de Alemanha em esquecimento.



## APÉNDICE XIII

### TEMPESTAD MARÍTIMA (VI, 70-91, pp. 275-280)

- 70** Mas neste passo, assi prontos estando,  
Eis o mestre, que olhando os ares anda,  
O apito toca: acordam, despertando,  
Os marinheiros dũa e doutra banda,  
E, porque o vento vinha refrescando,  
Os traquetes das gáveas tomar manda.  
– «Alerta (disse) estai, que o vento crece  
Daquela nuvem negra que aparece!»
- 71** Não eram os traquetes bem tomados,  
Quando dá a grande e súbita procela.  
– «Amaina (disse o mestre a grandes brados),  
Amaina (disse), amaina a grande vela!»  
Não esperam os ventos indinados  
Que amainassem, mas, juntos dando nela,  
Em pedaços a fazem cum ruído  
Que o Mundo pareceu ser destruído!
- 72** O céu fere com gritos nisto a gente,  
Cum súbito temor e desacordo;  
Que, no romper da vela, a nau pendente  
Toma grão suma d' água pelo bordo.  
– «Alija (disse o mestre rijamente,  
Alija tudo ao mar, não falte acordo!  
Vão outros dar à bomba, não cessando;  
À bomba, que nos imos alagando!»
- 73** Correm logo os soldados animosos  
A dar à bomba; e, tanto que chegaram,  
Os balanços que os mares temerosos  
Deram à nau, num bordo os derribaram.

Três marinheiros, duros e forçosos,  
A menear o leme não bastaram;  
Talhas lhe punham, d'ũa e doutra parte,  
Sem aproveitar dos homens força e arte.

74 Os ventos eram tais que não puderam  
Mostrar mais força d' ímpeto cruel,  
Se pera derribar então vieram  
A fortíssima Torre de Babel.  
Nos altíssimos mares, que creceram,  
A pequena grandura dum batel  
Mostra a possante nau, que move espanto,  
Vendo que se sustém nas ondas tanto.

75 A nau grande, em que vai Paulo da Gama,  
Quebrado leva o masto pelo meio,  
Quási toda alagada; a gente chama  
Aquele que a salvar o mundo veio.  
Não menos gritos vão ao ar derrama  
Toda a nau de Coelho, com receio,  
Conquanto teve o mestre tanto tento  
Que primeiro amainou que desse o vento.

76 Agora sobre as nuvens os subiam  
As ondas de Neptuno furibundo;  
Agora a ver parece que deciam  
As íntimas entranhas do Profundo.  
Noto, Austro, Bóreas, Áquilo, queriam  
Arruinar a máquina do Mundo;  
A noite negra e feia se alumia  
Cos raios em que o Pólo todo ardia!

77 As Alciónias aves triste canto  
Junto da costa brava levantaram,  
Lembrando-se de seu passado pranto,  
Que as furiosas águas lhe causaram.  
Os delfins namorados, entretanto,

Lá nas covas marítimas entraram,  
Fugindo à tempestade e ventos duros,  
Que nem no fundo os deixa estar seguros.

**78** Nunca tão vivos raios fabricou  
Contra a fera soberba dos Gigantes  
O grão ferreiro sórdido que obrou  
Do enteado as armas radiantes;  
Nem tanto o grão Tonante arremessou  
Relâmpados ao mundo, fulminantes,  
No grão dilúvio donde sós viveram  
Os dous que em gente as pedras converteram.

**79** Quantos montes, então, que derribaram  
As ondas que batiam denodadas!  
Quantas árvores velhas arrancaram  
Do vento bravo as fúrias indinadas!  
As forçosas raízes não cuidaram  
Que nunca pera o céu fossem viradas,  
Nem as fundas areias que pudessem  
Tanto os mares que em cima as revolvessem.

**80** Vendo Vasco da Gama que tão perto  
Do fim de seu desejo se perdia,  
Vendo ora o mar até o Inferno aberto,  
Ora com nova fúria ao Céu subia,  
Confuso de temor, da vida incerto,  
Onde nenhum remédio lhe valia,  
Chama aquele remédio santo e forte  
Que o impossíbil pode, desta sorte:

**81** – «Divina Guarda, angélica, celeste,  
Que os céus, o mar e terra senhoreias:  
Tu, que a todo Israel refúgio deste  
Por metade das águas Eritreias;  
Tu, que livraste Paulo e defendeste  
Das Sirtes arenosas e ondas feias,

E guardaste, cos filhos, o segundo  
Povoador do alagado e vácuo mundo:

- 82** «Se tenho novos medos perigosos  
Doutra Cila e Caríbdis já passados,  
Outras Sirtes e baxos arenosos,  
Outros Acroceráunios infamados;  
No fim de tantos casos trabalhosos,  
Porque somos de Ti desamparados,  
Se este nosso trabalho não te ofende,  
Mas antes teu serviço só pretende?
- 83** «Oh ditosos aqueles que puderam  
Entre as agudas lanças Africanas  
Morrer, enquanto fortes sustiveram  
A santa Fé nas terras Mauritanas;  
De quem feitos ilustres se souberam,  
De quem ficam memórias soberanas,  
De quem se ganha a vida com perdê-la,  
Doce fazendo a morte as honras dela!»
- 84** Assi dizendo, os ventos, que lutavam  
Como touros indómitos, bramando,  
Mais e mais a tormenta acrecentavam,  
Pela miúda enxárcia assoviando.  
Relâmpados medonhos não cessavam,  
Feros trovões, que vêm representando  
Cair o Céu dos eixos sobre a Terra,  
Consigo os Elementos terem guerra.
- 85** Mas já a amorosa Estrela cintilava  
Diante do Sol claro, no horizonte,  
Mensageira do dia, e visitava  
A terra e o largo mar, com leda fronte.  
A Deusa que nos Céus a governava,  
De quem foge o ensífero Oriente,  
Tanto que o mar e a cara armada vira,

Tocada junto foi de medo e de ira.

- 86** – «Estas obras de Baco são, por certo  
(Disse), mas não será que avante leve  
Tão danada tenção, que descoberto  
Me será sempre o mal a que se atreve.»  
Isto dizendo, dece ao mar aberto,  
No caminho gastando espaço breve,  
Enquanto manda as Ninfas amorosas  
Grinaldas nas cabeças pôr de rosas.
- 87** Grinaldas manda pôr de várias cores  
Sobre cabelos louros a porfia.  
Quem não dirá que nacam roxas flores  
Sobre ouro natural, que Amor enfia?  
Abrandar determina, por amores,  
Dos ventos a nojosa companhia,  
Mostrando-lhe as amadas Ninfas belas,  
Que mais fermosas vinham que as estrelas.
- 88** Assi foi; porque, tanto que chegaram  
À vista delas, logo lhe falecem  
As forças com que dantes pelejaram,  
E já como rendidos lhe obedecem;  
Os pés e mãos parece que lhe ataram  
Os cabelos que os raios escurecem.  
A Bóreas, que do peito mais queria,  
Assi disse a belíssima Oritia:
- 89** – «Não creias, fero Bóreas, que te creio  
Que me tiveste nunca amor constante,  
Que brandura é de amor mais certo arreio  
E não convém furor a firme amante.  
Se já não pões a tanta insânia freio,  
Não esperes de mi, daqui em diante,  
Que possa mais amar-te, mas temer-te;  
Que amor, contigo, em medo se converte.»

- 90** Assi mesmo a fermosa Galateia  
Dizia ao fero Noto, que bem sabe  
Que dias há que em vê-la se recreia,  
E bem crê que com ele tudo acabe.  
Não sabe o bravo tanto bem se o creia,  
Que o coração no peito lhe não cabe;  
De contente de ver que a dama o manda,  
Pouco cuida que faz, se logo abranda.
- 91** Desta maneira as outras amansavam  
Subitamente os outros amadores;  
E logo à linda Vénus se entregavam,  
Amansadas as iras e os furores.  
Ela lhe prometeu, vendo que amavam,  
Sempiterno favor em seus amores,  
Nas belas mãos tomando-lhe homenagem  
De lhe serem leais esta viagem.

## APÉNDICE XIV

### ISLA DE VENUS (IX, 18-91, pp. 391-409)

- 18** Porém a Deusa Cípria, que ordenada  
Era, pera favor dos Lusitanos,  
Do Padre Eterno, e por bom génio dada,  
Que sempre os guia já de longos anos,  
A glória por trabalhos alcançada,  
Satisfação de bem sofridos danos,  
Lhe andava já ordenando, e pretendia  
Dar-lhe nos mares tristes, alegria.
- 19** Depois de ter um pouco revolvido  
Na mente o largo mar que navegaram,  
Os trabalhos que pelo Deus nascido  
Nas Anfiónias Tebas se causaram,  
Já trazia de longe no sentido,  
Pera primo de quanto mal passaram,  
Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,  
No Reino de cristal, líquido e manso;
- 20** Algum repouso, enfim, com que pudesse  
Refocilar a lassa humanidade  
Dos navegantes seus, como interesse  
Do trabalho que encurta a breve idade.  
Parece-lhe razão que conta desse  
A seu filho, por cuja potestade  
Os Deuses faz decer ao vil terreno  
E os humanos subir ao Céu sereno.
- 21** Isto bem revolvido, determina  
De ter-lhe aparelhada, lá no meio  
Das águas, algũa ínsula divina,  
Ornada d' esmaltado e verde arreio;

Que muitas tem no reino que confina  
Da primeira co terreno seio,  
Afora as que possui soberanas  
Pera dentro das portas Herculanas.

22 Ali quer que as aquáticas donzelas  
Esperem os fortíssimos barões  
(Todas as que têm título de belas,  
Glória dos olhos, dor dos corações)  
Com danças e coreias, porque nelas  
Influirá secretas afeições,  
Pera com mais vontade trabalharem  
De contentar a quem se afeioarem.

23 Tal manha buscou já pera que aquele  
Que de Anquises pariu, bem recebido  
Fosse no campo que a bovina pele  
Tomou de espaço, por sutil partido.  
Seu filho vai buscar, porque só nele  
Tem todo seu poder, fero Cupido,  
Que, assi como naquela empresa antiga  
A ajudou já, nestoutra a ajude e siga.

24 No carro ajunta as aves que na vida  
Vão da morte as exéquias celebrando,  
E aquelas em que já foi convertida  
Perístera, as boninas apanhando;  
Em derredor da Deusa, já partida,  
No ar lascivos beijos se vão dando;  
Ela, por onde passa, o ar e o vento  
Serenos faz, com brandos movimentos.

25 Já sobre os Idálios montes pende,  
Onde o filho frecheiro estava então,  
Ajuntando outros muitos, que pretende  
Fazer ãa famosa expedição  
Contra o mundo revelde, por que emende



Erros grandes que há dias nele estão,  
Amando cousas que nos foram dadas,  
Não pera ser amadas, mas usadas.

26 Via Actéon na caça tão austero,  
De cego na alegria bruta, insana,  
Que, por seguir um feio animal fero,  
Foge da gente e bela forma humana;  
E por castigo quer, doce e severo,  
Mostrar-lhe a formosura de Diana.  
(E guarde-se não seja inda comido  
Desses cães que agora ama, e consumido).

27 E vê do mundo todo os principais  
Que nenhum no bem púbrico imagina;  
Vê neles que não têm amor a mais  
Que a si sòmente, e a quem Filáucia ensina;  
Vê que esses que frequentam os reais  
Paços, por verdadeira e sã doutrina  
Vendem adulação, que mal consente  
Mondar-se o novo trigo florecente.

28 Vê que aqueles que devem à pobreza  
Amor divino, e ao povo caridade,  
Amam sòmente mandos e riqueza,  
Simulando justiça e integridade;  
Da feia tirania e de aspereza  
Fazem direito e vã severidade;  
Leis em favor do Rei se estabelecem,  
As em favor do povo só perecem.

29 Vê, enfim, que ninguém ama o que deve,  
Senão o que sòmente mal deseja.  
Não quer que tanto tempo se releve  
O castigo que duro e justo seja.  
Seus ministros ajunta, por que leve  
Exércitos conformes à peleja

Que espera ter co a mal regida gente  
Que lhe não for agora obediente.

**30** Muitos destes mininos voadores  
Estão em várias obras trabalhando:  
Uns amolando ferros passadores,  
Outros hásteas de setas delgaçando.  
Trabalhando, cantando estão de amores,  
Vários casos em verso modulando;  
Melodia sonora e concertada,  
Suave a letra, angélica a soada.

**31** Nas fráguas imortais onde forjavam  
Pera as setas as pontas penetrantes,  
Por lenha corações ardendo estavam,  
Vivas entranhas inda palpitantes;  
As águas onde os ferros temperavam,  
Lágrimas são de míseros amantes;  
A viva flama, o nunca morto lume,  
Desejo é só que queima e não consume.

**32** Alguns exercitando a mão andavam  
Nos duros corações da plebe ruda;  
Crebros suspiros pelo ar soavam  
Dos que feridos vão da seta aguda.  
Fermosas Ninfas são as que curavam  
As chagas recebidas, cuja ajuda  
Não sòmente dá vida aos mal feridos,  
Mas põe em vida os inda não nascidos.

**33** Fermosas são algũas e outras feias,  
Segundo a qualidade for das chagas,  
Que o veneno espalhado pelas veias  
Curam-no às vezes ásperas triagas.  
Alguns ficam ligados em cadeias  
Por palavras sutis de sábias magas;  
Isto acontece às vezes, quando as setas

Acertam de levar ervas secretas.

- 34** Destes tiros assi desordenados,  
Que estes moços mal destros vão tirando,  
Nascem amores mil desconcertados  
Entre o povo ferido miserando;  
E também nos heróis de altos estados  
Exemplos mil se vêm de amor nefando,  
Qual o das moças Bíbli e Cinireia,  
Um mancebo de Assíria, um de Judeia.
- 35** E vós, ó poderosos, por pastoras  
Muitas vezes ferido o peito vedes;  
E por baixos e rudos, vós, senhoras,  
Também vos tomam nas Vulcâneas redes.  
Uns esperando andais nocturnas horas,  
Outros subis telhados e paredes;  
Mas eu creio que deste amor indino  
É mais culpa a da mãe que a do minino.
- 36** Mas já no verde prado o carro leve  
Punham os brancos cisnes mansamente;  
E Dione, que as rosas entre a neve  
No rosto traz, decia diligente.  
O frecheiro que contra o Céu se atreve  
O recebê-la vem, ledó e contente;  
Vêm todos os Cupidos servidores  
Beijar a mão à Deusa dos amores.
- 37** Ela, por que não gaste o tempo em vão,  
Nos braços tendo o filho, confiada  
Lhe diz: – «Amado filho, em cuja mão  
Toda minha potência está fundada;  
Filho, em quem minhas forças sempre estão,  
Tu, que as armas Tifeias tens em nada,  
A socorrer-me a tua potestade  
Me traz especial necessidade.

- 38** «Bem vês as Lusitânicas fadigas,  
Que eu já de muito longe favoreço,  
Porque das Parcas sei, minhas amigas,  
Que me hão-de venerar e ter em preço.  
E porque tanto imitam as antigas  
Obras de meus Romanos, me ofereço  
A lhe dar tanta ajuda, em quanto posso,  
A quanto se estender o poder nosso.
- 39** «E porque das insídias do odioso  
Baco foram na Índia molestados,  
E das injúrias sós do mar undoso  
Puderam mais ser mortos que cansados,  
No mesmo mar, que sempre temeroso  
Lhe foi, quero que sejam repousados,  
Tomando aquele prémio e doce glória  
Do trabalho que faz clara a memória.
- 40** «E pera isso queria que, feridas  
As filhas de Nereu no ponto fundo,  
D' amor dos Lusitanos incendidas  
Que vêm de descobrir o novo mundo,  
Todas nãa ilha juntas e subidas,  
(Ilha que nas entranhas do profundo  
Oceano terei aparelhada,  
De dões de Flora e Zéfiro adornada);
- 41** «Ali, com mil refrescos e manjares,  
Com vinhos odoríferos e rosas,  
Em cristalinos paços singulares,  
Fermosos leitos, e elas mais fermosas;  
Enfim, com mil deleites não vulgares,  
Os esperem as Ninfas amorosas,  
D' amor feridas, pera lhe entregarem  
Quanto delas os olhos cobiçarem.

- 42 «Quero que haja no reino Neptunino,  
Onde eu nasci, progénie forte e bela;  
E tome exemplo o mundo vil, malino,  
Que contra tua potência se rebela,  
Por que entendam que muro Adamantino  
Nem triste hipocrisia val contra ela;  
Mal haverá na terra quem se guarde  
Se teu fogo imortal nas águas arde.»
- 43 Assi Vénus propôs; e o filho inico,  
Pera lhe obedecer, já se apercebe:  
Manda trazer o arco ebúrneo rico,  
Onde as setas de ponta de ouro embebe.  
Com gesto ledó a Cípria, e impudico,  
Dentro no carro o filho seu recebe;  
A rédea larga às aves cujo canto  
A Faetonteia morte chorou tanto.
- 44 Mas diz Cupido que era necessária  
Ua famosa e célebre terceira,  
Que, posto que mil vezes lhe é contrária,  
Outras muitas a tem por companheira:  
A Deusa Giganteia, temerária,  
Jactante, mentirosa e verdadeira,  
Que com cem olhos vê, e, por onde voa,  
O que vê, com mil bocas apregoa.
- 45 Vão-a buscar e mandam-a diante,  
Que celebrando vá com tuba clara  
Os louvores da gente navegante,  
Mais do que nunca os d' outrem celebrara.  
Já, murmurando, a Fama penetrante  
Pelas fundas cavernas se espalhara;  
Fala verdade, havida por verdade,  
Que junto a Deusa traz Credulidade.
- 46 O louvor grande, o rumor excelente,

No coração dos Deuses que indinados  
Foram por Baco contra a ilustre gente,  
Mudando, os fez um pouco afeiçoados.  
O peito feminino, que levemente  
Muda quaisquer propósitos tomados,  
Já julga por mau zelo e por crueza  
Desejar mal a tanta fortaleza.

- 47 Despede nisto o fero moço as setas,  
Õa após outra: geme o mar cos tiros;  
Direitas pelas ondas inquietas  
Algũas vão, e algũas fazem giros; –  
Caem as Ninfas, lançam das secretas  
Entranhas ardentíssimos suspiros;  
Cai qualquer, sem ver o vulto que ama,  
Que tanto como a vista pode a fama.
- 48 Os cornos ajuntou da ebúrnea Lũa,  
Com força, o moço indómito, excessiva,  
Que Tétis quer ferir mais que nenhũa,  
Porque mais que nenhũa lhe era esquivã.  
Jã não fica na aljava seta algũa,  
Nem nos equóreos campos Ninfa viva;  
E se, feridas, indã estão vivendo,  
Serã pera sentir que vão morrendo.
- 49 Dai lugar, altas e cerúleas ondas,  
Que, vedes, Vénus traz a medicina,  
Mostrando as brancas velas e redondas,  
Que vêm por cima da água Neptunina.  
Pera que tu recíproco respondas,  
Ardente Amor, à flama feminina,  
É forçado que a pudicícia honesta  
Faça quanto lhe Vénus amoesta.
- 50 Já todo o belo coro se aparelha  
Das Nereidas, e junto caminhava

Em coreias gentis, usança velha,  
Pera a ilha a que Vénus as guiava.  
Ali a formosa Deusa lhe aconselha  
O que ela fez mil vezes, quando amava;  
Elas, que vão do doce amor vencidas,  
Estão a seu conselho oferecidas.

**51** Cortando vão as naus a larga via  
Do mar ingente pera a pátria amada,  
Desejando prover-se de água fria  
Pera a grande viagem prolongada,  
Quando, juntas, com súbita alegria,  
Houveram vista da Ilha namorada,  
Rompendo pelo céu a mãe formosa  
De Menónio, suave e deleitosa.

**52** De longe a Ilha viram, fresca e bela,  
Que Vénus pelas ondas lha levava  
(Bem como o vento leva branca vela)  
Pera onde a forte armada se enxergava;  
Que, por que não passassem, sem que nela  
Tomassem porto, como desejava,  
Pera onde as naus navegam a movia  
A Acidália, que tudo, enfim, podia.

**53** Mas firme a fez e imóvel, como viu  
Que era dos Nautas vista e demandada,  
Qual ficou Delos, tanto que pariu  
Latona Febo e a Deusa à caça usada.  
Pera lá logo a proa o mar abriu,  
Onde a costa fazia ãa enseada  
Curva e quieta, cuja branca areia  
Pintou de ruivas conchas Citereia.

**54** Três fermosos outeiros se mostravam,  
Erguidos com soberba graciosa,  
Que de gramíneo esmalte se adornavam,

Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.  
Claras fontes e límpidas manavam  
Do cume, que a verdura tem viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva.

**55** Num vale ameno, que os outeiros fende,  
Vinham as claras águas ajuntar-se,  
Onde ãa mesa fazem, que se estende  
Tão bela quanto pode imaginar-se.  
Arvoredo gentil sobre ela pende,  
Como que pronto está pera afeitar-se,  
Vendo-se no cristal resplandecente,  
Que em si o está pintando propriamente.

**56** Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos;  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A cor que tinha Dafne nos cabelos.  
Encosta-se no chão, que está caindo,  
A cidreira cos pesos amarelos;  
Os fermosos limões ali cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando.

**57** As árvores agrestes, que os outeiros  
Têm com frondente coma ennobrecidos,  
Álemos são de Alcides, e os loureiros  
Do louro Deus amados e queridos;  
Mirtos de Citereia, cos pinheiros  
De Cibele, por outro amor vencidos;  
Está apontando o agudo cipariso  
Pera onde é posto o etéreo Paraíso.

**58** Os dões que dá Pomona ali Natura  
Produze, diferentes nos sabores,  
Sem ter necessidade de cultura,  
Que sem ela se dão muito melhores:



As cereijas, purpúreas na pintura,  
As amoras, que o nome têm de amores,  
O pomo que da pátria Pérsia veio,  
Milhor tomado no terreno alheio;

**59** Abre a romã, mostrando a rubicunda  
Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes;  
Entre os braços do ulmeiro está a jocunda  
Vide, cuns cachos roxos e outros verdes;  
E vós, se na vossa árvore fecunda,  
Peras piramidais, viver quiserdes,  
Entregai-vos ao dano que cos bicos  
Em vós fazem os pássaros inicos.

**60** Pois a tapeçaria bela e fina  
Com que se cobre o rústico terreno,  
Faz ser a de Aqueménia menos dina,  
Mas o sombrio vale mais ameno.  
Ali a cabeça a flor Cifísia inclina  
Sôbolo tanque lúcido e sereno;  
Florece o filho e neto de Ciniras,  
Por quem tu, Deusa Páfia, inda suspiras.

**61** Pera julgar, difícil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
Se dava às flores cor a bela Aurora,  
Ou se lha dão a ela as belas flores.  
Pintando estava ali Zéfiro e Flora  
As violas da cor dos amadores,  
O lírio roxo, a fresca rosa bela,  
Qual reluze nas faces da donzela;

**62** A cândida cecém, das matutinas  
Lágrimas rociada, e a manjerona;  
Vêm-se as letras nas flores Hiacintinas,  
Tão queridas do filho de Latona.  
Bem se enxerga nos pomos e boninas

Que competia Clóris com Pomona.  
Pois, se as aves no ar cantando voam,  
Alegres animais o chão povoam.

**63** Ao longo da água o níveo cisne canta;  
Responde-lhe do ramo filomela;  
Da sombra de seus cornos não se espanta  
Acteon n' água cristalina e bela.  
Aqui a fugace lebre se levanta  
Da espessa mata, ou tímida gazela;  
Ali no bico traz ao caro ninho  
O mantimento o leve passarinho.

**64** Nesta frescura tal desembarcavam  
Já das naus os segundos Argonautas,  
Onde pela floresta se deixavam  
Andar as belas Deusas, como incautas.  
Algũas, doces cítaras tocavam;  
Algũas, harpas e sonoras frutas;  
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam  
Seguir os animais, que não seguiam.

**65** Assi lho aconselhara a mestra experta:  
Que andassem pelos campos espalhadas;  
Que, vista dos barões a presa incerta,  
Se fizessem primeiro desejadas.  
Algũas, que na forma descoberta  
Do belo corpo estavam confiadas,  
Posta a artificiosa formosura,  
Nuas lavar se deixam na água pura.

**66** Mas os fortes mancebos, que na praia  
Punham os pés, de terra cobiçosos  
(Que não há nenhum deles que não saia),  
De acharem caça agreste desejosos,  
Não cuidam que, sem laço ou redes, caia  
Caça naqueles montes deleitosos,

Tão suave, doméstica e benina,  
Qual ferida Iha tinha já Ericina.

- 67** Alguns, que em espingardas e nas bestas  
Pera ferir os cervos, se fiavam,  
Pelos sombrios matos e florestas  
Determinadamente se lançavam;  
Outros, nas sombras, que de as altas sestas  
Defendem a verdura, passeavam  
Ao longo da água, que, suave e queda,  
Por alvas pedras corre à praia leda.
- 68** Começam de enxergar subitamente,  
Por entre verdes ramos, várias cores,  
Cores de quem a vista julga e sente  
Que não eram das rosas ou das flores,  
Mas da lã fina e seda diferente,  
Que mais incita a força dos amores,  
De que se vestem as humanas rosas,  
Fazendo-se por arte mais fermosas.
- 69** Dá Veloso, espantado, um grande grito:  
– «Senhores, caça estranha (disse) é esta!  
Se inda dura o Gentio antigo rito,  
A Deusas é sagrada esta floresta.  
Mais descobrimos do que humano espírito  
Desejou nunca, e bem se manifesta  
Que são grandes as cousas e excelentes  
Que o mundo encobre aos homens imprudentes.
- 70** «Sigamos estas Deusas e vejamos  
Se fantásticas são, se verdadeiras.»  
Isto dito, veloces mais que gamos,  
Se lançam a correr pelas ribeiras.  
Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,  
Mas, mais industriosas que ligeiras,  
Pouco e pouco, sorrindo e gritos dando,

Se deixam ir dos galgos alcançando.

- 71** De ãa os cabelos de ouro o vento leva,  
Correndo, e da outra as fraldas delicadas;  
Acende-se o desejo, que se ceva  
Nas alves carnes, súbito mostradas.  
Õa de indústria cai, e já releva,  
Com mostras mais macias que indinadas,  
Que sobre ela, empecendo, também caia  
Quem a seguiu pela arenosa praia.
- 72** Outros, por outra parte, vão topar  
Com as Deusas despidas, que se lavam;  
Elas começam súbito a gritar,  
Como que assalto tal não esperavam;  
Õas, fingindo menos estimar  
A vergonha que a força, se lançavam  
Nuas por entre o mato, aos olhos dando  
O que às mãos cobiçosas vão negando;
- 73** Outra, como acudindo mais depressa  
À vergonha da Deusa caçadora,  
Esconde o corpo n' água; outra se apressa  
Por tomar os vestidos que tem fora.  
Tal dos mancebos há que se arremessa,  
Vestido assi e calçado (que, co a mora  
De se despir, há medo que inda tarde)  
A matar na água o fogo que nele arde.
- 74** Qual cão de caçador, sagaz e ardido,  
Usado a tomar na água a ave ferida,  
Vendo [ò] rosto o férreo cano erguido  
Pera a garcenha ou pata conhecida,  
Antes que soe o estouro, mal sofrido  
Salta n' água e da presa não duvida,  
Nadando vai e latindo: assi o mancebo  
Remete à que não era irmã de Febo.

- 75 Leonardo, soldado bem disposto,  
Manhoso, cavaleiro e namorado,  
A quem Amor não dera um só desgosto  
Mas sempre fora dele mal tratado,  
E tinha já por firme pros[s]uposto  
Ser com amores mal afortunado,  
Porém não que perdesse a esperança  
De inda poder seu fado ter mudança,
- 76 Quis aqui sua ventura que corria  
Após Efire, exemplo de beleza,  
Que mais caro que as outras dar queria  
O que deu, pera dar-se, a natureza.  
Já cansado, correndo, lhe dizia:  
– «Ó formosura indina de aspereza,  
Pois desta vida te concedo a palma,  
Espera um corpo de quem levas a alma!
- 77 «Todas de correr cansam, Ninfa pura,  
Rendendo-se à vontade do inimigo;  
Tu só de mi só foges na espessura?  
Quem te disse que eu era o que te sigo?  
Se to tem dito já aquela ventura  
Que em toda a parte sempre anda comigo,  
Oh, não na creias, porque eu, quando a cria,  
Mil vezes cada hora me mentia.
- 78 «Não canses, que me cansas! E se queres  
Fugir-me, por que não possa tocar-te,  
Minha ventura é tal que, inda que esperes,  
Ela fará que não possa alcançar-te.  
Espera; quero ver, se tu quiseres,  
Que sutil modo busca de escapar-te;  
E notarás, no fim deste sucesso,  
'Tra la spica e la man qual muro he messo.'

- 79** «Oh! Não me fujas! Assi nunca o breve  
Tempo fuja de tua formosura;  
Que, só com refrear o passo leve,  
Vencerás da fortuna a força dura.  
Que Emperador, que exército se atreve  
A quebrantar a fúria da ventura  
Que, em quanto desejei, me vai seguindo,  
O que tu só farás não me fugindo?
- 80** «Pões-te da parte da desdita minha?  
Fraqueza é dar ajuda ao mais potente.  
Levas-me um coração que livre tinha?  
Solta-mo e correrás mais levemente.  
Não te carrega essa alma tão mesquinha  
Que nesses fios de ouro reluzente  
Atadaavas? Ou, depois de presa,  
Lhe mudaste a ventura e menos pesa?
- 81** «Nesta esperança só te vou seguindo:  
Que ou tu não sofrerás o peso dela,  
Ou na virtude de teu gesto lindo  
Lhe mudarás a triste e dura estrela.  
E se se lhe mudar, não vás fugindo,  
Que Amor te ferirá, gentil donzela,  
E tu me esperarás, se Amor te fere;  
E se me esperas, não há mais que espere.»
- 82** Já não fugia a bela Ninfa tanto,  
Por se dar cara ao triste que a seguia,  
Como por ir ouvindo o doce canto,  
As namoradas mágoas que dizia.  
Volvendo o rosto, já sereno e santo,  
Toda banhada em riso e alegria,  
Cair se deixa aos pés do vencedor,  
Que todo se desfaz em puro amor.
- 83** Oh, que famintos beijos na floresta,

E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vénus com prazeres inflamava,  
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo.

**84** Destarte, enfim, conformes já as formosas  
Ninfas cos seus amados navegantes,  
Os ornam de capelas deleitosas  
De louro e de ouro e flores abundantes.  
As mãos alvas lhe davam como esposas;  
Com palavras formais e estipulantes  
Se prometem eterna companhia,  
Em vida e morte, de honra e alegria.

**85** Ûa delas, maior, a quem se humilha  
Todo o coro das Ninfas e obedece,  
Que dizem ser de Celo e Vesta filha,  
O que no gesto belo se parece,  
Enchendo a terra e o mar de maravilha,  
O capitão ilustre, que o merece,  
Recebe ali com pompa honesta e régia,  
Mostrando-se senhora grande e egrégia.

**86** Que, depois de lhe ter dito quem era,  
Cum alto exórdio, de alta graça ornado,  
Dando-lhe a entender que ali viera  
Por alta influência do imóbil fado,  
Pera lhe descobrir da unida esfera  
Da terra imensa e mar não navegado  
Os segredos, por alta profecia,  
O que esta sua nação só merecia,

**87** Tomando-o pela mão, o leva e guia  
Pera o cume dum monte alto e divino,

No qual ãa rica fábrica se erguia,  
De cristal toda e de ouro puro e fino.  
A maior parte aqui passam do dia,  
Em doces jogos e em prazer contínuo.  
Ela nos paços logra seus amores,  
As outras pelas sombras, entre as flores.

**88** Assi a fermosa e a forte companhia  
O dia quási todo estão passando  
Nãa alma, doce, incógnita alegria,  
Os trabalhos tão longos compensando.  
Porque dos feitos grandes, da ousadia  
Forte e famosa, o mundo está guardando  
O prémio lá no fim, bem merecido,  
Com fama grande e nome alto e subido.

**89** Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,  
Tétis e a Ilha angélica pintada,  
Outra cousa não é que as deleitosas  
Honras que a vida fazem sublimada.  
Aquelas preminências gloriosas,  
Os triunfos, a fronte coroada  
De palma e louro, a glória e maravilha,  
Estes são os deleites desta Ilha.

**90** Que as imortalidades que fingia  
A antiguidade, que os Ilustres ama,  
Lá no estelante Olimpo, a quem subia  
Sobre as asas ínclitas da Fama,  
Por obras valerosas que fazia,  
Pelo trabalho imenso que se chama  
Caminho da virtude, alto e fragoso,  
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso,

**91** Não eram senão prémios que reparte,  
Por feitos imortais e soberanos,  
O mundo cos varões que esforço e arte



Divinos os fizeram, sendo humanos.  
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,  
Eneas e Quirino e os dous Tebanos,  
Ceres, Palas e Juno com Diana,  
Todos foram de fraca carne humana.

## APÉNDICE XV

### LA MÁQUINA DEL MUNDO (X, 75-143, pp. 458-475)

- 75      Depois que a corporal necessidade  
Se satisfez do mantimento nobre,  
E na harmonia e doce suavidade  
Viram os altos feitos que descobre,  
Tétis, de graça ornada e gravidade,  
Pera que com mais alta glória dobre  
As festas deste alegre e claro dia,  
Pera o felice Gama assi dizia:
- 76      – «Faz-te mercê, barão, a Sapiência  
Suprema de, cos olhos corporais,  
Veres o que não pode a vã ciência  
Dos errados e míseros mortais.  
Sigue-me firme e forte, com prudência,  
Por este monte espesso, tu cos mais.»  
Assi lhe diz e o guia por um mato  
Árduo, difícil, duro a humano trato.
- 77      Não andam muito que no erguido cume  
Se acharam, onde um campo se esmaltava  
De esmeraldas, rubis, tais que presume  
A vista que divino chão pisava.  
Aqui um globo vêm no ar, que o lume  
Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente.
- 78      Qual a matéria seja não se enxerga,  
Mas enxerga-se bem que está composto  
De vários orbes, que a Divina verga  
Compôs, e um centro a todos só tem posto.

Volvendo, ora se abaxe, agora se erga,  
Nunca s' ergue ou se abaxa, e um mesmo rosto  
Por toda a parte tem; e em toda a parte  
Começa e acaba, enfim, por divina arte,

**79** Uniforme, perfeito, em si sustido,  
Qual, enfim, o Arquetipo que o criou.  
Vendo o Gama este globo, comovido  
De espanto e de desejo ali ficou.  
Diz-lhe a Deusa: – «O transunto, reduzido  
Em pequeno volume, aqui te dou  
Do Mundo aos olhos teus, pera que vejas  
Por onde vás e irás e o que desejas.

**80** «Vês aqui a grande máquina do Mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assi foi do Saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.

**81** «Este orbe que, primeiro, vai cercando  
Os outros mais pequenos que em si tem,  
Que está com luz tão clara radiando  
Que a vista cega e a mente vil também,  
Empíreo se nomeia, onde logrando  
Puras almas estão daquele Bem  
Tamanho, que ele só se entende e alcança,  
De quem não há no mundo semelhança.

**82** «Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos

Servimos; e, se mais o trato humano  
Nos pode dar, é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

**83** «E também, porque a santa Providência,  
Que em Júpiter aqui se representa,  
Por espíritos mil que têm prudência  
Governa o Mundo todo que sustenta  
(Ensina-lo a profética ciência,  
Em muitos dos exemplos que apresenta);  
Os que são bons, guiando, favorecem,  
Os maus, em quanto podem, nos empecem;

**84** «Quer logo aqui a pintura que varia  
Agora deleitando, ora ensinando,  
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia  
A seus Deuses já dera, tabulando;  
Que os Anjos de celeste companhia  
Deuses o sacro verso está chamando,  
Nem nega que esse nome preminente  
Também aos maus se dá, mas falsamente.

**85** «Enfim que o Sumo Deus, que por segundas  
Causas obra no Mundo, tudo manda.  
E tornando a contar-te das profundas  
Obras da Mão Divina veneranda,  
Debaxo deste círculo onde as mundas  
Almas divinas gozam, que não anda,  
Outro corre, tão leve e tão ligeiro  
Que não se enxerga: é o Móbile primeiro.

**86** «Com este rapto e grande movimento  
Vão todos os que dentro tem no seio;  
Por obra deste, o Sol, andando a tento,  
O dia e noite faz, com curso alheio.  
Debaxo deste leve, anda outro lento,  
Tão lento e sojugado a duro freio,

Que enquanto Febo, de luz nunca escasso,  
Duzentos cursos faz, dá ele um passo.

- 87** «Olha estoutro debaxo, que esmaltado  
De corpos lisos anda e radiantes,  
Que também nele tem curso ordenado  
E nos seus axes correm cintilantes.  
Bem vês como se veste e faz ornado  
Co largo Cinto d' ouro, que estelantes  
Animais doze traz afigurados,  
Apousentos de Febo limitados.
- 88** «Olha por outras partes a pintura  
Que as Estrelas fulgentes vão fazendo:  
Olha a Carreta, atenta a Cinosura,  
Andrómeda e seu pai, e o Drago horrendo;  
Vê de Cassiopeia a formosura  
E do Oriente o gesto turbulento;  
Olha o Cisne morrendo que suspira,  
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira.
- 89** «Debaxo deste grande Firmamento,  
Vês o céu de Saturno, Deus antigo;  
Júpiter logo faz o movimento,  
E Marte abaxo, bélico inimigo;  
O claro Olho do céu, no quarto assento,  
E Vénus, que os amores traz consigo;  
Mercúrio, de eloquência soberana;  
Com três rostos, debaxo vai Diana.
- 90** «Em todos estes orbes, diferente  
Curso verás, nuns grave e noutros leve;  
Ora fogem do Centro longamente,  
Ora da Terra estão caminho breve,  
Bem como quis o Padre omnipotente,  
Que o fogo fez e o ar, o vento e neve,  
Os quais verás que jazem mais a dentro

E tem co Mar a Terra por seu centro.

- 91** «Neste centro, pousada dos humanos,  
Que não sòmente, ousados, se contentam  
De sofrerem da terra firme os danos,  
Mas inda o mar instábil exprimentam,  
Verás as várias partes, que os insanos  
Mares dividem, onde se apousentam  
Várias nações que mandam vários Reis,  
Vários costumes seus e várias leis.
- 92** «Vês Europa Cristã, mais alta e clara  
Que as outras em pólicia e fortaleza.  
Vês África, dos bens do mundo avara,  
Inculta e toda cheia de bruteza;  
Co Cabo que até 'qui se vos negara,  
Que assentou pera o Austro a Natureza.  
Olha essa terra toda, que se habita  
Dessa gente sem Lei, quási infinita.
- 93** «Vê do Benomotapa o grande império,  
De selvática gente, negra e nua,  
Onde Gonçalo morte e vitupério  
Padecerá, pola Fé santa sua.  
Nace por este incógnito Hemispério  
O metal por que mais a gente sua.  
Vê que do lago donde se derrama  
O Nilo, também vindo está Cuama.
- 94** «Olha as casas dos negros, como estão  
Sem portas, confiados, em seus ninhos,  
Na justiça real e defesa  
E na fidelidade dos vizinhos;  
Olha deles a bruta multidão,  
Qual bando espesso e negro de estorninhos  
Combaterá em Sofala a fortaleza,  
Que defenderá Nhaia com destreza.

- 95 «Olha lá as alagoas donde o Nilo  
Nace, que não souberam os antigos;  
Vê-lo rega, gerando o crocodilo,  
Os povos Abassis, de Cristo amigos;  
Olha como sem muros (novo estilo)  
Se defendem melhor dos inimigos;  
Vê Méroe, que ilha foi de antiga fama,  
Que ora dos naturais Nobá se chama.
- 96 «Nesta remota terra um filho teu  
Nas armas contra os Turcos será claro;  
Há-de ser Dom Cristóvão o nome seu;  
Mas contra o fim fatal não há reparo.  
Vê cá a costa do mar, onde te deu  
Melinde hospício gasaloso e caro;  
O Rapto rio nota, que o romance  
Da terra chama Obi; entra em Quilmance.
- 97 «O Cabo vê já Arómata chamado,  
E agora Guardafú, dos moradores,  
Onde começa a boca do afamado  
Mar Roxo, que do fundo toma as cores;  
Este como limite está lançado  
Que divide Ásia de África; e as melhores  
Povoações que a parte África tem  
Maçuá são, Arquico e Suaquém.
- 98 «Vês o extremo Suez, que antigamente  
Dizem que foi dos Héroas a cidade  
(Outros dizem que Arsínoe), e ao presente  
Tem das frotas do Egipto a potestade.  
Olha as águas nas quais abriu patente  
Estrada o grão Mousés na antiga idade.  
Ásia começa aqui, que se apresenta  
Em terras grande, em reinos opulenta.

- 99** «Olha o monte Sinai, que se ennobrece  
Co sepulcro de Santa Caterina;  
Olha Toro e Gidá, que lhe falece  
Água das fontes, doce e cristalina;  
Olha as portas do Estreito, que fenece  
No reino da seca Ádem, que confina  
Com a serra d' Arzira, pedra viva,  
Onde chuva dos céus se não deriva.
- 100** «Olha as Arábias três, que tanta terra  
Tomam, todas da gente vaga e baça,  
Donde vêm os cavalos pera a guerra,  
Ligeiros e feroces, de alta raça;  
Olha a costa que corre, até que cerra  
Outro Estreito de Pérsia, e faz a traça  
O Cabo que co nome se apelida  
Da cidade Fartaque, ali sabida.
- 101** «Olha Dófar, insigne porque manda  
O mais cheiroso incenso pera as aras;  
Mas atenta: já cá destoutra banda  
De Roçalgate, e praias sempre avaras,  
Começa o reino Ormuz, que todo se anda  
Pelas ribeiras que inda serão claras  
Quando as galés do Turco e fera armada  
Virem de Castelbranco nua a espada.
- 102** «Olha o Cabo Asaboro, que chamado  
Agora é Moçandão, dos navegantes;  
Por aqui entra o lago que é fechado  
De Arábia e Pérsias terras abundantes.  
Atenta a ilha Barém, que o fundo ornado  
Tem das suas perlas ricas, e imitantes  
À cor da Aurora; e vê na água salgada  
Ter o Tígris e Eufrates ãa entrada.
- 103** «Olha da grande Pérsia o império nobre,



Sempre posto no campo e nos cavalos,  
Que se injuria de usar fundido cobre  
E de não ter das armas sempre os calos.  
Mas vê a ilha Gerum, como descobre  
O que fazem do tempo os intervalos,  
Que da cidade Armuza, que ali esteve,  
Ela o nome depois e a glória teve.

**104** «Aqui de Dom Filipe de Meneses  
Se mostrará a virtude, em armas clara,  
Quando, com muito poucos Portugueses,  
Os muitos Párseos vencerá de Lara.  
Virão provar os golpes e reveses  
De Dom Pedro de Sousa, que provara  
Já seu braço em Ampaza, que deixada  
Terá por terra, à força só de espada.

**105** «Mas deixemos o Estreito e o conhecido  
Cabo de Jasque, dito já Carpela,  
Com todo o seu terreno mal querido  
Da Natura e dos dões usados dela;  
Carmânia teve já por apelido.  
Mas vê o fermoso Indo, que daquela  
Altura nace, junto à qual, também  
Doutra altura correndo o Gange vem?

**106** «Olha a terra de Ulcinde, fertilíssima,  
E de Jáquete a íntima enseada;  
Do mar a enchente súbita, grandíssima,  
E a vazante, que foge apressurada.  
A terra de Cambaia vê, riquíssima,  
Onde do mar o seio faz entrada;  
Cidades outras mil, que vou passando,  
A vós outros aqui se estão guardando.

**107** «Vês corre a costa célebre Indiana  
Pera o Sul, até o Cabo Comori,

Já chamado Cori, que Taprobana  
(Que ora é Ceilão) defronte tem de si.  
Por este mar a gente Lusitana,  
Que com armas virá despois de ti,  
Terá vitórias, terras e cidades,  
Nas quais hão-de viver muitas idades.

**108** «As províncias que entre um e o outro rio  
Vês, com várias nações, são infinitas:  
Um reino Mahometa, outro Gentio,  
A quem tem o Demónio leis escritas.  
Olha que de Narsinga o senhorio  
Tem as relíquias santas e benditas  
Do corpo de Tomé, barão sagrado,  
Que a Jesu Cristo teve a mão no lado.

**109** «Aqui a cidade foi que se chamava  
Meliapor, fermosa, grande e rica;  
Os Ídolos antigos adorava,  
Como inda agora faz a gente inica.  
Longe do mar naquele tempo estava,  
Quando a Fé, que no mundo se pubrica,  
Tomé vinha prègando, e já passara  
Províncias mil do mundo, que ensinara.

**110** «Chegado aqui, prègando e junto dando  
A doentes saúde, a mortos vida,  
Acaso traz um dia o mar, vagando,  
Um lenho de grandeza desmedida.  
Deseja o Rei, que andava edificando,  
Fazer dele madeira; e não duvida  
Poder tirá-lo a terra, com possantes  
Forças d' homens, de engenhos, de alifantes.

**111** «Era tão grande o peso do madeiro  
Que, só pera abalar-se, nada abasta;  
Mas o nuncio de Cristo verdadeiro

Menos trabalho em tal negócio gasta:  
Ata o cordão que traz, por derradeiro,  
No tronco, e facilmente o leva e arrasta  
Pera onde faça um sumptuoso templo  
Que ficasse aos futuros por exemplo.

**112** «Sabia bem que se com fé formada  
Mandar a um monte surdo que se mova,  
Que obedecerá logo à voz sagrada,  
Que assi lho ensinou Cristo, e ele o prova.  
A gente ficou disto alvoraçada;  
Os Brâmenes o têm por cousa nova;  
Vendo os milagres, vendo a santidade,  
Hão medo de perder autoridade.

**113** «São estes sacerdotes dos Gentios  
Em quem mais penetrado tinha enveja;  
Buscam maneiras mil, buscam desvios,  
Com que Tomé não se ouça, ou morto seja.  
O principal, que ao peito traz os fios,  
Um caso horrendo faz, que o mundo veja  
Que inimiga não há, tão dura e fera,  
Como a virtude falsa, da sincera.

**114** «Um filho próprio mata, e logo acusa  
De homicídio Tomé, que era inocente;  
Dá falsas testemunhas, como se usa;  
Condenaram-no a morte brevemente.  
O Santo, que não vê melhor escusa  
Que apelar pera o Padre omnipotente,  
Quer, diante do Rei e dos senhores,  
Que se faça um milagre dos maiores.

**115** «O corpo morto manda ser trazido,  
Que res[s]ucite e seja perguntado  
Quem foi seu matador, e será crido  
Por testemunho, o seu, mais aprovado.

Viram todos o moço vivo, erguido,  
Em nome de Jesu crucificado:  
Dá graças a Tomé, que lhe deu vida,  
E descobre seu pai ser homicida.

- 116** «Este milagre fez tamanho espanto  
Que o Rei se banha logo na água santa,  
E muitos após ele; um beija o manto,  
Outro louvor do Deus de Tomé canta.  
Os Brâmenes se encheram de ódio tanto,  
Com seu veneno os morde enveja tanta,  
Que, persuadindo a isso o povo rudo,  
Determinam matá-lo, em fim de tudo.
- 117** «Um dia que prègando ao povo estava,  
Fingiram entre a gente um arruido.  
(Já Cristo neste tempo lhe ordenava  
Que, padecendo, fosse ao Céu subido);  
A multidão das pedras que voava  
No Santo dá, já a tudo oferecido;  
Um dos maus, por faltar-se mais depressa,  
Com crua lança o peito lhe atravessa.
- 118** «Choraram-te, Tomé, o Gange e o Indo;  
Chorou-te toda a terra que pisaste;  
Mais te choram as almas que vestindo  
Se iam da santa Fé que lhe ensinaste.  
Mas os Anjos do Céu, cantando e rindo,  
Te recebem na glória que ganhaste.  
Pedimos-te que a Deus ajuda peças  
Com que os teus Lusitanos favoreças.
- 119** «E vós outros que os nomes usurpais  
De mandados de Deus, como Tomé,  
Dizei: se sois mandados, como estais  
Sem irdes a prègar a santa Fé?  
Olhai que, se sois Sal e vos danais

Na pátria, onde profeta ninguém é,  
Com que se salgarão em nossos dias  
(Infiéis deixo) tantas heresias?

- 120** «Mas passo esta matéria perigosa  
E tornemos à costa debuxada.  
Já com esta cidade tão famosa  
Se faz curva a Gangética enseada;  
Corre Narsinga, rica e poderosa;  
Corre Orixá, de roupas abastada;  
No fundo da enseada, o ilustre rio  
Ganges vem ao salgado senhorio;
- 121** «Ganges, no qual os seus habitantes  
Morrem banhados, tendo por certeza  
Que, inda que sejam grandes pecadores,  
Esta água santa os lava e dá pureza.  
Vê Catigão, cidade das melhores  
De Bengala provincia, que se preza  
De abundante. Mas olha que está posta  
Pera o Austro, daqui virada, a costa.
- 122** «Olha o reino Arracão; olha o assento  
De Pegu, que já monstros povoaram,  
Monstros filhos do feio ajuntamento  
Dũa mulher e um cão, que sós se acharam  
Aqui soante arame no instrumento  
Da geração costumam, o que usaram  
Por manha da Rainha que, inventando  
Tal uso, deitou fora o error nefando.
- 123** «Olha Tavai cidade, onde começa  
De Sião largo o império tão comprido;  
Tenassari, Quedá, que é só cabeça  
Das que pimenta ali têm produzido.  
Mais avante fareis que se conheça  
Malaca por empório ennobrecido,

Onde toda a província do mar grande  
Suas mercadorias ricas mande.

- 124** «Dizem que desta terra co as possantes  
Ondas o mar, entrando, dividiu  
A nobre ilha Samatra, que já d' antes  
Juntas ambas a gente antiga viu.  
Quersoneso foi dita; e das prestantes  
Veias d' ouro que a terra produziu,  
'Áurea' por epíteto lhe ajuntaram;  
Alguns que fosse Ofir imaginaram.
- 125** «Mas, na ponta da terra, Cingapura  
Verás, onde o caminho às naus se estreita;  
Daqui tornando a costa à Cinosura,  
Se encurva e pera a Aurora se endireita.  
Vês Pam, Patane, reinos, e a longura  
De Sião, que estes e outros mais sujeita;  
Olha o rio Menão, que se derrama  
Do grande lago que Chiamai se chama.
- 126** Vês neste grão terreno os diferentes  
Nomes de mil nações, nunca sabidas:  
Os Laos, em terra e número potentes;  
Avás, Bramás, por serras tão compridas;  
Vê nos remotos montes outras gentes,  
Que Gueos se chamam, de selvages vidas;  
Humana carne comem, mas a sua  
Pintam com ferro ardente, usança crua.
- 127** «Vês, passa por Camboja Mecom rio,  
Que capitão das águas se interpreta;  
Tantas recebe d' outro só no Estio,  
Que alaga os campos largos e inquieta;  
Tem as enchentes quais o Nilo frio;  
A gente dele crê, como indiscreta,  
Que pena e glória têm, depois de morte,

Os brutos animais de toda sorte.

- 128** «Este receberá, plácido e brando,  
No seu regaço os Cantos que molhados  
Vêm do naufrágio triste e miserando,  
Dos procelosos baxos escapados,  
Das fomes, dos perigos grandes, quando  
Será o injusto mando executado  
Naquele cuja Lira sonora  
Será mais afamada que ditosa.
- 129** «Ves, corre a costa que Champá se chama,  
Cujá mata é do pau cheiroso ornada;  
Vês Cauchichina está, de escura fama,  
E de Ainão vê a incógnita enseada;  
Aqui o soberbo Império, que se afama  
Com terras e riqueza não cuidada,  
Da China corre, e ocupa o senhorio  
Desde o Trópico ardente ao Cinto frio.
- 130** «Olha o muro e edifício nunca crido,  
Que entre um império e o outro se edifica,  
Certíssimo sinal, e conhecido,  
Da potência real, soberba e rica.  
Estes, o Rei que têm, não foi nacido  
Príncipe, nem dos pais aos filhos fica,  
Mas elegem aquele que é famoso  
Por cavaleiro, sábio e virtuoso.
- 131** «Inda outra muita terra se te esconde  
Até que venha o tempo de mostrar-se;  
Mas não deixes no mar as Ilhas onde  
A Natureza quis mais afamar-se:  
Esta, meia escondida, que responde  
De longe à China, donde vem buscar-se,  
É Japão, onde nace a prata fina,  
Que ilustrada será co a Lei divina.

- 132** «Olha cá pelos mares do Oriente  
As infinitas Ilhas espalhadas:  
Vê Tidore e Ternate, co fervente  
Cume, que lança as flamas ondeadas.  
As árvores verás do cravo ardente,  
Co sangue Português inda compradas.  
Aqui há as áureas aves, que não decem  
Nunca à terra e só mortas aparecem.
- 133** «Olha de Banda as Ilhas, que se esmaltam  
Da vária cor que pinta o roxo fruto;  
As aves variadas, que ali saltam,  
Da verde noz tomando seu tributo.  
Olha também Bornéu, onde não faltam  
Lágrimas no licor coalhado e enxuto  
Das árvores, que cânfora é chamado,  
Com que da Ilha o nome é celebrado.
- 134** «Ali também Timor, que o lenho manda  
Sândalo, salúífero e cheiroso;  
Olha a Sunda, tão larga que ãa banda  
Esconde pera o Sul dificultoso;  
A gente do Sertão, que as terras anda,  
Um rio diz que tem miraculoso,  
Que, por onde ele só, sem outro, vai,  
Converte em pedra o pau que nele cai.
- 135** «Vê naquela que o tempo tornou Ilha,  
Que também flamas trémulas vapora,  
A fonte que óleo mana, e a maravilha  
Do cheiroso licor que o tronco chora,  
– Cheiroso, mais que quanto estila a filha  
De Ciniras na Arábia, onde ela mora;  
E vê que, tendo quanto as outras têm,  
Branda seda e fino ouro dá também.



- 136** «Olha, em Ceilão, que o monte se alevanta  
Tanto que as nuvens passa ou a vista engana;  
Os naturais o têm por cousa santa,  
Pola pedra onde está a pègada humana.  
Nas ilhas de Maldiva nace a pranta  
No profundo das águas, soberana,  
Cujo pomo contra o veneno urgente  
É tido por antídoto excelente.
- 137** «Verás defronte estar do Roxo Estreito  
Socotorá, co amaro aloé famosa;  
Outras ilhas, no mar também sujeito  
A vós, na costa de África arenosa,  
Onde sai do cheiro mais perfeito  
A massa, ao mundo oculta e preciosa.  
De São Lourenço vê a Ilha afamada,  
Que Madagáscar é dalguns chamada.
- 138** «Eis aqui as novas partes do Oriente  
Que vós outros agora ao mundo dais,  
Abrindo a porta ao vasto mar patente,  
Que com tão forte peito navegais.  
Mas é também razão que, no Ponente,  
Dum Lusitano um feito inda vejais,  
Que, de seu Rei mostrando-se agravado,  
Caminho há-de fazer nunca cuidado.
- 139** «Vedes a grande terra que continua  
Vai de Calisto ao seu contrário Pólo,  
Que soberba a fará a luzente mina  
Do metal que a cor tem do louro Apolo.  
Castela, vossa amiga, será dina  
De lançar-lhe o colar ao rudo colo.  
Varias províncias tem de várias gentes,  
Em ritos e costumes, diferentes.
- 140** «Mas cá onde mais se alarga, ali tereis

Parte também, co pau vermelho nota;  
De Santa Cruz o nome lhe poreis;  
Descobri-la-á a primeira vossa frota.  
Ao longo desta costa, que tereis,  
Irá buscando a parte mais remota  
O Magalhães, no feito, com verdade,  
Português, porém não na lealdade.

**141** «Dês que passar a via mais que meia  
Que ao Antártico Pólo vai da Linha,  
Dũa estatura quási giganteia  
Homens verá, da terra ali vizinha;  
E mais avante o Estreito que se arreia  
Co nome dele agora, o qual caminha  
Pera outro mar e terra que fica onde  
Com suas frias asas o Austro a esconde.

**142** «Até 'qui Portugueses concedido  
Vos é saberdes os futuros feitos  
Que, pelo mar que já deixais sabido,  
Virão fazer barões de fortes peitos.  
Agora, pois que tendes aprendido  
Trabalhos que vos façam ser aceitos  
Às eternas esposas e fermosas,  
Que coroas vos tecem gloriosas,

**143** «Podeis-vos embarcar, que tendes vento  
E mar tranquilo, pera a pátria amada.»  
Assi lhe disse; e logo movimento  
Fazem da Ilha alegre e namorada.  
Levam refresco e nobre mantimento;  
Levam a companhia desejada  
Das Ninfas, que hão-de ter eternamente,  
Por mais tempo que o Sol o mundo aquente.

## **BIBLIOGRAFÍA**



- ACOSTA GÓMEZ, L. A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de, “Camões e a comunidade interliterária luso-castellana nos séculos XVI y XVII (1572-1648)”, en *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 55-92.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de, “Intertextualidade e hermenéutica no episódio do Velho do Restelo”, en *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 117-130.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 1983, 5ª ed.
- ALBALADEJO, T., “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poética*, vol. 29, nº 2, 2008, pp. 245-275.
- ALBALADEJO, T., “Retórica y *elocutio*: Juan Luis Vives”, en *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 9-28.
- ALBALADEJO, T., “Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partis orationis*”, en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 5, 1998-1989, pp. 9-15.
- ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
- ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española. Tomo II, Época barroca*, Madrid, Gredos, 1987.

- ALCIRA ARANCIBIA, J. (ed.), *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1993.
- ALMEIDA, I., “Leituras de Camões no tempo dos Filipes”, en *Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, cit., pp. 37-47.
- ALMEIDA, I., “Maneirismo em Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 542-554.
- ALMEIDA, I., “Maneirismo”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 531-542.
- ALONSO, D., “Góngora y América”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 383-392.
- ALONSO, D., “La recepción de *Os Lusíadas* en España”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, vol. III, pp. 7-40.
- ALONSO, D., “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 324-370.
- ALONSO, D., “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 313-392.
- ALONSO, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- ALONSO, D., *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1994.
- ALONSO, D., *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1982, vols. V, VI y VII.
- ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957.
- ÁLVAREZ AMORÓS, J. A., «*Ulysses*» como paradigma de intertextualidad, Madrid, Palas Atenea, 1991.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 219-245.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A., “Intertextualidad y literatura”, en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 43-52.
- ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Cuadernos de Filología, Anejo XXXI, Valencia, Universitat de Valencia, 1999.
- ALVES DOS SANTOS, C., “Camões y Góngora: una lectura del erotismo en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*”, en *Castilla*, Universidad de Valladolid, nº 28-29, 2003-2004, pp. 23-46.
- ALVES DOS SANTOS, C., “*Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara: Inés de Castro entre la historia y la ficción”, en S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y M. Rogríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua – Junta de Castilla y León, 2006, pp.125-131.
- ALVES, H. J. S., “Corte-Real, a evolução da sua arte”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 2, cit., pp. 171-199.
- ALVES, H. J. S., “Jerónimo Corte-Real”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 298-303.
- ALVES, H. J. S., *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2001.
- AMOR Y VÁZQUEZ, J., “Introducción”, en G. Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, ed. y estudio de J. Amor y Vázquez, Madrid, Ediciones Atlas, 1970.

- ANGENOT, M., “La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nacional”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 36-52.
- Aprovacion del Padre Fray Francisco de Jesus y Iodar, a cuyo cargo està la calificacion y censura de los libros del Catalogo y Expurgatorio, por el Consejo Supremo del Santo Oficio”, en *Sagrario de Toledo, poema heroico, Por el Maestro Joseph de Valdivieso Capellan del Illmo de Toledo. Al Illmo. Señor Dn Bernardo Sandoval, y Rojas. Arzobispo de Toledo*. Barcelona año de 1618, sin paginación.
- ARES MONTES, J., *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956.
- ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, trad. y prólogo de J. M. Micó, Madrid, Espasa, 2010.
- ARISTÓTELES, *Arte poética*, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Visor, 2003, pp. 45-147.
- ARRIVÉ, M., “Para una teoría de los textos poli-isotópicos”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 75-86.
- ARTIGAS, M., *Semblanza de Góngora*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.
- ASENSIO, E. “Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 111-132.



- ASENSIO, E., “Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)”, en *Revue de Littérature Comparée (Hommage à Marcel Bataillon)*, 52, 1978, pp. 135-154.
- ASENSIO, E., “Los *Lusíadas* y las *Rimas* de Camoens en la poesía española (1580-1640)”, en E. Asencio y J. V. de Pina Martins, *Luis de Camoens. El humanismo en su obra poética. Los “Lusíadas” y las “Rimas” en la poesía española (1580-1640)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1982, pp. 39-94..
- ASENSIO, E., *La fortuna de “Os Lusíadas” en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973
- AULLÓN DE HARO, P. (ed.), *Barroco*, Madrid, Ed. Verbum, 2004.
- AYROLO CALAR, G. de, *Laurentina*, int. de E. Nery da Fonseca, Recife, Pool Editorial, 1983.
- BAEHR, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.
- BARAHONA DE SOTO, L., *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- BARANDA, N., “Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 2, Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 219-236.
- BARILLI, R., *Retórica*, Milano, Isedi, 1979.
- BARROS, J. de, *Ásia. Primeira Década*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.
- BARTHES, R., “Texte (théorie du)”, en *Encyclopaedia universalis*, París, 1968, tomo XV, pp. 1013-1017.

- BASSNETT, S., “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 87-101.
- BASSNETT, S., *Comparative literature: a critical introduction*, Oxford, Blackwell, 1995.
- BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, trad. M. del C. Borra, Madrid, Cátedra, 1990.
- BELL, A., *El Renacimiento español*, trad. y prólogo de E. Julia Martínez, Zaragoza, Ebro, 1944.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L. de, *La Hispánica*, ed., int. y notas de P. Piñero Ramírez, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., “Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 13-29.
- BENGOECHEA BARTOLOMÉ, M. y SOLA BUIL, R. J. (eds.), *Intertextuality / intertextualidad*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1997.
- BERMÚDEZ, J., *Primeras tragedias españolas*, ed. de M. D. Triwedi, North Carolina, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1975.
- BIANCHINI, S. (ed.), *Prassi intertestuale*, Roma, Bagatto Libri, 1996.
- BLECUA, J. M., “Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 213-233.
- BLECUA, J.-M., *La poesía aragonesa del barroco*, Zaragoza, Editorial Guara, sin fecha de edición. En: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/35748175803807617400080/038345.pdf> (4-VII-2011).

- BLOOM, H., *La ansiedad de las influencias. Una teoría de la poesía*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Editorial Trotta, 2009.
- BOTTA, P., “O fantasma de Inês de Castro entre a lenda e a literatura”, en *Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, cit., pp. 26-36.
- BOUZA ÁLVAREZ, F., (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988.
- BOUZA ÁLVAREZ, F., “Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones”, en J. N. Alcalá-Zamora, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44.
- BRAGA, T., *História da Literatura Portuguesa. Os Seiscentistas*, Lisboa, INCM, 2005.
- BROOKE-ROSE, C., “Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 49-72.
- BRUNEL, P., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, D. L., 1996.
- BRUNEL, P., y CHEVREL, Y. (dir.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994.
- BRUNETIERE, F., *L'evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, Hachette, 1890.
- BUCK, A., *Renacimiento y Barroco*, versión española de R. de la Vega, Madrid, Gredos, 1982.
- BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. y notas de J. Ardal, Barcelona, Iberia, 1979.
- BURKE, P., *El Renacimiento europeo: centros y periferias*, trad. de M. Chocano Mena, Barcelona, Crítica, 2000.

- CABO ASEGUNOLAZA, F., *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *De Historia, para entenderla y escribirla*, ed. de S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- CAMÕES, L. de, *Lírica*, ed. de H. Cidade, Lisboa, Círculo de Lectores, 1981, 5ª ed.
- CAMÕES, L. de, *Los Lusíadas*, trad. de B. Caldera, ed. e int. de N. Extremera y J. A. Sabio, Madrid, Cátedra, 1986.
- CAMÕES, L. de, *Los Lusíadas*, trad. de Gómez de Tapia, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1913.
- CAMÕES, L. de, *Os Lusíadas*, ed. de E. Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1990.
- CAMÕES, L. de, *Os Lusíadas*, ed. de H. Barrilaro Ruas, Lisboa, Rei dos Livros, 2000.
- CAMÕES, L. de, *Os Lusíadas*, lectura, prefacio y notas de A. J. da Costa Pimpão, presentación de A. Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões - Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000, 4ª ed.
- CARBALLO PICAZO, A., *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956.
- CARDINI, R. y REGOLIOSI, M. (eds.), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- CARDOSO BERNARDES, J. A., “Adamastor (episódio do)”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp.18-20.
- CARILLA, E., *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.
- CARILLA, E., *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.
- CARRÉ, J.-M., “Prólogo”, en M.-F. Guyard, *La literatura comparada*, prólogo de J.-M. Carré, trad. de E. Badosa, Barcelona, Vergara Editorial, 1957, pp. 7-9.
- CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

- CARREÑO, A. “Introducción”, en L. de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. IX-XLIII.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L., *Libro de la erudición poética*, ed. crítica y estudio preliminar de A. Costa, Sevilla, Alfar, 1987.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L., “Fabula de Atis y Galatea. Dirigida la Conde de Niebla don Manuel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y su Capitan General de la Costa de Andaluzia”, en *Obras de Don Luys Carrillo y Soto Mayor, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatraluo de las Galeras de España. Natural de Cordoua. A don Manuel Alonso perez de Guzman el bueno, Conde Niebla, Capitan general de la Costa de Andaluzia*. Con priuilegio. En Madrid por Luys Sanchez. P. Perrot fe: 1613, fols. 26r-32r.
- CARRILLO, L., “De don Luys Carrillo del habito de Santiago Quatraluo de las Galeras de España”, en *Liga deshecha por la expulsion de los Moriscos de los Reynos de España. Compuesto por Iuane Mendez de Vasconcelos, Cauallero Portugues, entretenido por su Magestad, cerca la persona del General del armada del mar Oceano. A Don Manvel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Capitan General de la costa de Andaluzia, Gentilhombre de la cámara de su Magestad*. En Madrid por Alonso Martin. Año 1612, sin paginación.
- CARRON, J.-C., “Imitation and Intertextuality in the Renaissance”, en *New Literary History*, 19, 1988, pp. 565-579.
- CARVAJAL Y ROBLES, R. de, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.

- CARVALHÃO BUESCU, H., *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.
- CASCALES, F., *Tablas poéticas*, ed., int. y notas de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASSOLA, A., *El gran sitio de Malta de 1565: una aproximación histórica desde La Maltea de Hipólito Sans*, trad. de L. de Miguel Pastor, Valencia, Ediciones Tilde, 2002.
- CASTRO, I., “Língua de Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 461-469.
- CAYUELA, A., “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, en *Criticón*, nº 79, 2000, pp. 37-46.
- CEBRIÁN GARCÍA, J., “En torno a la *Conquista de la Bética*”, en *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 115-125.
- CERISOLA, P. L., *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, Brescia, La Scuola, 1983.
- Certamen poetico a las fiestas de la translacion de la reliqvia de San Ramon Nonat. Recopilado por el Padre Fr. Pedro Martin Religioso de la Orden de nuestra Señora de la Merced Redencion de los cautiuos. Y su vida en Rimas por Francisco Gregorio de Fanlo. A Doña Lvysa de Padilla, Condessa de Aranda, Vizcondessa de Viora, Señora del Vizcondado de Rueda en el Reyno de Aragon y de la tenencia de Alcalaten y Baronias de Mislata, Cortes y Beniloba en en Reyno de Valencia. Impresso en Zaragoza, por Iuan de Lanaja y Quartanet Impressor del Reyno de Aragon y de la Vniuersidad. Año 1618.*
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed., int. y notas de F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Mondadori, 2004, 2 vols.

- CERVANTES, M. de, *La Galatea*, edición de F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1999.
- CHAFFEE SORACE, D., *Góngora's poetic textual tradition: An analysis of selected variants, version and imitations of his*, London, Tamesis books, 1988.
- CHAUVIN, D., *Introduction à la littérature comparée: du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire de symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- CHEVREL, Y., *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- CHIAMPI, I., *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CIDADE, H., *Luís de Camões. O épico*, Lisboa, Livraria Bertrand, sin fecha, 4ª ed.
- CIORANESCU, A. (1975), *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Universidad.
- COLOMBO, C., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Cincel-Kaspelusz, 1984.
- COLOMÈS, J. (ed.), *Le dialogue "Hospital das Letras" de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1970.
- COMPAGNON, A., *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979.
- Corona trágica. Vida y muerte de Serenísima Reyna de Escocia Maria estuarda, a Nvestro Ssmo. Padre Vrbano VIII. P. M., por Lope Felix de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Capellan de San Segundo en la Santa Iglesia de Auila. En Madrid por la viuda de Luis Sánchez, Impresora del Reyno. Año M.DC.XXVII.*
- CORTE-REAL, J., *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, ed. de L. Vilà, Madrid-Barcelona, Seminario de Poética

- Europea del Renacimiento, Instituto Lucio Anneo Séneca de la Universidad Carlos III de Madrid, Mirabel Editorial, 2005 (edición facsimilada en CD).
- CORTE-REAL, J., *Svcesso do Segũdo Cerco de Div: Eatando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza, año de 1546*. Em Lisboa: per Antonio Gonçalvez, 1574.
- CROCE, B., “La literatura comparada”, trad. de M. J. Vega, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 32-35.
- CRUZ CASADO, A., *Pasos de un peregrino: estudios sobre don Luis de Góngora y su influencia*, Córdoba, Ánfora Nova, 2009.
- CUEVA, J. de la, “Ejemplar Poético”, en J. de la Cueva, *El infamandor, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar Poético*, ed., notas e int. de F. A. de Icaza, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1924, pp.185-246.
- CUEVA, J. de la, *Conquista de la Bética*, Madrid, Imprenta Real, 2 tomos, 1795. Los tomos I y II de esta obra corresponden a los tomos XIV y XV de la Colección de Obras Poéticas publicadas en la Imprenta Real por D. Ramón Fernández.
- CULIANU, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento: 1484*, Madrid, Siruela, 1999.
- CULLER, J., “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 105-124.
- CURTIUS, E. R., “Manierismo”, en *Literatura europea y edad media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 2 vols.
- DÄLLENBACH, L., “Intertexto e autotexto”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 51-76.



DARST, D. H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

*David, poema heroico del Doctor Jacobo Uziel. Cantos XII, Dedicado a la Alteza Serenissima del Señor Don Fernando Gonzaga, duque de Mantua y de Monferrat.* In Venetia, anno 1624. Con liencia de los superiores per Barezzo Barozzi.

De don Francisco Manuel, y Melo”, en *Gigantomachia de Manvel de Gallegos, A don Antonio de Menezes*, en Lisboa por Pedro Crasbeeck. An. 1626, sin paginación.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999.

DUBOIS, C.-G., *Le Baroque*, Paris, Larousse, 1973.

DUBOIS, C.-G., *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

DURÁN BLÁZQUEZ, M., “Manierismo en Quevedo”, en N. Polussen y J. Sánchez Romeralo (coord.), *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, pp. 301-308.

ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

EGIDO, A., “Góngora”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, vol. 3, pp. 381-406.

Elogio al Comentador. Escriviale Lope Felix de Vega Carpio al tiempo que se murio. Por esto se dexaron algunas clausulas que estavan imperfectas: i se añadieron otras por Iuan Baptista de Sosa, amigo de Lope de Vega, i de Manuel de Faria, i destes estudios”, en *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, 2 vols (ed. facsímil de *Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España, al Rey N. Señor. Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i*

- Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, Primero i Segundo Tomo, y Tomos Tercero i Quarto, en Madrid, Por Ivan Sanchez, a costa de Pedro Coello, Mercader de Libros, 1639), Tomo 1, sin paginación.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- ERCILLA, A. de, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1998.
- ÉTIEMBLE, R., *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard, 1963.
- EXTREMERA TAPIA, N., “Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII”, en M. R. Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Cuadernos de Filología, Anejo XXXI, Valencia, Universitat de Valencia, 1999, pp. 245-252.
- FERNÁNDEZ ALMUZARA, E., S. J., *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro”, en *Edad de Oro XXIV: la tradición clásica en los Siglos de Oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2005, pp. 47-64.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. A., “Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI”, en *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, nº 4, 2009, pp. 142-174.
- FIGUEIREDO, F. de, “ Amor à língua portuguesa”, en *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, sin fecha, pp. 321-325.

- FIGUEIREDO, F. de, “Amigos portugueses”, en *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, sin fecha, pp. 269-274.
- FIGUEIREDO, F. de, “Camões e Lope”, en *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, sin fecha, pp. 301-325.
- FIGUEIREDO, F. de, “Gil Vicente e Lope”, *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, sin fecha, pp. 262-268.
- FIGUEIREDO, F. de, “Portugal no teatro de Lope”, en *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite Editora, sin fecha, pp. 275-300.
- FIGUEIREDO, F. de, *Pyrene*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., “Fortuna de Camoens en España”, en A. Coimbra Martins, *IV Centenario de “Os Lusíadas”*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid y Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. XIV-XVI.
- FOKKEMA, D., “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, trad. de F. Rodríguez, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 149-172.
- FOKKEMA, D., “La literatura comparada y el problema de la formación del canon”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 225-249.
- FOWLER, A., “Género y canon literario”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 95-127.
- FOWLER, A., *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 2ª ed.
- FOX MORCILLO, S., “Sobre la imitación”, en V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, cit., trad. de V. Pineda, pp. 177-237.

- FUBINI, M., “Genesis e storia dei generi letterari”, en M. Fubini, *Critica e poesia*, Roma, Bonacci, 1966, 3ª ed., págs. 121-212.
- GAHETE JURADO, M., “La obra de Góngora. Apunte bibliográfico”, en [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/gongora/include/pgongora\\_apuntebiblio.jsp](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/gongora/include/pgongora_apuntebiblio.jsp) (18-IV-2012).
- GALLARDO LÓPEZ, M. D., *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- GARASA, D. L., *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Columba, 1969.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA BERRIO, A., “Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista del intertexto en el Siglo de Oro”, en *Castilla*, nº 15, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991, pp. 105-119.
- GARCÍA BERRIO, A., *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C.S.I.C., 1968.
- GARCÍA BERRIO, A., *Formación de la Teoría Literaria Moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
- GARCÍA BERRIO, A., *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GARCÍA FUENTES, M. C., “Damástor y Tetis: tradición y originalidad en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”, en J. Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 2005, 2 vols., vol. 2, pp. 71-79.
- GARCÍA FUENTES, M. C., “Fuentes clásicas de la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”, en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (coord.),

- Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, Madrid, CSIC, 2008, vol. 1, pp. 161-180.
- GARCÍA GALIANO, A., *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger, 1992.
- GARCÍA MARTÍN, A. M., “Bilinguismo Literário luso-castelhano no tempo de Camões”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp.75-80.
- GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del C., “La intertextualidad como recurso poético”, en *Gades*, 8, 1981, pp. 151-179.
- GARIN, E. (1967), *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á., “Géneros literarios”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 165-189.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á., “Los géneros literarios”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España*, Madrid, C.S.I.C., 1982., pp. 91-129.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á., “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 9-27.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- Genealogía de la toledana discreta, Primera Parte, compuesta por Eugenio Martínez, natural de la Ciudad de Toledo*, Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, Año 1604, ed. online de J. C. Pantoja Rivero, en *Tirant*, nº 5, 2002, [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana\\_indice.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana_indice.htm), sin paginación (4-VI-2011).
- GENETTE, G., “Géneros, «tipos», modos”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 183-233.

- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GHIANO, J. C., *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nova, 1961.
- GIFFORD, H., *Comparative literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Gigantomachia de Manvel de Gallegos, A don Antonio de Menezes*, en Lisboa por Pedro Crasbeeck. An. 1626.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, S., *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- GILLESPIE, G., “¿Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 173-186.
- GNISCI, A. (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica de L. Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002.
- GNISCI, A. “Prólogo. La literatura comparada”, en A. Gnisci (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica de L. Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 9-21.
- GODZICH, W., *Literaturas emergentes y literatura comparada*, Valencia, Episteme, 1997.
- GOMEZ DE MONTALVO, G., “Eternizado quedays”, en *Liga deshecha por la expulsion de los Moriscos de los Reynos de España. Compuesto por Iuane Mendez de Vasconcelos, Cauallero Portugues, entretenido por su Magestad, cerca la persona del General del armada del mar Oceano. A Don Manvel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Capitan General de la*

- costa de Andaluzia, Gentilhombre de la cámara de su Magestad*. En Madrid por Alonso Martín. Año 1612, sin paginación.
- GONÇALVES PIRES, M. L., *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- GÓNGORA, L. de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de D. Alonso, en D. Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 407-427.
- GÓNGORA, L. de, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GONZÁLEZ, A., "Introducción", en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Visor, 2003, pp. 13-38.
- GONZÁLEZ, M. M., "Lazarillo de Tormes y el manierismo", en A. M. Ward, J. Whicker y D. W. Flitter (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995, VII vols., vol. II, pp. 266-270.
- GOYET, F., "Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited)", en *Poétique*, nº 71, 1987, pp. 313-320.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001.
- GREENE, T. M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.
- GREIMAS, A. J., «Les actants, les acteurs et les figures», en Chabrol, C. (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols, Barcelona, Paidós, 1981.
- GRIVEL, Ch., "Tesis preparatorias sobre los intertextos", en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un*

- concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 63-74.
- GUILLÉN, C., “De influencias y convenciones”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada*, nº 2, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 87-97.
- GUILLÉN, C., “Perspectivas de la Literatura Comparada”, en *Boletín Informativo del Seminario del Derecho Político*, 27, 1962, pp. 57-70.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GUILLÉN, C., *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F., *Movimientos y épocas literarias*, Madrid, UNED, 2002.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R., “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, en *Signa*, nº 3, Madrid, UNED, 1992, pp. 139-156.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S., *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- GUYARD, M. F., *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- HATZFELD, H., *Estudios sobre el Barroco*, versión española de A. Figuera (del inglés), C. Clavería (del alemán) y M. Miniati (del italiano), Madrid, Gredos, 1966, 2ª ed.
- HAUSER, A., *Origen de la literatura y del arte moderno. I: El manierismo, crisis del renacimiento*, trad. de F. González Vicens, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974.
- HAUSER, A., *Origen de la literatura y del arte modernos. III: Literatura y Manierismo*, trad. de F. González Vicens, Madrid, Guadarrama, 1974.



- HERNADI, P., “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género e los países de habla inglesa”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 73-94.
- HERNADI, P., *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (ed.), *Retórica y poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 1991.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. Y GARCÍA TEJERA, M. C., *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.
- HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Ho Preste Joam das Indias! Verdadeira informaçam das terras do preste Joam segundo vio e escreueu ho padre Francisco Alvarez, capellã del Rey nosso Senhor. Agora nouamête impresso por mandado do dito senhor em casa de Luis Rodriguez liureiro de sua alteza. Aos vinte e dous dias de Outubro de mil & quinhentos & quarenta annos.*
- HOMERO, *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, índice onomástico de Ó. Martínez, int. y revisión de C. García Gual, Madrid, Gredos, 2006.
- HORACIO, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Visor, 2003, pp. 148-185.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, trad. de M. Fernández-Galiano, Madrid, Cátedra, 1990.
- IAMPOLSKI, M., *La teoría de la intertextualidad y el cine*, Valencia, Episteme, 1996.
- IGLESIAS SANTOS, M., “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los polisistemas”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*,

Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.

*Isidro, Poema castellano de Lope de Vega Carpio, secretario del Marqués de Sarria. En que se escribe la vida del bienaventurado Isidro, labrador de Madrid, su Patron diuino. Dirigida a la muy insigne villa de Madrid.* En Madrid, por Luis Sanchez. Año 1599.

ISSOREL, J., (comp.), *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995.

J. C. Pantoja Rivero, “Breve apunte a la manera de introducción”, en *Genealogía de la Toledana discreta, Primera Parte, compuesta por Eugenio Martínez, natural de la Ciudad de Toledo*, Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, Año 1604, ed. online de J. C. Pantoja Rivero, en *Tirant*, nº 5, 2002, [http://pamaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana\\_indice.htm](http://pamaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana_indice.htm), sin paginación (4-VI-2011).

JAMMES, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

JAMMES, R., “Catálogo: La polémica de las *Soledades*”, en L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 606-719.

JAMMES, R., “Elementos burlescos en las *Soledades*”, en *Siglo de Oro*, II, 1983, pp. 99-117.

JAMMES, R., “Introducción” a L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-157.

JAUSS, H. R., *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

- JENNY, L., "A estratégia da forma", en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 5-49.
- JEUNE, S., *Littérature générale et littérature comparée. Éssai d'orientation*, París, Corti, 1968.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., *Entre dos siglos: estudios de literatura comparada*, Universidad de Lleida, 1995.
- JOST, F., *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Bobs Merrill, 1974.
- JULIÀ, J., *La perspectiva contemporánea: ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2002.
- KAISER, G. R., *Introdução à literatura comparada*, trad. de T. Alegre, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KIBEDI VARGA, A., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, París, Picard, 1981.
- KINCAID, W. A., "Life and works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)", en *Revue hispanique*, Tomo LXXIV, 1928, pp. 1-260.
- KOHUT, K., *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- KRISTEVA, J., "La palabra, el diálogo, la novela", en *Semiótica I*, trad. de J. Martín Arancibia, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, 2ª ed., pp. 187-225.
- KRISTEVA, J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KUSHNER, E., "¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?", en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 187-197.

*La gatomaquia, poema épico burlesco, su autor Fr. Lope Félix de Vega Carpio, bajo el nombre de el Licenciado Tomé de Burguillos.* Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1826.

*La Gigantomachia por Don Francisco de Sandoval, natural de Palencia, al Excelentissimo Señor Don Iuan Alonso Enriquez de Cabrera Almirante de Castilla Duque de Medina de Rioseco.* En Zaragoza por Iuan de Sañaxa. Año 1630.

*La hermosura de Angelica, con otras diuersas Rimas, de Lope de Vega Carpio, a don Iuan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla.* En Madrid, en la emprenta de Pedro Madrigal. Año 1602.

*La Historia de Tobias sacada de la Sagrada Escritura, y compuesta en octava rima por el Licenciado Caudivilla Criado del Rey N. S. Y natural de la Imperial Ciudad de Toledo.* En Barcelona à costa de Sebastian Matesvad. Año de 1615.

*La iffanta coronada por el Rey Don Pedro, Doña Ines de Castro. En octava rima por Iuan Soares de Alarcõ, Alcalde Mayor de Torres Vedras y Maestre sala de su Majestad.* Con licencia de la Santa Inquisicion. En Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1606.

*La Lvsuada de el famoso poeta Luys de Camões. Tradvzida en verso castellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Sevilla. Dirigida al Illvstrissimo Señor Ascanio Colona, Abbad de Sancta Sophia.* Con priuilegio. En Salamanca, en casa de Ioan Perier Impressor de Libros. Año de M.D.LXXX.

*La Maltea: en qve se trata la famosa defensa de la Religion de sant Ioan en la isla de Malta. Compuesta en octava rima por Hippolyto Sans, Cauallero, natural de la ciudad de Xatiua. Dirigido a la S. C. R. M. del inuictissimo y poderosissimo Rey don Philippe nuestro Señor.* Impresa con licencia, en Valencia, se imprimió en

casa de Ioan Navarro. Año 1582 [versión digitalizada por la Universidad de Santiago de Compostela y disponible en [dspace.usc.es/handle/10347/1493](https://dspace.usc.es/handle/10347/1493) (25-III-2011)].

*La Restauración de España. De Cristóbal de Messa. Al Rey Don Felipe Tercero nuestro señor*, en Madrid, en casa de Iuan de la Cuesta, año 1607.

LABERTIT, A., “Note à un pasaje de la «Première Solitude» de Don Luis de Góngora: les navigations portugaises”, en T.I.L.A.S. (Travaux de l’Institut d’Études Ibériques et Latino-Américaines de l’Université des Sciences Humaines de Strasbourg), 12, 1972, pp. 143-166.

LACHMANN, R., “Dialogicidad y lenguaje poético”, trad. de D. Navarro, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 41-52.

LAGUNA MARISCAL, G., “Literatura Comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas”, en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, 1994, pp. 283-293.

LARA GARRIDO, J., “Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto”, en *Analecta Malacitana*, I, 1978, pp. 293-312.

LARA GARRIDO, J., “Introducción”, en L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

LARA GARRIDO, J., “Sobre la *imitatio* amplificativa manierista (El proceso de poetización de la rosa de los vientos)”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 6, 1984, pp. 49-60.

*Laurentina. Poema heroico de la victoria naval que tuvo contra los Olandeses don Fadrique de Toledo Osorio, Marques de Villanueva De Balduesa, Capitan General de la Armada Real del Mar Oceano, y gente de guerra del Reyno de Portugal, en el Estrecho de Gibraltar, el año de 1621 dia del inclyto Martyr*

*Español San Laurencio. Dirigido a D. Pedro de Toledo Ossorio, Marques de Villafranca, de los Consejos de Estado, y Guerra, y Capitan General de España. Autor el doctor don Gabriel de Ayrolo Calar, Chantre de la Cathedral de Guadalaxara de la nueva España, nacido en la ciudad de Mexico. Con Licencia. En Cadiz, por Yuan de Borja, Año 1624.*

LAUSBERG, H, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1993.

LAUSBERG, H., *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (1960), Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols..

LÁZARO CARRETER, F., *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966.

LEPECKI, M. L., “Sobre algumas formas da Modernidade em textos prefaciais portugueses de 1550 a 1650”, en M. L. Lepecki, L. Gonçalves Pires y M. Vieira Mendes, *Para uma historia das ideias literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica, 1980, pp. 7-29.

LERNER, I., “Introducción”, en A. de Ercilla, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1998.

LEVIN, H., *Refractions: essays in comparative literature*, New York, Oxford University Press, 1966.

LIDA DE MALKIEL, M. R., “El hilo narrativo de las *Soledades*”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 243-251.

*Liga deshecha por la expvlsión de los Moriscos de los Reynos de España. Compuesto por Iuane Mendez de Vasconcelos, Cauallero Portugues, entretenido por su Magestad, cerca la persona del General del armada del mar Oceano. A Don Manvel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Capitan General*

- de la costa de Andaluzia, Gentilhombre de la cámara de su Magestad.* En Madrid por Alonso Martin. Año 1612.
- LIMAT-LETELIER, N. y MIGUET-OLLAGNIER, M., *L'intertextualité*, París, Les Belles Lettres - Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 637, 1998.
- LIMAT-LETELIER, N., "Historique du concept d'intertextualité", en N. Limat-Letelier y M. Miguet-Ollagnier, *L'intertextualité*, París, Les Belles Lettres - Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 637, 1998, pp. 17-64.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, G., *Mexicana*, ed. y estudio de J. Amor y Vázquez, Madrid, Ediciones Atlas, 1970.
- LOLIÉE, F., *Historia de las literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX*, versión española de H. Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1905.
- LÓPEZ BUENO, B., *La poesía cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000, 2ª ed.
- LÓPEZ DE BENAVENTE, G., "Gregorio López de Benavente, a los lectores", en L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 95-98.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana), *Los Proverbios con su glosa*, Sevilla: Menardo Ungut y Estanislao Polono, 1494. Facs. de A. Pérez Gómez, Valencia, Gráficas Soler, 1965.
- LÓPEZ GRIGERA, L., "Notas sobre el Renacimiento en la España del siglo XV", en *Estudios de Lengua y Literatura*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1988, pp. 223-243.
- LOURENÇO, E., "Camões e Góngora", en *Coloquio/Letras* nº 55, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 7-13.

LOZANO, J; PEÑA-MARÍN, C., y ABRIL, G., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1982.

*Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, 2 vols (ed. facsímil de *Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España, al Rey N. Señor. Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, Primero i Segundo Tomo, y Tomos Tercero i Quarto, en Madrid, Por Ivan Sanchez, a costa de Pedro Coello, Mercader de Libros, 1639).

LUZÓN MARCO, M<sup>a</sup>. J., “Intertextualidad e interpretación del discurso”, en *Epos XIII*, 1997, pp. 135-149.

MACHADO DE SOUSA, M. L., *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MACHADO DE SOUSA, M. L., *Inês de Castro, um tema português na Europa*, Lisboa, ACD Editores, 2004, 2<sup>a</sup> ed.

MACHADO, A. M. y PAGEAUX, D.-H., *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

MACHADO, A. M. y PAGEAUX, D.-H., *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1982.

MACRÍ, O., *Manierismo, Barocco e Rococò. Concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

MALDONADO Y SILVA, A., “El licenciado Antonio Maldonado y Silva, abogado de la Real Audiencia y procurador general de la Ciudad de los Reyes, al autor”, en R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*,



- ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 97-99.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona. Ariel, 1975.
- MARCELLO, E., “De Valdivielso a Calderón: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*”, en *Criticón*, nº 91, 2004, pp. 79-91.
- MARINO, A., “Replantearse la literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 37-85.
- MARINO, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- MARQUES, J., “A Universidade de Salamanca e o Norte de Portugal, nos séculos XV-XVII”, en *Península. Revista de estudos ibéricos*, nº 0: *Entre Portugal e Espanha. Relações culturais (séculos XV-XVIII)*, Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 87-105.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., “La retórica de *Os Lusíadas*”, en *Evphrosyne-Revista de Filologia Clássica*, Nova Série-volume xxx, Lisboa, 2002, pp. 247-256.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., “Literatura General y «Literatura Comparada»: la comparación como método de la Crítica Literaria”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 23, 1998, pp. 129-150.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1993.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, A., *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., “De la influencia literaria a la huella textual”, en *Exemplaria*, vol. I, 1997, pp. 179-200.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ INIESTA, B., “Introducción”, en R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, ed., int. y notas de B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 7-83.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *La soledad y el círculo*, Madrid, Abada editores, 2012.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, J. M., “Ánimo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II”, en *Península. Revista de estudios ibéricos*, nº 2, cit., pp. 159-170.
- MATTOSO, J. (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Lectores, 1993, 9 vols., vol. 3.
- MCKEÓN, R. P., “El concepto de imitación en la antigüedad”, en J. García Rodríguez (comp.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 67-110.
- MEDINA, F. de, “A los lectores”, en F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 187-203.
- MENDOZA FILLOLA, A., “El concepto de intertextualidad”, en VV. AA., *Didácticas de lenguas y cultura*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 333-343.
- MENDOZA FILLOLA, A., *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001.
- MENDOZA FILLOLA, A., *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.
- MESEGUER, L., y VILLANUEVA, M<sup>a</sup>. L., (eds.), *Intertextualitat y recepció*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998.

- MICÓ, J. M., “Épica y reescritura en Lope de Vega”, en *Criticón*, nº 74, 1998, pp. 93-108.
- MICÓ, J. M., “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la «Canción Esdrújula»”, en *Criticón*, nº 49, 1990, pp. 21-30.
- MICÓ, J. M., *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- MONTANER Y SIMÓN, “Prólogo”, en L. de Camões, *Los Lusíadas*, trad. de Gómez de Tapia, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1913.
- MOOG-GRÜNEWALD, M., “Investigación de las influencias y de la recepción”, en M. Schmeling (org.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. de I. Torres Corredor, Barcelona / Caracas, Editorial Alfa, 1984, pp. 69-100.
- MORALES LADRÓN, M., *Breve introducción a la literatura comparada*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- NAUPERT, C. (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- NAUPERT, C., *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974.
- NAVARRO, D., “Intertextualité: treinta años después”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. v-xiv.

- NAVARRO, D., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.
- NERY DA FONSECA, E., “Introdução”, en G. de Ayrolo Calar, *Laurentina*, int. de E. Nery da Fonseca, Recife, Pool Editorial, 1983, pp. 11-13.
- NGAMBA AMOUGOU, M. N., “Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo”, en *Tonos digital*, nº 17, julio de 2009, <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm> (11-XI-2011).
- NOVOA, J. N., “Poesía y Biblia en el exilio marrano del siglo XVII: los casos de Miguel de Silveira y Jacob Uziel”, en *Via Spiritus*, nº 12, 2005, pp. 41-68.
- NYCZ, R., “La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 95-116.
- OCHOA, E. de (ed.), *Tesoro de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos*, Paris, Baudry, Librería Europea, 1840.
- OLIVEIRA E SILVA, L. de, “Os Lusíadas e La Araucana”, en V. M. de Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 518-524.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, 1978, 8ª ed.
- OLIVER, A., “Introduction”, en *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nº 2, 1983, pp. 5-12.
- OROZCO DÍAZ, E., “Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades* de Góngora”, en F. Pierce y C. A. Jones (dir.), *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1962)*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1964.

- OROZCO DÍAZ, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, ed. y prólogo de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- OROZCO DÍAZ, E., *Lección permanente del Barroco español*, Madrid, Ateneo, 1956.
- OROZCO DÍAZ, E., *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- OROZCO DÍAZ, E., *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970.
- OROZCO DÍAZ, E., *Mística, plástica y Barroco*, Madrid, CUPSA, 1977.
- OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1977.
- ORR, M., *Intertextuality: debates and contexts*, Cambridge, Polity, 2003.
- ORS, E. D', *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, sin fecha.
- OSUNA, R., “Un caso de continuidad literaria: la *silva amoena*”, en *Thesaurus*, Tomo XXIV, número 3, 1969, pp. 377-407.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. y ed. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001.
- PABST, W., *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, trad. de N. Martín, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1966.
- PARAÍSO, I., *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- PARIENTE, Á., *En torno a Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar, 1987.
- PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y posmoderna”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 165-186.
- Pedro de la Vega al Libro del Maestro Luys Gomez de Tapia”, en *La Lvsuada de el famoso poeta Luys de Camões. Tradvzida en verso castellano de Portugues, por*

*el Maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Sevilla. Dirigida al Illvstrissimo Señor Ascanio Colona, Abbad de Sancta Sophia. Con priuilegio. En Salamanca, en casa de Ioan Perier Impressor de Libros. Año de M.D.LXXX.*

*Península. Revista de estudos ibéricos, nº 0: Entre Portugal e Espanha. Relações culturais (séculos XV-XVIII), Porto Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.*

PERELMAN, C., y OLBRECHTS-TYTECA, L.: *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

PÉREZ LASHERAS, A., *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

PÉREZ LÓPEZ, M. M<sup>a</sup>., *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino: estudio y edición anotada de la 'Carta a Góngora en censura de sus poesías'*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup>. de los A., *Las claves de la Europa Renacentista: 1453-1556*, Barcelona, Planeta, 1991.

PÉREZ-FIRMAT, G., "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", en *Romanic Review*, LXIX, 1-2, 1978, pp. 1-14.

PERRONE-MOISÉS, L., "A intertextualidade crítica", en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 209-230.

*Philosophia antigva poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo. Dirigida al Conde Ihoanes Keuēhiler de Aichelberg Conde de Frankemburg, Baron absoluto de Landtsron y de Vversperg, Señor de Osteruiz y Carlsperg, Cauallerizo Mayor perpetuo y hereditario del Archiducado de Carinthia, Cauallero de la orden del Tuson del Rey nuestro Señor, y del Consejo y de la*

- Camara del Emperador, y su Embaxador en las Españas. En Madrid, por Thomas Iunti, M.D.XCVI.
- PICHOIS, C., *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- PICHOIS, C.y ROUSSEAU, A.-M., *La littérature comparée*, Paris, Armand colin, 1967  
(trad. esp.: *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969).
- PIÉGAY GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PIERCE, F., “Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700”, en *La poesía épica del Siglo de Oro*, versión española de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Editorial Gredos, 1968, pp. 327-362.
- PIERCE, F., *La poesía épica del Siglo de Oro*, versión española de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- PINEDA, V., *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- PIÑERO RAMÍREZ, P., “Introducción”, en L. de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*, ed., introducción y notas de P. Piñero Ramírez, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974, pp. XI-XX.
- PIÑERO RAMÍREZ, P., *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de «La Hispálica»*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976.
- PLEBE, A., y EMANUELE, P., *Manuale di retorica*, Bari, Laterza, 1988.
- PLETT, H. F., “Intertextualidades”, en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, pp. 65-94.
- PONCE CÁRDENAS, J., *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- PRAWER, S. S., “¿Qué es la literatura comparada?”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 21-35.

PRAWER, S. S., *Comparative Literary Studies. An introduction*, Londres, Duckworth, 1973.

*Primera parte de Cortés valeroso, y Mexicana, De Gabriel Lasso de Vega, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid. Dirigida a Don Fernando Cortés, nieto de don Fernando Cortés, Marques del Valle, descubridor y conquistador del Nuevo Mundo. Con priuilegio. En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, Año M.D.LXXXVIII.*

*Primera parte de la Murgetana del Oriolano, guerras, y conquista del reyno de Murcia por el Rey don Iayme primero de Aragon. Con la redempcion del Castillo de Origuela. Donde se ilustra casi toda la nobleza de España, como se vera en la pagina siguiente. Compuesto por Gaspar Garcia Oriolano. Dirigida a la muy Noble y muy leal Ciudad de Murcia, y Impressa a su costa. Impressa en Valencia, por Iuan Vicente Franco en la Pelleria vieja, junto a S Martín. Año 1608.*

PROPERCIO, *Elegias*, int., cron., bibliog., notas y trad. de P.-L. Cano Alonso, Barcelona, Bosh, 1985.

PUERTO SARMIENTO, F. J., *El renacimiento: la superación de la tradición*, Madrid, Akal, 1991.

PUJANTE, D., *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, 2003.

PULIDO TIRADO, G., (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Universidad de Jaén, 2001.

QUEVEDO, F., de *Obra Poética I*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.

QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985, 2ª ed.

QUINTANA DOCIO, F., “El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)”, en *Investigaciones semióticas IV*, vol. I, Madrid, Visor, 1992, pp. 205-214.



- QUINTANA DOCIO, F., “Intertextualidad genética y lectura palimpséslica”, en *Castilla. Estudios de literatura*, nº 15, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 169-182.
- QUINTANA DOCIO, F., *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco/Libros, 1994.
- QUINTILIANO, *Obra completa. Sobre la formación del orador*, trad. y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1996 (ed. bilingüe).
- RAIBLE, W., “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 303-339.
- RALLO GRUSS, A., *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007.
- RAMOS, E. P., “Anotações”, en L. de Camões, *Os Lusíadas*, ed. de E. Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1990, pp. 364-591.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (20-IV-2012).
- REMAK, H. H. H., “El futuro de la literatura comparada”, trad. de C. Garrigós, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 125-138.
- REMAK, H. H. H., “Literatura comparada: definición y función”, trad. de M. J. Vega, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 89-99.
- REYES, A., *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- Rhetorica ad Herennium*, trad., int. y notas de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

- RICO VERDÚ, J., “De eruditione poetica”, en *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 239-255.
- RICO VERDÚ, J., “Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento”, en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 157-178.
- RIFATERRE, M., “El intertexto desconocido”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 170-172.
- RIFATERRE, M., “La silepsis intertextual”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 163-169.
- RIFATERRE, M., “Semiótica intertextual: el interpretante”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 146-162.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.
- RODRÍGUEZ, J., *Curso básico de literatura comparada*, Bilbao, Ega, Profesores editores, 1992.
- ROIG, A., “La *iffanta coronada* de Juan Soares de Alarcón (1606)”, en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, vol. 2, pp. 893-901.

- ROLLING, B. E., “Naturaleza, convención y teoría del género”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 129-153.
- ROMERO LÓPEZ, D. (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- ROMERO LÓPEZ, D., “Im / pulsos en literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 9-17.
- ROMERO LÓPEZ, M. D., *Una relectura del ‘fin de siglo’ en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, 1998.
- ROMERO MAGALHÃES, J., “D. Manuel I”, en J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, vol. 5, pp. 521-530.
- ROMERO TOBAR, L., “La historia literaria, toda problemas”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 67-85.
- ROMERO TOBAR, L., “Liminar”, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 7-10.
- ROSES, J., *Góngora: ‘Soledades’ habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- ROSES, J., *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1994.
- RUFO, J., *La Austriada*, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneyra – editor – impresor, 1854.
- RUPRECHT, H. G., “Intertextualidad”, en D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D.

- Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 25-35.
- RYAN, M.-L., “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 253-301.
- SÁ DE MIRANDA, F., “Carta a António Pereira, senhor de Basto, quando se partiu para a Corte com a casa toda”, en *Bernardim Ribeiro (Écloga I). Sá de Miranda (Carta a António Pereira). Luís de Camões (Canções IV e IX e alguns sonetos)*, ed. de A. C. Pires de Lima, Porto, Ed. Domingos Barreira, sin fecha, 3ª ed.
- Sagrario de Toledo, poema heroico, Por el Maestro Joseph de Valdivieso Capellan del Illmo de Toledo. Al Illmo. Señor Dn Bernardo Sandoval, y Rojas. Arzobispo de Toledo.* Barcelona año de 1618.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., “Introducción”, en L. de Vega, *La Dragontea*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 11-79.
- SANCTII BROCCENSIS, F., *Opera Omnia*, Genevae, 1766.
- SANNAZARO, J., *Arcadia*, ed. de F. Tateo, trad. de J. Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, 1993.
- SANTOS, Z., “Velho do Restelo (Episódio do)”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 953-957.
- SARAIVA, A. J. y LOPES, O., *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1978, 10ª ed.
- SCHAEFFER, J. M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, J.-M., “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 155-179.

- SCHMELING, M., (org.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. de I. Torres Corredor, Barcelona / Caracas, Editorial Alfa, 1984.
- SCHMELING, M., “Introducción: literatura general y literatura comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, en M. Schmeling (org.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. de I. Torres Corredor, Barcelona / Caracas, Editorial Alfa, 1984, pp. 5-38.
- SÉNECA, “Epístola 84”, en *Epístolas morales a Lucilio*, trad. y notas de I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1989, vol. II, pp. 50-55.
- SERRA, P., “Receção de Camões na literatura espanhola”, en V. M. de Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 772-793.
- SEVERIM DE FARIA, M., “Vida de Luís de Camões”, en *Discursos varios políticos por Manoel Severim de Faria, Chantre, & Conego na Santa Sê de Euora*, em Evora, Impressos por Manoel Carvalho, Impressor da Vniversidade. Anno 1624, folios 88-135, fol. 125.
- Siglo de Oro. Relaciones hispano-portuguesas no século XVII*, suplemento de *Colóquio/Letras*, Lisboa, septiembre de 2011.
- SILES, J., “El manierismo: crisis renacentista”, en *El barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA, 2006.
- SOUSA VITERBO, *Camões em Hespanha*, Porto, Redacção do Círculo Camoniano, 1890.
- SPANG, K., *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA, 1979.
- SPANG, K., *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- STEMPEL, W.-D., “Aspectos genéricos de la recepción”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 235-251.

- SWIGGERS, P., “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 139-148.
- TAPIÉ, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- TASSO, T., *Discorsi dell’arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*; “Discurso primo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso21.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso21.htm) (31-VIII-2011); “Discurso secondo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso22.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso22.htm) (31-VIII-2011); “Discurso terzo”, consultado en [www.classicitaliani.it/tasso/tasso23.htm](http://www.classicitaliani.it/tasso/tasso23.htm) (31-VIII-2011).
- Todas las obras del famosísimo poeta Iuan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Núñez sobre las trescientas: ahora nuevamente corregidas y enmendadas*, en Anvers, en casa de Martín Nucio, MDLII.
- TODOROV, T., “El origen de los géneros”, en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48.
- TÖTÖSY, S., “Estudios postcoloniales: el ‘Otro’, el sistema, y una perspectiva personal, o esto (también) es literatura comparada”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 199-204.
- TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.
- VALLA, L. (et al.), *Humanismo y Renacimiento*, sel. y trad. de P. R. Santidrian, Madrid, Alianza, 2007.
- VAN TIEGHEM, P., *Compendio de Historia literaria de Europa (desde el Renacimiento)*, trad. de J. M. Quiroga Pla, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- VAN TIEGHEM, P., *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931.

- VEGA, L. de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- VEGA, L. de, *La Dorotea*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.
- VEGA, L. de, *La Dragontea*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- VEGA, L. de, *Laurel de Apolo*, Londres, Leclere y Compañía, 1824.
- VEGA, M. J. y CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.
- VEGA, M. J., “Los orígenes de la literatura comparada”, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La Literatura Comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 13-20.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Reinar después de morir*, ed. de A. Díez Mediavilla, Madrid, Akal, 2002.
- VICENTE, G., *Farsa Chamada Auto da Índia*, ed. de L. Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora, 1977.
- VIËTOR, K., «L'histoire des genres littéraires», en *Poétique*, 32, 1977, pp. 490-506.
- VILÀ, L., “Historia Verdadera”, en Jerónimo Corte-Real, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, ed. de L. Vilà, Madrid-Barcelona, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Instituto Lucio Anneo Séneca de la Universidad Carlos III de Madrid, Mirabel Editorial, 2005 (edición facsimilada en CD).
- VILANOVA, A., *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, 2 vols.
- VILLANUEVA, D., “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 99-127.

- VIRGILIO, *Eneida*, ed. de J. C. Fernández Corte, trad. de A. Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2001, 7ª ed.
- VV. AA., *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979 (traducción de *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, nº 27).
- VV. AA., *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986.
- VV.AA., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel., trad. y prólogo de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.
- VV.AA., *La recherche en littérature générale et comparée en France: aspects et problèmes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1983.
- VV.AA., *Miroirs de textes: récits de voyages et intertextualité*, Nice, Université de Nice, 1998.
- VV.AA., *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- VV.AA., *Teoría de la literatura y literatura comparada: actualidad de la expresión literaria*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- WEISSTEIN, U., *Introducción a la literatura comparada*, trad. de M. T. Piñel, Barcelona, Planeta, 1975.
- WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoria da literatura*, trad. de J. Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.
- WELLEK, R., *Historia literaria. Problemas y conceptos*, selec. y pres. de S. Beser, trad. de L. López Oliver, Barcelona, Editorial Laia, 1983.
- WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y barroco*, trad. de B. Teyssèdre, Madrid, Comunicación, 1977.



XAMIST, F. J., “Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada”, en *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 5, 2011, pp. 32-44.

YNDURÁIN, D., *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZAMORA VICENTE A., “Relaciones literarias hispano-portuguesas”, en VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1981, pp. 11-42.

ZUMTHOR, P., “A encruzilhada dos «rhétoriciens». Intertextualidad e retórica”, en *Intertextualidades*, trad. de C. Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 109-146.