

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Theses, Dissertations, Student Research:  
Modern Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department  
of

---

12-2011

## POETA PORTUGUÉS Y CLÁSICO CASTELLANO, LUÍS VAZ DE CAMÕES (c.1524-1580): EDICIÓN CON INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE SUS SONETOS CASTELLANOS

Rose M. Sevillano

University of Nebraska-Lincoln, rsevill711@aol.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

Sevillano, Rose M., "POETA PORTUGUÉS Y CLÁSICO CASTELLANO, LUÍS VAZ DE CAMÕES (c.1524-1580): EDICIÓN CON INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE SUS SONETOS CASTELLANOS" (2011). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 11.  
<https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/11>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

POETA PORTUGUÉS Y CLÁSICO CASTELLANO,  
LUÍS VAZ DE CAMÕES (c.1524-1580):  
EDICIÓN CON INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE SUS SONETOS  
CASTELLANOS

By

Rose M. Sevillano

A DISSERTATION

Presented to the Faculty of

The Graduate College at the University of Nebraska

In Partial Fulfillment of Requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy

Major: Modern Languages and Literatures

(Spanish)

Under the Supervision of Professors Óscar Pereira Zazo and Elizabeth Wilhelmsen

Lincoln, Nebraska

December, 2011

POETA PORTUGUÉS Y CLÁSICO CASTELLANO,  
LUÍS VAZ DE CAMÕES (c.1524-1580):  
EDICIÓN CON INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE SUS SONETOS  
CASTELLANOS

Rose M. Sevillano, Ph.D  
University of Nebraska, 2011

Advisors: Óscar Pereira Zazo and Elizabeth Wilhelmsen

This dissertation concerns the Castilian sonnets of Luís de Camões, a sixteenth century Portuguese poet known for his epic work *Os Lusíadas* (1572). Camões' sonnets comprise the greater part of his minor works. I present those written in Castilian, which have not been fully explored. The study commences by focusing on its historical-literary context, revealing the background for the tradition of the lyric in the Iberian Peninsula, and incorporates a section dedicated to the history of the sonnet. In later chapters, I analyze the sonnets, and include endnotes that explicate the poetic language. Camões follows Petrarch, although stylistic factors betray him simultaneously as a Mannerist.

The first edition of the *Rimas* (1595) appeared in Lisbon fifteen years after Camões' death. Because this book was published posthumously, its sonnets have presented a challenge in ascertaining their authenticity. I detail how in 1595, *Rimas* features sixty sonnets; by the eighteenth century they number 400, and by the end of the nineteenth century, they are reduced to half. Most of this *corpus* was authenticated at end of the nineteenth century by the German critics: Wilhelm Storck and Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Out of the 30 sonnets in Castilian that I present, four are judged to be genuinely Camões. Since these four Castilian sonnets are incorporated into a number of Camões' complete works and are classified as being authentic by the nineteenth and twentieth century critics, I have also classified them the same way, stating who has authenticated them into the Camões' canon. The source is María de Lurdes

Saraiva's complete collection of Camões' lyrics, in which she indicates the critics who label them as *camoneanos*, as well as the CD-ROM of his *Vida e Obra*, which both classify and separate them as authentic or apocryphal. The remaining 26 sonnets are apocryphal. I highlight that the poet's authentic sonnets employ mythology, an element not so prevalent in the apocryphal ones.

**Copyright**

Copyright 2011, Rose M. Sevillano

**Dedicatoria:**

Rosa María Santiago de Sevillano  
(1924-2008)  
“Mami”

**Acknowledgements:**

I would like to thank all the members of my committee for helping this study come to its conclusion. My committee members are: Prof. Óscar Pereira Zazo (Chair), Prof. Elizabeth Wilhelmsen (Co-chair), Prof. Harriet Turner (Reader), Prof. María D. Lorenzo (Reader) and Prof. James Garza (Outside Member). Also my dear friend Gorky Cruz for his invaluable support and encouragement.

The idea for this study came from René P. Garay, who suggested the Castilian side of Camões. I further examined Camões in Elizabeth Wilhelmsen's class and she also suggested to continue on with the idea.

I also want to thank the Yonkers Public Schools and my principal Ms. Jade Sharp.

The strength and energy came from Rosita Santiago de Sevillano, who kept the house full of reading material, so that we would always be entertained in our free time.

**Poeta portugués y clásico castellano: Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580)**  
**Edición con introducción y notas de sus sonetos castellanos**

**ÍNDICE GENERAL**

<b>Introducción</b>	p. 1
<b>Capítulo I-Contexto histórico-literario</b>	p. 4
A. Datos históricos del bilingüismo en la corte portuguesa del siglo XVI	p. 4
B. Portugal (1524-1580)	p. 25
<b>Capítulo 2- Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580)</b>	p. 32
A. Datos biográficos-Las tres etapas de la vida de Camões	p. 34
B. <i>Os Lusíadas</i> y los trabajos menores	p. 59
C. Luís de Camões clásico castellano	p. 66
<b>Capítulo 3-Explicación de los sonetos presentados en esta edición</b>	p. 69
A. La influencia petrarquista: Francesco Petrarca, <i>Il dolce stil nuovo</i> , el neoplatonismo	p. 80
B. Francesco Petrarca (Arezzo 1304-Arquà 1374)	p. 80
C. <i>Il dolce stil nuovo</i>	p. 83
D. Neoplatonismo	p. 85
E. Autores portugueses del Siglo XV y XVI que escribieron en español: Gil Vicente, Francisco Sá de Miranda, Jorge de Montemayor (Montemôr-o-Velho)	p. 88
1. Gil Vicente (1465?-1537?)	p. 88
2. Francisco Sá de Miranda (1481-1558)	p. 90
3. Jorge de Montemayor (Montemôr-o-Velho) (1520-1561)	p. 91
F. La intertextualidad: El influjo español	p. 91
1. Juan Boscán Almogáver (Joan Boscà Almugàver) (c.1490-1542)	p. 92
2. Garcilaso de la Vega (1501-1536)	p. 94
3. Fernando de Herrera (1534-1597)	p. 111
G. Las características de las obras líricas de Luís de Camões	p. 112
H. Las ediciones de <i>Rimas</i> de Camões	p. 119
I. Los sonetos verdaderos y apócrifos de Luís de Camões	p. 140
<b>Capítulo 4-Análisis de los sonetos castellanos de Luís de Camões</b>	p. 147
A. Sonetos auténticos de Luís de Camões-Índice de primeros versos	p. 151
“El vaso reluciente y cristalino”	p. 151
“Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes”	p. 161



“En una selva al despuntar del día”	p. 168
“Orfeu enamorado que tañía”	p. 176
<b>B. Sonetos apócrifos de Luís Vaz de Camões-Índice de primeros versos</b>	p. 183
“Al pie de una verde y alta enzina,”	p. 183
“Amor, amor, que fieres al coitado”	p. 191
“Ayúdame, Señora, a hacer venganza”	p. 197
“Ay, quien dará a mis ojos una fuente”	p. 202
“Cançada y ronca boz por bolando”	p. 208
“Con razon os vays, aguas, fatigando”	p. 213
“De piedra de metal, de cosa dura”	p. 218
“Do están los claros ojos que colgada”	p. 227
“Dulces engaños de mis ojos tristes”	p. 233
“Ilustre Gracia, nombre de una moza”	p. 238
“Las peñas retumbavan al gemido”	p. 244
“Los ojos que con blando movimiento”	p. 249
“Los que bivis subjectos a la estrella”	p. 253
“Mi Gusto y tu Beldad se desposaron”	p. 259
“Mil veces entre sueños tu figura”	p. 264
“No bastava que Amor puro y ardiente”	p. 270
“Ó claras águas deste blando rio”	p. 275
“O cesse ya, Señor, tu dura mano!”	p. 280
“Ondas que por el mundo caminando”	p. 285
“Por gloria tuve un tiempo el ser perdido”	p. 290
“Rebuelvo en la incessable fantasia”	p. 295
“Se el triste corazon que siempre llora”	p. 300
“Si el fuego, que me enciende, consumido”	p. 304
“Sobre um olmo que al cielo parecia”	p. 309
“Sospechas que en mi triste fantesia”	p. 314
“Ventana venturosa do amanece”	p. 319
<b>Capítulo 5- Conclusión</b>	p. 324
<b>Glosario</b>	p. 328
<b>Bibliografía</b>	p. 333
<b>Ediciones de la lírica de Luís de Camões</b>	p. 333
<b>Ediciones y traducciones de la épica <i>Os Lusíadas</i> de Luís de Camões</b>	p. 334
<b>Fuentes primarias</b>	p. 337
<b>Obras citadas</b>	p. 339

## Introducción

“A Luis de Camoens”

Sin lástima y sin ira el tiempo mella  
Las heroicas espadas. Pobre y triste  
A tu patria nostálgica volviste,  
Oh capitán, para morir en ella  
Y con ella. En el mágico desierto  
La flor de Portugal se había perdido  
Y el áspero español, antes vencido,  
Amenazaba su costado abierto.  
Quiero saber si aquende la ribera  
Última comprendiste humildemente  
Que todo lo perdido, el Occidente  
Y el Oriente, el acero y la bandera,  
Perduraría (ajeno a toda humana  
Mutación) en tu Eneida Lusitana.

Jorge Luis Borges (1898-1986)  
*Obra poética, 1923-1977*

“La mayoría de los poetas del siglo XVI carece de ediciones y estudios críticos suficientes, que permitan medir su aportación en el desarrollo de la lírica española” (Checa Cremades 9). También Elías Rivers dice en su libro *El soneto español en el Siglo de Oro*: “Aunque existen ya buenas ediciones de la mayor parte de los sonetistas más importantes del Siglo de Oro, la historia del soneto español está todavía por escribir” (8). A la lírica española de este siglo se puede añadir Luís Vaz de Camões, considerado el “Poeta nacional de Portugal”, quien fue también soldado, es decir, un hombre de armas y de letras. “*A obra espanhola de Camões é a mais alta expressão e o mais feliz resultado do bilingüismo tão largamente praticado pelos escritores portugueses do século XVI*” (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 24). El enfoque de este trabajo monográfico es presentar los sonetos castellanos auténticos y apócrifos de Camões como poeta clásico en una edición. Aunque su obra es trilingüe, portugués, castellano, gallego, aunque dicen

que también versificó en italiano, me concentraré en sus sonetos castellanos escritos al estilo petrarquista o el llamado *dolce stil nuovo*. Los sonetos está analizados y clasificados entre los que son verdaderamente del autor y los que son apócrifos. En la mayoría de estos sonetos, el tema central es el amor y se utiliza simbología e imágenes de los clásicos griegos y romanos.

Los sonetos que figuran en esta edición son los que se le vienen atribuyendo a Camões desde que, por primera vez, en 1668 aparecen sonetos castellanos en el *corpus*, después de lo cual, entran en ediciones subsecuentes. Los siglos XVI, XVII, XVIII, son donde se aumenta la lírica camoneana sin autentificar la autoría. A finales del siglo XIX y XX, empiezan a extirparle la lírica que no le pertenece a Camões ya que él no publicó su lírica en vida. Los que hicieron el primer trabajo de identificación y autentificación a finales del siglo XIX fueron dos alemanes: W. Storck y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, según el libro de José Filgueira Valverde *Camões*. Filgueira Valverde dice que: *“Entre os nomes que mais sobressaem no esforço de fixar o cânone, deve citar-se, em primeiro lugar, ao lado de Carolina Michaëlis, Storck, que a precedeu nessa tarefa”* (Filgueira Valverde 51-2). El trabajo de la autentificación de la lírica camoneana lo continuaron críticos del Siglo XX, como: José María Rodríguez, Afonso Lopes Vieira, Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Hernâni Cidade, António Salgado Júnior, Jorge de Sena, Cleonice Berardinelli, Leodegário A. de Azevedo Filho y María de Lurdes Saraiva.

En esta edición hay cuatro sonetos auténticos y 26 apócrifos. Ya que Camões dejó su lírica esparcida, siempre habrá la cuestión de autoría, hoy día los críticos que mencioné son las autoridades para autentificar su obra poética. María de Lurdes Saraiva y José Hermano Saraiva en su edición de sonetos del poeta dicen: *“Certeza, neste*

*campo, nunguém as terá, e será sempre possibel duvidar de tudo, pois Camões morreu sem poder publicar os seus versos”* (Saraiva y Saraiva 42). María de Lurdes Saraiva presenta a todos los sonetos camoneanos que alguna vez lo consideraron de Camões y los separa en sus ediciones entre auténticos y apócrifos, porque piensan que se pueden estudiar otra vez, para admitirlo como del poeta. Presento en esta edición de sonetos castellanos primero los cuatro auténticos y los demás apócrifos según las autoridades que ya mencioné del *corpus* camoneano. La mayoría de la lírica castellana se encuentra en los cancioneros de la época de Camões y especialmente en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, entre otros *livros de mão* que muchos también fueron cancioneros.

## **Capítulo 1** **Contexto histórico-literario**

### **A. Datos históricos del bilingüismo en la corte portuguesa del siglo XVI**

No se puede decir que el bilingüismo en las literaturas peninsulares en algún momento fuese algo nuevo a lo largo de los siglos de desarrollo literario, se trata más bien de una manifestación antigua. En los siglos XI y XII la lengua galaico-portuguesa era la lengua preferida para la composición de la poesía lírica mientras que la lengua castellana se utilizaba preferentemente para las canciones de gesta. Estos son sólo dos ejemplos del bilingüismo cortesano en una etapa donde la Península Ibérica usaba varias lenguas regionales a la vez (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 13). El bilingüismo siempre ha sido parte de la historia de la península y en momentos específicos una lengua, o varias han tenido su “siglo de oro.” Es mejor decir que la Península Ibérica siempre ha sido y sigue siendo multilingüe. Además durante doscientos cincuenta años desde el siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XVIII, la lengua castellana “gozó de situación privilegiada en la expresión literaria de Portugal vecino” (Glazer V).

Para poder hablar del bilingüismo cortesano en los siglos de transición entre el medievo y al renacimiento en Portugal (siglos XV y XVI), es preciso resaltar algunos datos históricos desde el siglo XII, para comprender por qué el castellano fue importante en los centros políticos de Portugal durante este período de su historia. El uso del castellano aumenta en la corte portuguesa especialmente después que Portugal se convirtió en un estado soberano en 1139 cuando Afonso Henriques se proclama Rey de Portugal.

El establecimiento de la lengua nacional de Portugal comenzó en el área de lo que hoy día es Galicia, en el noroeste de España y el norte de Portugal. La lengua galaico-

portuguesa fue la lengua antigua que dio origen a la lengua portuguesa de la actualidad. Por esto, podemos decir que España contribuyó en gran parte a la formación de la lengua del país vecino por el hecho de que Galicia fuera, y sigue siendo parte de España. El reino de Portugal con su frontera inmediata con Galicia al norte, se extendió hacia el sur y se convirtió en la nación lusitana.

La lengua galaico-portuguesa tuvo un “siglo de oro” en la lírica. Esta lírica a su vez, es producto de la edad media, pero llega a la península desde Provenza, Francia, integrando su inspiración trovadoresca. Esta lírica trovadora llegó a Galicia por tres medios: por medio de los enlaces matrimoniales de los monarcas peninsulares, a través de Barcelona y a través Santiago de Compostela. En la época medieval Santiago de Compostela era el centro cultural en el noroeste de la península. Al ser el destino final del camino de Santiago, recibía muchos peregrinos especialmente de Francia, y fue así que gran parte de los caminantes que venían del norte, trajeron con ellos su tradición trovadoresca y dejaron su huella en esta zona (Jensen lxiii).

La importancia de Santiago de Compostela se debió a un evento dramático durante el reino de Alfonso II (791-842). Un pastor encontró en la tierra lo que presuntamente eran los restos del apóstol Santiago quien según la leyenda había predicado el Evangelio en la Península Ibérica. El descubrimiento atrajo a peregrinos franceses y del resto de Europa a la Península Ibérica y a la vez generó el primer surgimiento de una identidad hispano-cristiana. Con este descubrimiento Galicia se convirtió en un centro de peregrinaje y España muy pronto tendría un santo patrón. *Santiago el Mata-moros* siempre se vería dirigiendo a los cristianos en las batallas y de su nombre se hizo un lema de guerra: *Santiago y cierra España* (McKendrick 56-6).

Se dice que el pastor fue dirigido al lugar donde estaban los restos de Santiago por una estrella. Cerca de ahí se fundó la ciudad de Santiago de Compostela y se construyó una iglesia del mismo nombre para guardar las reliquias sagradas. Esta iglesia original fue destruida por un incendio y reemplazada en los siglos XI y XII por una catedral románica que podemos contemplar en la actualidad.

Con la peregrinación a Santiago de Compostela también vino una lírica que llegó a Galicia desde Provenza en Francia. A lo largo de los años, el camino francés que cruzaba los Pirineos fue una de las vías por la cual entraron las influencias provenzales que llegaron a Galicia (McKendrick 56). La lírica provenzal se desarrolló durante el siglo XII en el sur de Francia. Esta poesía se practicaba en las cortes feudales y celebraba el amor por la mujer casada en sus *canzos* y los sentimientos políticos en los *sirventés* o sátiras. Las composiciones contenían pocas ideas y pocas imágenes, pero demostraban muchas habilidades técnicas. El arte del poeta estaba en el manejo de los elaborados esquemas de métrica y rima. Otra de sus características era el uso de palabras difíciles y alusiones recónditas, que muchas veces hasta los contemporáneos encontraban incomprensibles. La idea más importante era el amor, no el amor sensual que se veía en el medioevo tardío, sino el que se siente por una mujer casada. Este amor era antisocial, pero no en el sentido que fuera a destruir los hogares. Por el contrario, era una práctica civilizada, una religión sin doctrina que guiaba la vida social de las clases altas. La poesía era la lengua de este culto al amor (Brenan 52). Este culto al amor en la poesía provenzal y el amor cortés, también tiene orígenes en la literatura hispano-árabe, como podemos apreciar en *El collar de la paloma* de Ibn Hazam. Otra marcada influencia en el concepto del culto al amor, fue el poeta romano Ovidio Publio Naso (48 a.C.- 18), en su *Ars*

*Amatoria* que fue ampliamente conocida tanto en Europa como en el medio oriente (Wilhelm 225).

La influencia francesa en Galicia fue muy importante durante los siglos XI y XII. Cuando Afonso Henriques de Borgoña estableció el reino de Portugal, existía una gran población francesa en el área. Los miembros de esta corte portuguesa empezaron a escribir imitaciones de la poesía provenzal, en dialecto galaico-portugués. Por otro lado, la vida en Galicia era muy distinta al sur de Francia: las costumbres eran un poco más primitivas, no existían muchas cortes feudales, ni una clase media mercantil y de ninguna manera se pensaba en el amor por una mujer casada. Por estos motivos la poesía provenzal no logró aceptación en todos los ambientes, pero sí logró estimular un interés en la poesía local de los villanos y crear una clase superior de juglares. En el contexto galaico-portugués fueron los *jograles* o *segreles* quienes trabajaron con las formas poéticas provenzales y las refinaron (Brenan 53).

Por consiguiente, esta fue una etapa dorada en la literatura de Galicia. La peregrinación convirtió a Santiago de Compostela en un centro turístico con una multitud de extranjeros provenientes de toda Europa. Gente de toda clase llegaba a Santiago: llegaron peregrinos religiosos, llegaron comerciantes, criminales para escaparse de la justicia, malabaristas, y por supuesto, poetas que se ganaban la vida entreteniéndolo a esa muchedumbre. Todo Galicia y Europa convergían en la Catedral de Santiago. Los habitantes de la región veían esta procesión de gente hacia sus tierras con orgullo y disfrutaban de las ganancias que recibían de tantos visitantes (Bell 25).

El galaico-portugués como lengua adecuada para la lírica, alcanza la hegemonía en casi toda la Península Ibérica, excepto en Aragón y Cataluña. En esta época áurea el



gallego atrae una ola de poetas a Santiago de Compostela. La obra de estos poetas ha llegado a ser conocida a través de cancioneros que recopilan sus dulces, sentidas y melancólicas composiciones que integran el humor característico tradicional e indígena del noroeste de España. En sus versos predomina una nota subjetiva (Carré Aldao 52-3).

Gran parte de esta obra lírica fue compuesta en los siglos XIII y XIV. No podemos poner una fecha exacta a las composiciones, pero uno de los ejemplos más antiguos proviene del trovador Raimbaut de Vaqueiras (1158-1217) en su *descordo* o *descort*, “*descort Eras quan vey verdeyar,*” compuesto aproximadamente en el año 1195 en la corte de Bonifacio II de Monferrat. El poema es multilingüe (escrito en cinco lenguas diferentes) y contiene una estrofa de diez versos en un dialecto que ha sido identificado por los eruditos como una variedad de la lengua galaico-portuguesa. El *descordo* es una composición muy complicada de origen provenzal y no hay muchos ejemplos en la lírica galaico-portuguesa, por esa razón no se representa como un género separado. Este poema de Raimbaut de Vaqueiras es importante porque ilustra una tradición poética que tenía que haber existido en la Península Ibérica en los últimos años del siglo XII (Jensen xvii-i).

Otro tipo de composición propio de la lírica galaico-portuguesa son las cantigas de amigo y las cantigas de amor. Entre las cantigas la más antigua que nos ha llegado es una de Johan Osares de Pávia, titulada “*cantiga Ora faz ost’ a senhor de Navarra*”. Los eventos mencionados en el poema no tienen una fecha exacta. La cantiga de amigo más antigua es “*Ay eu coitada! Como vivo en gran cuidado*” que menciona datos de la vida de Sancho I, por lo cual la crítica ubica su composición a finales del siglo XII. De igual manera, se cree que la cantiga de amor más antigua es el poema “*Guarvaya*” cuya

probable fecha de composición también se ubicaría a finales del siglo XII. La crítica Carolina Michaëlis de Vasconcellos le dio esa fecha, aunque hay críticos que discuten estos datos. En este poema, Pai Soarez de Taveirós, un gallego noble, se dirige a María Paez Ribeira, la amante del Rey Sancho I (1185-1211). Por lo general, las cantigas de amigo que no revelan elementos cortesanos son difíciles de fechar con exactitud (Jensen xvii-i).

Muchos eruditos sugieren que el fin de la producción de composiciones galaico-portuguesas es el año 1354. Ese año marca la muerte del compilador de la poesía, Don Pedro de Portugal (1287-1354), conde de Barcelos, e hijo natural de Don Dinís. Otra sugerencia es que en 1350 el conde hizo su testamento legando sus compilaciones poéticas en el *Livro das Cantigas*, a su sobrino Alfonso XI de Castilla. Cada crítico de la poesía galaico-portuguesa divide estos ciento cincuenta años de producción poética (1200-1350 aproximadamente) en períodos. El crítico Costa Pimpão propone una división de cuatro períodos: el pre-alfonsino, el alfonsino, el dionisiástico y el pos-dionisiástico, con el punto culminante durante el período alfonsino. En estas cuatro etapas de la poesía galaico-portuguesa, Costa Pimpão refiere no sólo al reino de Afonso III de Portugal (1246-79), sino también de Alfonso X de Castilla y León. José Filgueira Valverde, otro crítico de la literatura gallega, piensa que se debe dividir en tres épocas: desde el 1189 hasta el 1232 (una etapa de la imitación provenzal), desde el 1232 hasta el 1325 (los períodos de Fernando III, Alfonso X y Dinís) y desde el 1325 hasta el 1354 (el período desde la muerte de Dinís hasta la muerte del Conde de Barcelos) (Jensen xviii).

Don Dinís, considerado el *Rei Lavrador*, reinó Portugal entre 1279 y 1325. Gran amante de la lírica, también apoyó la agricultura, incrementó la capacidad naval de

Portugal, sembró árboles, fortificó los pueblos, construyó castillos, conventos, iglesias, caminos y se preocupó por el bienestar de su reino. También estableció la primera universidad portuguesa en Coímbra en el año 1290 e hizo que tradujeran libros del español, latín y árabe al portugués, incluyendo las obras de su abuelo. La producción poética de Don Dinís es más variada que la de los otros trovadores, pues compuso cantigas de amor, pastorelas, cosantes y albas. También tuvo dos hijos ilegítimos que eran trovadores, el infante Don Afonso Sánchez (1289-1329) y Don Pedro, conde de Barcelos (1287-1354) (Bell 54-7).

Los trovadores peninsulares, aunque ya fueran nativos de Galicia, Castilla, León o Aragón, preferían componer en galaico-portugués porque juzgaban que sonaba más suave y era más adecuado para la poesía lírica. El galaico-portugués por haber tenido contacto con el provenzal y el catalán, se convirtió en una lengua con más prestigio social. Durante los años en que la usaron los poetas fue refinada como una lengua para fines literarios. Integró el vocabulario del amor cortés y su estructura fue modelada en la de la poesía de los trovadores provenzales. Por su semejanza con el portugués, cualquier persona que supiera portugués (o uno de sus dialectos), lo entendía. Durante el período de la producción de la lírica galaico-portuguesa, las otras lenguas peninsulares de la época estaban a un mismo nivel de desarrollo y contenían muchas palabras semejantes. Los poetas españoles y portugueses no abandonaron la lengua galaico-portuguesa a favor del portugués o el castellano sino hasta doscientos años después de la época de Alfonso X (Keller 70-71).

A principio del siglo XII existían en la península Ibérica cinco reinos cristianos: Navarra, Castilla, Portugal, Aragón y León. Al sur de Galicia estaba Lusitania, nombre

antiguo romano de Portugal, que se extendía hasta lo que hoy día es León y Extremadura. Durante el siglo XII Portugal (*Portus Cale*) se convierte, después de batallas y reconquistas a los moros, en una nación soberana. En 1139 Afonso Henriques I (c. 1109-85) se declaró rey de Portugal, su reino fue reconocido por el rey de León y Castilla y luego por el Papa Alejandro III. Se puede aclarar que Afonso Henriques I siendo de la dinastía de los Borgoña es descendiente de Alfonso VI de Castilla y León, pues el reino de Portugal al nacer, lo hace desprendiéndose de Castilla-León y no como una expansión natural de Galicia, la cual se hallaba a la razón anexada políticamente a Castilla. Los reyes que sucedieron a Afonso Henriques continuaron la reconquista de las tierras hacia el sur, ocupadas por los árabes, hasta llegar al Algarbe en la costa sur de la península y establecer las fronteras actuales de Portugal (Livermore 9).

Es evidente que la literatura lusitana tiene su origen en Galicia y en la lengua galaico-portuguesa. Desde la publicación de los primeros cancioneros, que vieron la luz durante los siglos XIII y XIV, son patentes los estrechos lazos literarios con el resto de la península. Es por esto que los cancioneros tienen gran importancia para el estudio de la tradición literaria de las naciones ibéricas porque reúnen su producción común más temprana.

Los tres cancioneros son: el *Cancioneiro da Ajuda*, el *Cancioneiro da Vaticana* y el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. En estos tres cancioneros se encuentran 1679 poemas atribuidos a 153 autores y sólo unas veinte composiciones son anónimas. La única producción que no forma parte de estos cancioneros de la misma época es *Las cantigas de Santa María* (1279) del rey Alfonso X, el Sabio (1221-1284) escritas también en lengua galaico-portuguesa (Jensen xvii). El rey Alfonso en su juventud había pasado

mucho tiempo en la villa de Orense, en Galicia, lugar predilecto de los trovadores y es ahí donde se enamoró de la lengua gallega. Galicia fue el lugar donde se compuso la mayor parte de la lírica en lengua romance, durante la época medieval tardía en la Península Ibérica (Keller 31).

El más antiguo de los cancioneros en lengua galaico-portuguesa es el de *Ajuda*, que siempre permaneció en tierras lusitanas, los otros dos fueron hallados más tarde; el primero en una biblioteca particular en Cagli y el otro en la biblioteca del Vaticano (Jensen xxv).

Al *Cancioneiro da Ajuda*, le dieron ese título porque lo encontraron en la biblioteca del mismo nombre. Contiene cerca de trescientas poesías, de las cuales cincuenta y seis son repetidas en el *Cancioneiro da Vaticana* (Lopes y Martins 39-40). Es necesario mencionar que la crítica D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos hizo una edición del *Cancioneiro da Ajuda* en 1904, que ha sido considerada una obra maestra por la reconstrucción histórica y su crítica literaria (Bell 25). El *Cancioneiro da Ajuda* recopila exclusivamente composiciones de la lírica cortesana (Carré Aldao 104).

El *Cancioneiro da Vaticana* fue hallado durante el reinado de João III (1521-57). Un editor brasileño de una parte del cancionero al principio lo llamó *Cancioneiro d'el-rei D. Diniz*, porque contiene ciento veintiocho (otros críticos dicen 138) composiciones del rey don Diniz o Dinís (1261-1325), nieto de Alfonso X, El Sabio. El resto de las composiciones fueron obra de trovadores y juglares de origen gallego, portugués, castellano y andaluz (Mouriño 66). Este cancionero contiene 1205 canciones (Barreiros 48).

El *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* fue adquirido por el gobierno portugués

en 1924, habiéndose descubierto ya en el siglo XIX, en la biblioteca del conde Brancuti di Cagli, en Marca de Ancona, Italia. Anteriormente le había pertenecido al humanista Ángel Colucci, por lo que se le había llamado *Cancioneiro Colucci-Brancuti*. Este cancionero contiene más de mil seiscientas composiciones de las cuales más de mil doscientas también se encuentran en el *Cancioneiro da Vaticana* (Lopes y Martins 40).

Se puede afirmar que en su conjunto los poetas de los *cancioneiros* provenían de distintas áreas de la península. La mayoría son portugueses, entonces gallegos, otros de afuera y por último algunos se desconoce los orígenes de unos cuantos (Barreiros 51).

La poesía se escribía en cantigas para ser cantadas. Los dos géneros más utilizados eran las cantigas de amor y las cantigas de amigo, pero habían otros géneros menores como las cantigas de escarnio y de maldecir.

Los géneros poéticos están divididos entre el amor y la sátira. Las cantigas de amor y de amigo son de tema amoroso y las de *escarnho* (escarnio) o de *maldezir* (maldecir) son satíricas. Había también otros tipos de géneros menores como el *tenção* (tensó del provenzal), la pastorela y el *pranto*. Hay muchos otros tipos de cantigas, pero no se los puede considerar como géneros menores porque no existen suficientes ejemplos y sus estructuras no aportan nada nuevo a la lírica galaico-portuguesa. Las cantigas de amor y de amigo comparten el mismo tema, que es el amor y el rechazo. Las cantigas de amor provienen del cansó provenzal y las de amigo provienen de la tradición hispánica preexistente.

Las cantigas de amor son modeladas en los temas y las técnicas de la poesía amorosa de los trovadores. Los poetas galaico-portugueses seguían los modelos provenzales. Generalmente los poetas galaico-portugueses conservan el concepto

trovadoresco del amor y del vasallo. En la mayoría de las cantigas de amor, las primeras líneas incluyen un apóstrofe a su dama. El poeta se enamora de una mujer noble a quien él le promete su fidelidad a la cual es sumiso y obediente. La cantiga idealiza a la mujer y es un lamento producto de la tristeza del vasallo o enamorado por el desdén de su dama, quien es de un estrato social más alto. La actitud de la mujer es arrogante e indiferente hacia el hombre que sufre (Jensen xxviii-xxix). Las cantigas de amor son más refinadas que las cantigas de amigo y están entre las composiciones más originales de los poetas galaico-portugueses.

Aunque estos dos tipos de cantigas tienen que ver con un amor no correspondido o rechazado que causa sufrimientos y lamentos, en la cantiga de amor es el poeta quien habla primero y en la cantiga de amigo es la dama quien da el primer paso. Por tanto, la voz femenina protagoniza la cantiga de amigo que en vez de ser noble, es sólo una muchacha joven o una *donzela*. En la cantiga de amor el poeta y su dama casi pelean pero en la cantiga de amigo, la joven está sola o habla con su madre, una amiga, o algún elemento de la naturaleza. La diferencia que se ve en las dos cantigas es que en la cantiga de amigo, la dama expresa directamente sus emociones mientras que en la cantiga de amor es el poeta quien habla (Jensen xxxii).

Las cantigas de escarnio y maldecir son dos composiciones que atacan a ciertas personas, directa o indirectamente. Las cantigas de escarnio atacan encubiertamente a una persona, a un grupo o a una institución y sus palabras tienen un doble sentido. Las cantigas de maldecir hacen lo mismo pero sin encubrir nada y el lenguaje suele ser ambiguo y a veces obsceno (Platas Tasende 113).

Las cantigas de escarnio y maldecir tienen más temas y variedad métrica que las

cantigas de amor. Son como un reportaje de los problemas sociales, los escándalos y las preocupaciones de la gente del pueblo y rara vez se preocupan por los grandes acontecimientos históricos del periodo (Jensen xxxix-xl).

Además de las cantigas de amor, de amigo, de escarnio y de maldecir existen otros géneros menores. El *tençao* es un poema en forma de diálogo, derivado del provenzal *tensó*. En él hay dos interlocutores con opiniones contrarias que dialogan en estrofas alternas, que se puede decir que es un desacuerdo entre los dos (Platas Tasende 826). La pastorela es otro género menor como el *tençao*, que también es un diálogo (Jensen xliii). La pastorela nos presenta una seducción por parte del caballero, cuando le habla a la pastora y le ofrece dinero y otros obsequios. Este tipo de poesía se narra en primera persona en el encuentro en la sierra entre ambos en un diálogo (Platas Tasende 615).

El pranto es un llanto funeral. El pranto lamenta la muerte de un rey, un miembro de la familia real o un noble. El fallecido es usualmente el protector de un poeta. Ya que los prantos se basan en eventos históricos, tienen fechas específicas (Jensen xlv).

Existían cinco tipos de artistas vinculados con la creación y la representación de esta lírica en la lengua galaico-portuguesa. El más popular es el juglar que canta hazañas guerreras, tradiciones heroicas y las sátiras populares (Carré Aldao 33). El segundo tipo es un trovador llamado *segrel* o *segrer* (*segreis*) quien es un hidalgo quien compone canciones cortesanas de profesión y recibe le pagan por sus canciones (Del Río 779). El *segrel*, según el Prof. Jensen, es un tipo de compositor que es exclusivamente de la sociedad artística galaico-portuguesa (Jensen xxii). El *jogral* o *jograis* (*jograres* o *joglares*) que era el menestrel que tocaba los instrumentos y proveía el acompañamiento



musical de las cantigas. La soldadera (*soldadeira*) era una mujer que bailaba y cantaba durante la ejecución de las cantigas, generalmente no tenía buena reputación. Un ejemplo de una soldadera era María Peres, que la llaman “doña” y también conocida como “Balteira”. Puede ser el que el título de “doña” sea por su probable descendencia noble; ella es reconocida porque acompañó a los militares y le pagaban por sus actuaciones. La vida entre los soldados y su promiscuidad le trajo mucha burla en la lírica de los poetas (Jensen xli).

La lírica galaico-portuguesa tuvo su apogeo en la lírica peninsular a finales de la Edad Media, desde los siglos XII a XIV. Entonces viene el desarrollo de la lírica de lengua castellana, que influye en la decadencia de la gallega. Varios factores contribuyeron a esta decadencia: la disminución de la peregrinación, el estado caótico de Galicia durante los siglos XIV y XV y la falta de mecenazgo de reyes y de magnates contribuyeron a la decadencia de la lírica galaico-portuguesa (Varela Jácome 35). No fue hasta el siglo XV que los castellanos empiezan a usar su propia lengua para componer poesía lírica. El *Cancionero de Baena* (1445) es un ejemplo de la primera escuela de lírica castellana y después el castellano reemplazó el galaico-portugués para el medio de la expresión poética. La fecha en la cual este cancionero fue publicado, denota un periodo de transición entre la dominación de lírica escrita en galaico-portugués con la lengua castellana con sus innovaciones con las escuelas de Dante y Petrarca. También para el siglo XV, marca la terminación del galiaco-portugués como lengua para la lírica. Los castellanos empiezan a escribir en su lengua y estas tradiciones trovadorescas ahora empiezan a desminuir y para este siglo las formas italianizantes entran en la península ibérica (Chandler y Schwartz 197, 206-7).

Otra producción en la misma lengua son las *Cantigas de Santa Maria* que constan de más de cuatrocientas veintisiete cantigas o milagros de la Virgen María. Las *Cantigas* son devociones a la Virgen, que se dividen en dos tipos: primero, hay doscientas setenta y tres que narran milagros reales y las demás son *cantigas de loor* que cantan la gloria y la virtud de la Virgen (Keller 69). Cuando el Rey Alfonso X entraba al campo de batalla, la imagen de la virgen iba con él atada a la silla de su caballo. Alfonso X se denominó “el trovador de la Virgen” (Keller 65).

Se puede decir que la historia, la lengua y la literatura de las dos naciones soberanas de la Península Ibérica comparten el mismo espacio cultural durante casi cinco siglos, porque aunque las fronteras políticas fueron establecidas en el siglo XII, en la práctica siguieron siendo política y culturalmente naciones hermanas hasta siglo XVII cuando la nación lusitana quería que se fuera la corona española durante los sesenta años de dominación. Desde el establecimiento de la realeza portuguesa, ha habido matrimonios entre los monarcas de Castilla y León y los portugueses. En 1373 el rey de Castilla era marido de la hija del rey de Portugal. En estos enlaces matrimoniales, casi siempre el soberano portugués se casa con una princesa castellana. En el siglo XV el heredero del trono portugués era Afonso, que se casó con Isabel, la hija de Fernando e Isabel, los Reyes Católicos. A la muerte de Afonso, Isabel se casó con su primo Manuel I con quien tuvo un hijo que se quedó con sus padres en Castilla cuando ella falleció. Entonces Manuel se casó con la hermana menor de Isabel, María, quien tuvo diez hijos, entre ellos el próximo rey de Portugal, João III nacido en 1502 (Livermore 135).

Los enlaces matrimoniales entre Portugal y España continúan durante el renacimiento. Es claro que desde sus orígenes la corona portuguesa integra miembros

provenientes de los reinos españoles. Esto convierte la corte en un sitio bilingüe en donde las reinas españolas hablaban predominantemente en castellano. La importancia estratégica de esta corte portuguesa-española para la política de los dos reinos es innegable porque con cada casamiento existía la probabilidad de que ciertos territorios cambiaran de dueño, pasando de España a Portugal o vice-versa. Esto pone en claro por qué las cuestiones políticas estaban estrechamente relacionadas con el bilingüismo en el contexto de los soberanos lusitanos de los siglos XV y XVI.

Con una corte llena de nobles españoles en estos siglos de formación, los poetas cortesanos les entretenían en su lengua. En el siglo XVI la corte parecía más castellana que portuguesa puesto que casi todas las esposas de los reyes de Portugal fueron españolas (Saraiva y Lopes 187). El arte de componer poesías era también parte de la educación de la nobleza y por lo tanto era un componente importante de la vida social de la corte. En las veladas en la corte el arte poético era una práctica de galantería. Durante esta época la fama de un hidalgo consistía en poder competir en torneos poéticos ante las damas de las cortes. Las damas daban los motes, (era el tema o frase inicial, dialogado entre las damas y los galanes, que consistía en ampliar dicha frase) y los hidalgos que las cortejaban los glosaban en poesía. Por ejemplo, un mote para ser glosado: “De dentro tengo mi mal que de fuera no hay señal” (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 330). La poesía se desarrolló de una manera más formal que dominaba el ambiente social y se concentraba en el culto de lo femenino (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 12).

Durante los dos siglos de transición entre la edad media y el renacimiento reinaron en Portugal los siguientes monarcas: Afonso V (1438-1481), João II (1481-1495), Manuel I (1495-1521), João III, (1521-1557), Sebastião (1557-1578) y Henrique (1578-1580). Todos ellos tenían alianzas al otro lado de la frontera. Aunque para ese

tiempo Portugal ya era un reino independiente los reyes, tanto portugueses como españoles seguían compitiendo para obtener territorios.

La corte portuguesa de los siglos XV y XVI era un sitio donde la cultura castellana seguía traspasando las fronteras del reino. Ahí entra el creador del teatro portugués, Gil Vicente (¿1465?-¿1537?), quien escribe sus primeras cinco obras teatrales en castellano influenciado por el enlace español existente en la corte de Évora. Gil Vicente conocía el teatro de Juan del Encina (¿1469?- 1529) y lo imitó. También imitó las farsas en el teatro de Torres Naharro (1485-1540) (Barreiros 223-226). La farsa de Gil Vicente es una obra teatral cómico-grotesca con algunos elementos trágicos (Platas Tasende 309). Aunque Gil Vicente crea el teatro portugués sus influencias vienen de tierras españolas.

En Portugal, cuyos vínculos con España se mantenían firmes, no era extranjero el castellano, y en ella el desarrollo de la literatura, los autores clásicos lusitanos más relevantes como Gil Vicente, Sá de Miranda, Rodrigo Lobo y Melo, incluyendo a Luís de Camões practicaban el bilingüismo. Otros como Jorge de Montemôr o Montemayor, por ejemplo, pertenecen casi totalmente a la literatura castellana y algunos elogian el castellano como lengua más universal que el portugués (Lapesa 201)

Todos los poetas portugueses bilingües de los siglos XV y XVI pertenecieron en algún momento a la corte y generalmente componían para el deleite de la gente que vivía en la corte. Ya que la corte era un lugar de habla castellana en Portugal, es evidente que las poesías en castellano eran de mayor agrado para los cortesanos. Cada poeta que entraba por las puertas de los palacios portugueses en los siglos XV y XVI se encontraba en un lugar donde la única manera de sobrevivir era componiendo en la lengua utilizada

por las damas. Este periodo no tiene una poetisa de renombre, por eso cuando se habla de los compositores palaciegos siempre se habla de hombres.

Un ejemplo específico del bilingüismo cultural peninsular se encuentra en el *Cancionero de Baena* (1445), que fue el primer cancionero castellano conocido por los hombres cultos de toda la Península Ibérica. Este cancionero fue compilado por Juan Alfonso de Baena (c. 1375- c1434) para Juan II (1458-1479) y contiene poemas que datan desde el reino de Pedro II (1196-1213) hasta el de Juan II.

La última parte del siglo XIV y la mayor parte del siglo XV formaron un período de transición durante el cual la lírica galaico-portuguesa y los juegos amorosos de los poetas provenzales comenzaron a hacer reemplazados por la lírica castellana que traía con ella todas las innovaciones de la escuela itálica de Dante y Petrarca. La colección de Baena ilustra la evolución de la poesía desde la tradición galaico-portuguesa hasta la llegada de la influencia de las escuelas italianas. El cancionero contiene más de seiscientos poemas por más de cincuenta autores. Algunos poetas incluidos en este primer cancionero en lengua castellana son: Enrique de Aragón (Marqués de Villena 1384- 1434), Juan del Encina, Iñigo López de Mendoza el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Alfonso Álvarez de Villasandino (llamado también de Toledo o de Illescas, 1350-1428), quien domina el cancionero y Francisco Imperial (Chandler & Schwartz 206).

Unos setenta años después en Portugal se ve el mismo tipo de producción, el *Cancioneiro Geral* (1516), que es una colección de poemas reunidos por García de Resende (c.1470 – 1536) que incluye las composiciones de 286 escritores portugueses de los siglos XV y XVI en castellano y portugués. Este cancionero fue inspirado

posiblemente por el *Cancionero de Baena* y contiene cerca de mil composiciones de las cuales casi 15% están escritas en castellano (Barreiros 161).

Algunos de los poetas portugueses incluidos en el *Cancioneiro Geral* que compusieron versos en castellano son: Gil Vicente, Francisco Sá de Miranda, Pero Andrade Caminha y Luís de Camões (Barreiros 320). Este cancionero fue compuesto en las cortes de Don Afonso V, Don João II y Don Manuel. Incluye ejemplos de poesía palaciega que fue impresa en esta época, porque la imprenta era muy nueva en Portugal y reservada para muy pocas obras (Saraiva y Lopes 153). Esto es otro ejemplo de la hegemonía de Castilla sobre Portugal porque todo lo que se hacía en Castilla se imitaba en las tierras lusitanas. En el siglo XVI en Portugal, los letrados tenían que haber leído más libros en castellano que en portugués, porque la producción de libros en Portugal en las dos primeras décadas de ese siglo fue limitada y muy pocas obras fueron publicadas (Hart 26).

La influencia castellana que se ve en el *Cancioneiro Geral* viene de Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (1398-1458) y de Juan de Mena (1411-1456) pero el modelo de este cancionero fue obviamente el *Cancionero de Baena* que circulaba entre los cultos de la península ibérica desde el reinado de Don Afonso V. Es obvio que las pautas, para la vida cortesana, se originaban en Castilla y los hidalgos importaban estos modelos para tener la misma vida palaciega en Portugal (Barreiros 164).

Se ve que el bilingüismo en los siglos XV y XVI sólo existía en la corte portuguesa porque en ninguna de las historias de la literatura española se discute un poeta que componga en portugués ni en las cortes ni para publicar. El único castellano que utilizó esa lengua para componer sus cantigas, como mencioné anteriormente, fue

Alfonso X, El Sabio, pero durante el siglo XIII. A menos que se hable de la época de la dominación árabe en la península ibérica, donde el romance co-existía junto con el idioma árabe en muchos lugares importantes de la península como Córdoba y Toledo, el bilingüismo sólo existió en las cortes portuguesas durante sus siglos de formación del siglo XII al siglo XVI, porque todo en términos culturales venía de Castilla. Durante esa época la hegemonía castellana era evidente, porque en términos culturales lo que Portugal imitaba en la corte y en la lírica era lo castellano. Algunos ejemplos son el *Cancioneiro Geral*, que es bilingüe y que imitó al *Cancionero de Baena*; el drama de Gil Vicente, que utilizó como modelos a Juan del Encina y Torres Naharro; y Francisco Sá de Miranda, que imitó a Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en el uso del estilo italiano en el soneto. Aunque Luis de Camões escribió mucha lírica en castellano los modelos de su obra maestra *Os Lusíadas* son una obra clásica y una obra del renacimiento italiano. La estructura interna de *Os Lusíadas* está modelada en *La Eneida* de Virgilio (70-19 a.C.) y en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) por emplear el verso decasílabo en octavas con rima: abababcc (Barreiros 365).

El renacimiento introdujo en Europa un gusto por la imitación de lo clásico greco-latino. En la península ibérica los portugueses continuaron dependiendo de Castilla para obtener ejemplos en las artes y en las letras. Castilla, a su vez, también imitó a los clásicos para hacer producciones propias. Por medio de la imitación cada cual intentaba traer a su territorio una cultura más prestigiosa que la suya.

Lo que sobrevino en Portugal después de la muerte de Camões en 1580 fue la entrada de los reyes españoles que ahora se convierten en los reyes de Portugal por sesenta años. Esta dominación castellana ocurrió a causa de los muchos enlaces entre las

cortes portuguesa y española. Felipe II era portugués por parte de madre y conocía a muchos en la corte portuguesa. No tuvo que luchar por Portugal, simplemente invadió las tierras lusitanas cuando el trono quedó vacante y se hizo rey. Aunque los reyes portugueses se casaban con reinas españolas, lo hacían con el fin de dominar los reinos al otro lado de la frontera pero esto nunca ocurrió en la historia portuguesa desde que las fronteras fueron establecidas en el siglo XII. Fue una anexión legal resultante de los enlaces dinásticos hechos por los Reyes Católicos. El trono había quedado vacante en Portugal y las cortes portuguesas reconocieron al nuevo monarca. Portugal se convirtió en un estado autónomo pero bajo la bandera de España (Marín 134).

Estos sesenta años de dominación castellana se conocen como la época de cautiverio o anexión. La castellanización de la corte portuguesa con sus poetas, sus reinas castellanas y los dramas en castellano generó imprevistas consecuencias políticas para el reino lusitano.

Fue durante esta dominación española en Portugal que murió Camões y dos ediciones de *Os Lusíadas* fueron publicadas en España: una en la Universidad de Salamanca y la otra en Alcalá. La lírica de Camões, conocida previamente sólo en manuscrito, fue publicada en Lisboa en 1595 y lo dio a conocer como un poeta superior en toda la península. Durante esta época de dominación española fue necesario censurar ciertos versos de *Os Lusíadas*, para contener los sentimientos anti-castellanos en el país. Las líneas fueron censuradas para no causarle daño al orgullo español. Para los portugueses de esta época, *Os Lusíadas* fue una Biblia nacional. Los portugueses necesitaban analizar el pasado para aprender de los peligros que causa la ambición. Los portugueses vieron en *Os Lusíadas* una guía moralizante durante los años de ocupación.



Este poema épico se convirtió en un manual patriótico (Taylor 95-6).

Las conclusiones que quiero proponer sobre este bilingüismo cortesano son que en esta corte portuguesa castellanizada al parecer, a los cortesanos les faltaba el orgullo de ser portugueses y existía una falta de asimilación por parte de la mayoría de las reinas españolas. Como resultado, fue sólo cuando gobernaron los españoles que aumenta el orgullo de ser portugués, ejemplificado en *Os Lusíadas* de Camões.

En 1640 por fin los españoles fueron expulsados de Portugal por las rebeliones contra la corona española y Portugal se re-independizó. Los resultados fueron más guerras contra España y la alineación de las tierras lusitanas con el enemigo antiguo de España que era Inglaterra.

Sin embargo, aunque los españoles fueron expulsados del reino portugués, la unificación por sesenta años: “dio nuevo impulso a una tendencia ya tan firme que ni el fervor nacionalista y anhelo de independencia, triunfante en 1640 bastaron a conseguir que abandonaran la lengua del “opresor”. Fue tal el número de autores portugueses que durante este periodo escribió en castellano la totalidad o parte de sus obras que Domingo García Peres pudo compilar una bibliografía impresionante, aun no siendo exhaustiva, de lo escrito en español por casi quinientos compatriotas suyos” (Glazer VI).

Durante la época de unificación el autor de *Os Lusíadas* fue exiliado de su propio país dos veces. Lo irónico de eso es que su obra maestra se convierte en una Biblia para la nación por documentar el orgullo nacional de ser portugués. *Os Lusíadas*, junto con el restablecimiento de la monarquía portuguesa le trajo a la nación lusitana la atención mundial.

La unificación peninsular también hizo que Portugal conociera y admirara los grandes autores de España como: Lope de Vega, Quevedo y Góngora. De igual manera también se logró que las obras y autores de Portugal fueran conocidas en España. Además de Luís de Camões, Bernardim Ribeiro, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Francisco Rodríguez Lobo y Dom Francisco Manuel de Melo fueron leídos con interés y algunas de sus obras fueron traducidas al castellano (Glazer VIII).

La realeza de la joven nación portuguesa, aún después de trescientos años de establecer sus fronteras, no había logrado crear un sentido de orgullo nacional. El contexto histórico de la ocupación castellana y el genio de Luís de Camões expresado en la épica de *Os Lusíadas* lograron acrecentar y cimentar el orgullo de ser portugués.

### **B. Portugal (1524-1580)**

Luís de Camões nació durante el reinado de João III (quien reina desde 1521 hasta 1557) que fue hijo de Manuel, el Venturoso (reina desde 1495 hasta 1521 quien estuvo casado con tres princesas españolas) y nieto de los Reyes Católicos. El resto de la vida del poeta transcurrió durante el reinado de Sebastião (1557-78). Los últimos dos años de su vida coincidieron con las luchas de sucesión por el trono portugués causadas por falta de herederos directos del rey Sebastião. Tres candidatos aspiraban al trono de Portugal: el Cardinal Henríquez; Dom António, llamado el Prior de Crato (quien combatió contra las fuerzas españolas de Felipe II), y Felipe II. Los tres eran descendientes de la dinastía de Avis.

Cuando el poeta nació, João III acababa de ascender al trono de Portugal y con este nuevo monarca el prestigio político del reino comenzó a declinar. El reinado de João III se vio plagado de dificultades políticas en los territorios del Oriente. Portugal perdió

tierras en esa zona pero también había iniciado la colonización de Brasil. Según algunos historiadores, la muerte de este rey en 1557 marca el inicio de la edad moderna. Sube al trono Sebastián quien era el nieto de João III. Durante su reinado Portugal sólo se interesó en los territorios más importantes de su imperio. En esta época también se comienza a sentir el agotamiento del ánimo portugués. Los corsarios franceses atacaban las naves que llegaban de India y de Brasil para llevarles las mercancías y hundían los barcos. A veces desembarcaban y trataban de fundar colonias en los territorios portugueses, como ocurrió con el corsario francés Nicolás Durand de Villegaignont (Villegaignon o Villegagnon), que se fortificó en lo que hoy día es Río de Janeiro (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 4-5). Este francés gobernó una colonia por doce años empezando en 1555 cuando desembarcaron con dos barcos y 600 soldados y colonos que huían de Francia por persecución religiosa porque la mayoría eran hugonots y calvinistas. Lo único que sucedió entre los colonos hubo pleitos entre ellos mismos (los calvinistas y los católicos), que resultó en que el líder católico se fuera a Francia y los portugueses establecieron en 1565 la fundación de St. Sebastián de Río de Janeiro, el lugar que ellos escogieron por su belleza. Dos años después los portugueses sacaron a los franceses de sus territorios acabando con la idea de una “Antártica francesa”. Los franceses trataron de fundar colonias en dos otros lugares, al norte de Pernambuco y fundaron a São Luíz en Maranhão, donde se quedaron hasta 1615. Lo que le quedó a los franceses en el continente sudamericano hacía el norte fue la Guyana Francesa (Schurz 144-5).

Para 1531 ya más de trescientos barcos portugueses habían sido atacados por los franceses. Al año siguiente se establecieron las colonias en Brasil que ahora son São

Vicente, Santos y São Paulo. Las ganancias generadas por el intercambio comercial de las especias orientales ya estaban disminuyendo y Portugal tenía numerosos acreedores entre los cuales estaban España y Flandes. Durante esta época surgieron problemas de todo tipo imaginable: sociales, políticos, económicos y religiosos. En estos años también empiezan los progromos contra los judíos. Estos progromos fueron llevados a cabo en seis ciudades: Lisboa, Coimbra, Évora, Oporto, Lamego y Tomar (Livermore 145-7).

La decadencia marítima portuguesa tuvo origen en tres causas fundamentales: primero, el número de habitantes del reino era reducido; segundo, hacían falta más embarcaciones; y tercero, cada vez había menos recursos financieros. La escasez de las naves fue agravada por los hundimientos y los asaltos en alta mar de los corsarios franceses. Todo esto representaba una gran pérdida de dinero para la corona portuguesa. El resultado fue una crisis política y económica porque la corona también debía mucho dinero a sus acreedores que le cobraban altos intereses. Todo esto culminó con la muerte del rey Sebastião en 1578 en la batalla de Alcácer Quibir. Entonces empieza un período de dos años para determinar la sucesión a la corona portuguesa que culmina cuando Felipe II de España y I de Portugal sube al trono en 1580. Este episodio coincide con la muerte de Camões (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 5). Podemos decir entonces que el poeta vivió en carne propia la decadencia marítima y política portuguesa.

En Coimbra, es probable, que Camões sacara provecho de la educación universitaria en su país. La universidad establecida por Dinis en Lisboa en 1290 había sido trasladada dos veces a Coimbra en el siglo XIV, pero había estado en Lisboa desde 1377. En 1537 se había restablecido en Coimbra con cátedras en leyes, retórica,

matemáticas, teología, medicina, gramática y griego. Diez años más tarde establecieron el colegio de las humanidades para la enseñanza del latín y la filosofía (Livermore 148).

Alrededor de 1550 también existían ocho guarniciones en el Norte de África que no tenían valor económico por lo que Portugal optó por abandonar algunas y quedarse sólo con Ceuta, Tánger y Santa Cruz de Guery Mazagão. Brasil empieza a progresar con la producción de azúcar y comienza a importar esclavos del oeste de África. En Asia los portugueses que habían llegado hasta China habían establecido una fábrica para el intercambio en Macau en 1557, este mismo año Camões sale de Portugal para el Oriente en su segundo destierro y unos meses después llegó en Macao (Livermore 149-50).

Cuando João III murió de un derrame cerebral su sucesor fue su nieto Sebastián que sólo tenía tres años. Por su corta edad Sebastián asumió el trono con regentes y con él empiezan los problemas de sucesión porque él y su tío abuelo el Cardinal Henríquez, eran los únicos sobrevivientes de la dinastía Avis. A estas alturas Portugal estaba muy ligado a España por numerosos matrimonios y los portugueses no tenían herederos a la corona. El reinado de Sebastián estuvo lleno de conflictos y guerras porque soñaba con batallas victoriosas contra los moros. Su gran proyecto era obtener la victoria en África y preparó una armada y un ejército para atacar Marruecos. El lema de Sebastián era "*Un bel morir tutta la vita honora*" escrito por Petrarca. En agosto de 1578 el ejército portugués fue derrotado por las fuerzas musulmanas en la batalla de Alcácer-Quivir y Sebastián murió en este conflicto. Así realizó el lema que escogió cuando lo hicieron rey de Portugal. Resultó que su cuerpo nunca fue encontrado y esto creó un mito y un culto. Se decía que el rey había sobrevivido y que un día regresaría para devolverle a Portugal la grandeza que había tenido (Wheeler 162-3).

El desastre en Alcácer-Quivir trajo a su tío abuelo el Cardinal Henríquez de Alcobaca a la corte portuguesa, para dejarle saber al pueblo que ya no tenían rey. Luego se supo que Sebastião había sido enterrado en la casa del gobernador de Alcacer y el Cardinal fue proclamado rey. El Cardinal ya estaba viejo y débil, y aunque hubiera recibido una dispensa de Roma de sus órdenes eclesiásticas, era ya casi imposible producir por su parte un heredero para la dinastía Avis. Él era el único hijo sobreviviente de Manuel. Durante dos años, hasta 1580, el año que Camões murió, se trató de resolver el problema de sucesión. Aquí es cuando Felipe II de España declara su derecho al lusitano. Una hija de Manuel se casó con el emperador Carlos V y ella fue la madre de Felipe II de España, quien también se casó con una hija de João III, pero en ese momento, ella y el hijo de Felipe II, Carlos, ya estaban muertos. Felipe II por ese entonces se había casado con Isabel de Valois. Así que Felipe II reclamó el trono por parte de su madre y porque era nieto de Manuel, no por parte de su esposa fallecida (Livermore 158).

Después de dos años de tanta discusión, Felipe II fue reconocido oficialmente por la asamblea como Rey de Portugal en la Corte de Almeirim en el 11 de enero de 1580. Esta corte estaba dominada por los clérigos y los nobles y este acto no tuvo en cuenta los sentimientos del pueblo portugués. El pueblo apoyaba a Dom António o Prior de Crato, y empezaron una resistencia armada a esta intrusión española. El populacho sentía que Don António era el mejor candidato para el trono aunque fuera un ilegítimo, porque era hijo de Luís quien fue el segundo hijo del rey Manuel. Este fue el único candidato que el pueblo quería para que asumiera el trono, pero había muchos en la corte que no lo apoyaban entre ellos, el cardinal Henríquez, la nobleza y los clérigos. También Crato fue nombrado rey en Santarém, pero las fuerzas de Crato no pudieron contra las de

Felipe II. El ejército de Felipe II hizo que Crato huyera al norte; desde Santarém a Coímbra, y luego a Oporto, y de ahí a Inglaterra. Finalmente Crato llegó a Francia en mayo de 1581. Felipe II entró con su ejército en Lisboa y tomó la corona de Portugal a la fuerza pero sin resistencia, pues Lisboa era casi una necrópolis debido a la peste de 1579. Esta anexión duró sesenta años, y fue algo que Camões presentía que iba a ocurrir antes de su muerte (Livermore 160-3).

En los últimos meses de la vida de Camões es cuando ocurrieron estas guerras de sucesión en Portugal entre Dom António y Felipe II. Dos años antes Sebastião se preparaba para su guerra en Marruecos y la nación estaba casi en la bancarrota. La situación económica y política iba de mal en peor. La última composición de Camões fue un soneto lleno de lamentos, porque sabía que España se iba a apoderar de su nación querida:

*O dia em que eu nasci, moura e pereça,  
 Não o queira jamais o tempo dar,  
 Não torne mais ao mundo e, se tornar,  
 Eclipse nesse passo o sol padeça.*

*A luz lhe falte, o sol se lhe escureça,  
 Mostre o mundo sinais de se acabar,  
 Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,  
 A mãe ao próprio filho não conheça.*

*As pessoas pasmadas, de ignorantes,  
 As lágrimas no rosto, a cor perdida,  
 Cuidem que o mundo já se destruiu.*

*Ó gente temerosa, não te espantes,  
 Que este dia deitou ao mundo a vida  
 Mais desgraçada que jamais se viu!*

Este soneto está basado en la Biblia, en el libro de Job, capítulo III. Esto se ve en la primera estrofa y cambia a lo largo del soneto. Con las palabras “este día” puede

significar el día en que nació o su cumpleaños. Este soneto fue publicado por primera vez por Juromenha, que lo recoge del *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, también se encuentra en el *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, donde se le atribuye a Camões (Saraiva 156).

El soneto representa el abatimiento o rendimiento de la vida del poeta tanto como su patria a los reyes españoles porque Portugal no pudo poner uno de sus propios nobles en el trono portugués.



## Capítulo 2

### Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580)

Luís Vaz de Camões es considerado el “Poeta nacional de Portugal”, por su obra maestra *Os Lusíadas*.

Aunque de nacionalidad portuguesa, era un hombre ibérico, con raíces en los dos pueblos. Camões es autor de una composición épica, y mucha lírica en tres lenguas (portugués, castellano y gallego), especialmente sonetos y tres obras teatrales. Se ha comentado que si Camões nunca hubiera escrito su obra maestra, hubiera sido conocido por sus impecables sonetos de estilo petrarquista (Vendler 36).

La fama de Camões se debe a su poema épico *Os Lusíadas*, en español *Los Lusíadas* (1572), que habla de la grandeza de Portugal en los viajes de descubrimiento de Vasco da Gama y también por sus otras composiciones líricas tanto en portugués como en castellano.

Camões como casi todos los hombres cultos de su época, componía versos en más de una lengua. Por eso hay muchas composiciones escritas en castellano, que suenan como las de Garcilaso, Boscán, Herrera y otros autores españoles (Besse 40). También los hombres educados del siglo XVI en Portugal, tenían que haber leído más libros en español que en portugués, porque la producción de libros en Portugal en las dos primeras décadas del siglo XVI fue mínima y pocos fueron publicados en lengua portuguesa (Hart 26).

Según Osvaldo Orico en su libro *Camoens y Cervantes*: “Amó la España lírica de Garcilaso de la Vega, con quien convivió y estudió arte poético. Y para mejor demostrar su afinidad, aprendió castellano y lo versificó con la misma gracia y maestría que en su propio idioma” (Orico 124).

Marqués Braga, en su edición de las *Poesías Castellanas y Autos de Luís de Camoens*, observa que Camões utilizó la lengua castellana, por la superioridad plástica de su expresión, aunque así mismo había prevalecido siempre en la corte portuguesa. En el Palacio Real predominaba el gusto por las redondillas o las formas de los cancioneros usados por los grandes líricos castellanos, pues éstas eran las que deslumbraban a las damas. Es la razón por la cual Luís de Camões ha cultivado en castellano los metros cortos en el estilo antiguo de Castilla (Marqués Braga<sup>7</sup>). También Marqués Braga comenta sobre los sonetos de Camões en español: “Camoens ha tratado el soneto en portugués con gran perfección teniendo como modelos a Petrarca y Garcilaso de la Vega, que fue su gran maestro en el lirismo. Tradujo sonetos del Genio Toledano, y la obra camoneana épica y lírica está llena de reminiscencias de Garcilaso. En sonetos, odas, elegías y églogas, expuso Luís de Camoens su doctrina del Amor” (Marqués Braga 8).

Camões puede ser llamado “poeta español”. Así quería él mismo ser considerado. Lo que Camões quería era encarnar a los dos pueblos. Camões, por su descendencia, se sintió como ciudadano de España y cultivó las dos lenguas de la expansión ecuménica y de las dos literaturas Camões recibe una herencia de ideas y de modos de expresión que ejerce influencias iguales (Filgueira Valverde 325).

Según Filgueira Valverde, Camões conocía muy bien a los poetas españoles del siglo XV, sobre todo Jorge Manrique, a quien glosó, y cuyas *Coplas* parafraseó en sus primeras cartas. Otros autores muy conocidos que influyeron en las obras de Camões fueron: Garci Sánchez de Badajoz, Gil Vicente, Fernando de Rojas, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera (Filgueira Valverde 325-57).

### **A. Datos biográficos-Las tres etapas de la vida de Camões**

La vida de Luís de Camões se divide en tres etapas: la juventud, los dos destierros (que incluye sus viajes alrededor del mundo) y sus últimos diez años en Lisboa. Cada etapa de su vida tiene su enfoque cultural y laboral. Los años de estos tres períodos son: antes de su partida al Oriente (1524-1553), los años de sus viajes (1553-1570); y después del regreso a su patria (1570-1580) que fueron los años de agonía y miseria en Lisboa, que para ese tiempo era una necrópolis por la peste que casi acabó con la población de la ciudad (Martins 55).

Como hay pocos datos sobre la juventud de Camões sólo se conjetura que posiblemente nació en Lisboa, Coimbra o Évora. El año de su nacimiento tampoco se conoce con exactitud, pero se sabe que los años de su natalicio están entre 1517 - 1524 y que fue un descendiente de Vasco da Gama (¿1460?- 1524). Por ahora, la crítica ha aceptado el año 1524 como el de su nacimiento y se dice que posiblemente nació en Lisboa en el barrio de Mouraria, aunque esto también cambia según el crítico. Sus padres fueron Simão Vaz de Camões y Ana Sá de Macedo que era de Santarém. La familia Camões pertenecía a la pequeña nobleza en Coimbra a pesar de que su familia era pobre estaba bien conectada (Taylor 49).

Aunque Camões era portugués sus orígenes eran de lo que hoy día es España, porque sus ancestros habían llegado a Portugal de Galicia cerca de Finisterre. Su familia había vivido por generaciones en Camos que es un topónimo que da el origen del apellido Camões. Viene del valle del río Minor, en una parroquia y una torre feudal, entre Monte Parada, Nigrán y Bayona en las tierras de Pontevedra. Los documentos más antiguos (1228) registran a los antepasados del poeta como “Camones” y “Camunes”,

anteponiendo un hagiotopónimo muy arcaico: el de Santa Eulalia (Filgueira Valverde 23).

Al llegar a Portugal, la familia Camões se había establecido en Coimbra y Évora. El gallego tatarabuelo de Camões fue Vasco Pérez de Camões (Pires de Camoens), que también fue hombre de armas y de letras porque era un militar noble y un poeta. Durante esta época hubo guerras civiles después de la muerte de Alfonso XI (1311-1350) y como Vasco era partidario de Pedro I el Justiciero (1320-1367) tuvo que huir de Galicia, cuando Pedro fue asesinado, cruzar la frontera y encontrar refugio en Portugal en 1369. Hijo de Vasco y bisabuelo de Luís, fue João, que está enterrado en la catedral de Coimbra. El abuelo de Luís, fue Antão Vaz de Camões, y éste se casó con Guiomar de Vaz da Gama, emparentada con la familia de los da Gama del Algarve, a la que pertenecía el famoso Vasco da Gama. Simão, padre de Luís, nació en Coímbra, y fue *caveleiro fidalgo*, capitán de un barco, que viajó a India, y naufragó cerca de Goa donde murió (Bell *Luís de Camões* 2-4). El padre y el famoso hijo casi tuvieron el mismo destino, porque Luís también viajó en barco y naufragó pero sobrevivió y regresó a Portugal.

La peste bubónica que había atacado a Europa, por fin llegó al oeste de la península ibérica, atacando a Lisboa a principios del siglo XVI. A causa de esto el rey João III el Piadoso (1502-1557) y la corte portuguesa se muda de Lisboa a Coímbra y también la familia de Camões hizo lo mismo, porque todavía la peste no había tocado a Coímbra. La familia Camões se trasladó con Luís de tres años para estar cerca de los abuelos paternos en Coímbra. Después de la plaga que atacó a Lisboa hacia el 1528 aproximadamente, el padre volvió a Lisboa porque ocupaba una posición como oficial

del Rey en el almacén de la Casa Guiné e India, mientras que su único hijo Luís se quedó en Coímbra con su madre en la casa de sus parientes, quienes ocupaban posiciones preeminentes en esta ciudad (Hart 12).

La familia de Camões fue considerada como una de las familias principales de Coímbra y un tío de Luís fue prior de la Iglesia Santa Cruz y también canciller de la Universidad de Coímbra. Aunque la juventud de Luís es solo una serie de suposiciones, la crítica ha dicho que posiblemente estudió bajo su tío Bento en el Colegio de Santa Cruz donde los estudiantes tenían que conversar en latín y griego y posiblemente asistió a la Universidad de Coímbra. Además de su lengua nativa, se sabe que Camões escribía el castellano fácilmente y leía el italiano. La obra lírica de Camões demuestra su conocimiento de la historia, la filosofía, la mitología clásica, además del latín y tal vez del griego (Bell *Portuguese Literature* 103).

Más o menos a la edad de dieciocho años Luís se trasladó de Coímbra a Lisboa. Se deduce de sus poesías que había tenido líos amorosos en Coímbra y eso resultó en su traslado o demuestra que huyó de sus problemas en un lugar para empezar de nuevo en otro. Cuando Luís llegó a Lisboa, ya tenía un trabajo como tutor del hijo de Don Francisco de Noronha, Conde de Linares; éste tenía un palacio en las afueras de Lisboa en Xabregas. Entonces Luís era profesor de Antonio, hijo de don Francisco y Violante, quien también pertenecía a la corona por parte de padre, quien era Fernán Álvares de Andrade, tesorero general de la corona (Hart 30). Se ve que desde que llegó a Lisboa, el joven Luís tuvo suerte, porque todas las puertas de la corte se le abrieron desde el principio, primero con su conexión con la familia Noronha y después por su inteligencia en componer la lírica que tanto les gustaba a los cortesanos.

Uno de los entretenimientos favoritos de la sociedad urbana y cortesana de Lisboa era la imitación de las formas poéticas italianas, componiendo, en particular, sonetos. Había concursos de composición de componer poesías, primero las damas daban temas al galán y éste tenía que escribir líneas interpretándolos. El joven Luís tenía gran facilidad para escribir poesía y pronto fue el mejor en la corte de João III, por la ventaja que había adquirido al estudiar los clásicos pues llenaba las composiciones a la que supuestamente eran temas mitológicos. Este reconocimiento en la corte le atrajo también los celos de otros hombres cortesanos que ya tenían posiciones importantes. Además cortejaba a las cortesanas con sus versos y era atractivo y bien parecido. Obviamente le encantaba su vida cortesana en Lisboa, donde también conoció a Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Jorge de Montemôr y Pero de Andrade Caminha todos poetas portugueses de renombre en el siglo XVI (Hart 42-3).

En Lisboa, el Viernes Santo de 1544, Luís vio por primera vez a una de las damas de la reina en la iglesia y se enamoró enseguida de ella, en otras palabras fue amor a primera vista. La lírica de esos años de su mocedad en Lisboa expresa el ardor de su pasión, que supuestamente la dama de su fervor correspondió. Al poeta, como hombre pobre, le convenía una unión con la dama Caterina de Ataíde, pero esto era imposible de parte de ella y Luís la menciona como Natercia (un anagrama de Caterina) en sus versos. Este amor cortesano le trajo malas consecuencias y le resultó en su primer exilio de la capital. Durante esos años Camões ya había compuesto mucha poesía lírica y tres comedias. La producción lírica que había escrito y la que todavía iba a escribir, lo establecería como uno de los mejores poetas portugueses (Ford 7).

El siguiente soneto fue el primero que escribió en su mocedad a su Caterina de

Ataíde, a la que jamás olvidó a lo largo de su vida. La crítica ha dicho que este soneto suena mucho como el que Petrarca le escribió a su Laura y indica, con seguridad que Camões conocía bien la obra de aquél. Las ideas junto con las líneas imitan las del autor italiano, quien también vio por primera vez a su Laura en un Viernes Santo en 1327, lo cual empieza así “*Era il giorno ch'al sol si scoloraro...*” (Hart 36)

*Todas as almas tristes se mostravam  
pela piadade do Feitor divino,  
onde, ante o seu aspecto benino,  
o devido tributo lhe pagavam.*

*Meus sentidos então livres estavam  
(que até i foi costume o seu destino),  
quando uns olhos, de que eu não era dino,  
a furto da Razão me salteavam.*

*A nova vista me cegou de todo;  
nasceu do descostume a estranheza  
da suave e angélica presença.*

*Pera remediar-me não há i modo?  
Oh! porque fez a humana natureza  
entre os nascidos tanta diferença?*

Aquí se nota un enamoramiento junto con un entusiasmo hacia ella entre los versos del soneto, pero también un presentimiento que este amor no terminará siendo feliz. Las últimas líneas lo dicen, que hay una diferencia entre ellos que nunca se podrá igualar en vida (Hart 37). Esto mismo le pasó a Camões porque en la corte sólo fue un forastero de Coímbra, quien no tenía ningún título de nobleza que lo apoyara en los momentos cuando lo necesitara. Este soneto fue publicado por primera vez por Juromenha y aparece en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* (Saraiva 50). Camões también habla de la desigualdad social en otras composiciones líricas, por ejemplo en el soneto “*Senhor João Lopez, o meu baixo estado*”, y en la *Canção X* (Saraiva y Saraiva

85).

*Senhor João Lopes, o meu baixo estado  
ontem vi posto em grau tão excelente  
que vós, que sois enveja a toda a gente,  
só por mim vos quiséreis ver trocado.*

*Vi o gesto suave e delicado  
que já vos fez, contente e descontente,  
lançar ao vento a voz tão docemente  
que fez o ar sereno e sossegado.*

*Vi-lhe em poucas palavras dizer quanto  
ninguém diria em muitas; eu só, cego,  
magoado fiquei na doce fala.*

*Mas mal haja a Fortuna e o Moço cego:  
um, porque os corações obriga a tanto;  
outra, porque os estados desiguala.*

Esta cortesana Caterina de Ataíde fue hija de don Antonio de Lima, *mordomo-mór* del infante don Duarte y doña María Bocanegra. Camões le escribió tanta lírica a Caterina, que ella se enamoró por completo de él, pero este amor no le trajo felicidad a ninguno de los dos. (Hart 37). Cuando se habla de los amores de los poetas, el de Petrarca fue Laura que lo demuestra en sus sonetos, para Dante fue su Beatrice en *La Divina Comedia* y para Camões fue Caterina de Ataíde entre otras en sus sonetos.

En otro soneto, un acróstico, que le escribió a Caterina demuestra su afecto hacia ella. Las primeras letras de cada verso forman una expresión: *Voso como cativo*. Las primeras letras de la séptima sílaba de cada verso contienen las palabras: *mui alta Senhora*. Este soneto demuestra la fidelidad del poeta hacia Caterina. Este soneto fue publicado por primera vez en 1668 (Saraiva 62).

<i>Vencido está de Amor</i>	<i>meu pensamento</i>
<i>o mais que pode ser</i>	<i>vencida a vida,</i>
<i>sujeita a vos servir</i>	<i>instituída,</i>
<i>oferecendo tudo</i>	<i>a vosso intento.</i>



*Contente deste bem,  
ou hora em que se viu  
mil vezes desejando  
outra vez renovar*

*louva o momento  
tão bem perdida;  
a tal ferida  
seu perdimento.*

*Com essa pretensão  
a causa que me guia  
tão estranha, tão doce,*

*está segura  
nesta empresa,  
honrosa e alta.*

*Jurando não seguir  
votando só por vós  
ou ser no vosso amor*

*outra ventura,  
rara firmeza,  
achado em falta.*

En el siguiente soneto el poeta incita los dulces pensamientos, y enumera los objetos que se propone describir, que le dirige a su amada. Le dice a la “*Senhora*” a la que le escribe que a él le faltan el ingenio y el arte, se muestra inferior para realzarla a ella. Lo que demuestra aquí el poeta es que él no está al mismo nivel de ella y que le falta mucho en términos de inteligencia.

*Eu cantarei de amor tão docemente,  
Por uns termos em si tão concertados,  
Que dous mil acidentes namorados  
Faça sentir ao peito que não sente.*

*Farei que o amor a todos avivente,  
Pintando mil segredos delicados,  
Brandas iras, suspiros magoados,  
Temerosa ousadia e pena ausente.*

*Também, Senhora, do desprezo honesto  
De vossa vista branda e rigorosa,  
Contentar-me-ei dizendo a menor parte.*

*Porém, para cantar de vosso gesto  
A composição alta e milagrosa,  
Aqui falta saber, engenho e arte.*

Este último soneto publicado por primera vez en 1595, es una adaptación de Petrarca en la primera estrofa que así se escribe: “*Io canterei d’amor si novamente ch’a;*

*duro fianco il di milli sospiri trarrei per forza, e milli alti desiri raccenderei nella gelata mente*". Después los versos son camoneanos (Saraiva 15). La imitación marca la primera etapa de la evolución de Camões. Este último soneto es atribuido a la década de 1540-50. La evocación de la "*Senhora*" se encuentra en muchos sonetos de esta misma época. La mujer a quien el poeta se dirige, es la dama quien él servía (Saraiva y Saraiva 48-9).

Es obvio que la mocedad de Camões fue muy turbulenta, se enamoraba frecuentemente de las damas de la corte y esto lo demuestra en su lírica. En esta vida urbana y cortesana en la capital se paseaba por las calles de Lisboa, participaba en círculos bohemios, frecuentaba los prostíbulos y participaba en los debates poéticos en la corte. Caterina no fue la única dama noble que Camões trató de seducir (Taylor 50). Muchas mujeres lo inspiraban y todas eran de carne y hueso, ninguna era etérea como las de otros poetas renacentistas. Por lo menos aparecen seis mujeres en la lírica camoneana por las que él tenía intereses amorosos: cuatro cortesanas y dos exóticas de su vida en el oriente (Barreiros 330).

Camões fue admitido en esta vida cortesana por su talento poético y se hizo muy reconocido en el *Paço da Ribeira* o el Palacio Real. Como Camões era muy conocido por las damas, además de Francisco de Noronha, el Conde de Linares, eran ellas las que también lo ayudaron en su entrada a la corte. Ellos facilitaron su asistencia a los Saraos Reales. La corte de la Reina Catalina aunque religiosa seguía la tradición de los Saraos de Palacio, en que sobresalían los poetas y los enamorados. La más hermosa e inteligente de las nobles era doña Francisca de Aragón y los poetas cortesanos se reunían con ella (Braga 21).

El próximo soneto que voy a presentar se lo escribió a Catarina de Ataíde en

respuesta a un regalo de ella. En este soneto publicado por primera vez en 1595, se ve al poeta hablando con una cinta que ella usaba en el pelo y que ahora él tiene en las manos. En el último terceto hay un ejemplo de un sinécdoque o todo por la parte. Para el poeta ya que tiene una parte de ella, piensa que ahora la tiene a ella por completo (Saraiva 91).

*Lindo e sutil trançado, que ficaste  
em penhor do remédio que mereço,  
se só contigo, vendo-te, endoudeço,  
que fora cos cabelos que apertaste?*

*Aquelas tranças de ouro que ligaste,  
que os raios do Sol têm em pouco preço,  
não sei se para engano do que peço,  
se para me atar, os desataste.*

*Lindo trançado, em minhas mãos te vejo,  
e por satisfação de minhas dores  
(como quem não tem outra) hei-de tomar-te.*

*E se não for contente meu desejo,  
dir-lhe-ei que, nesta regra dos amores,  
pelo todo também se toma a parte.*

Ya que Luís llegó a tener una buena reputación por sus composiciones poéticas, las cortesanas lo buscaban pero esto también le causó su rápida decadencia en los pocos años que estuvo en Lisboa. Había tres mujeres en la corte que le interesaban a Camões y a cada una le escribió versos: Catarina de Ataíde, doña María (hija del Rey Manuel, ya fallecido), y Francisca de Aragón. Casi todas tenían los mismos aspectos físicos, eran rubias y de ojos azules.

Ya después de tres años en Lisboa, quería ser un dramaturgo cortesano como lo fue Gil Vicente. Se interesó por los dramas clásicos y su primera obra *Enfatriões*, basada en Plauto le trajo admiradores. Después de eso, los sueños juveniles de Luís fueron de mal en peor. Comisionaron a Luís para que escribiera un drama para una boda

en el patio de Estacio da Fonseca en la que los reyes iban a estar entre los invitados. Este drama, titulado *El-Rei Seleuco*, se trataba del rey Seleuco de Siria y su hijo Antíoco. El drama casi se entendía como algo que pasó en la corte entre El Rey Manuel y su hijo, el que era ahora João III. Se trataba de la madrastra y el hijo del rey en una situación en que el padre y el hijo amaban a la misma mujer. También estaba repleto de doble sentido, refiriéndose a la corte espectadora de la obra actual. El joven Luís se había hecho famoso entre ellos por su facilidad en componer lírica, pero también logró hacerse muchos enemigos debido a los celos de los otros cortesanos. El resultado de presentar este drama le trajo su primer destierro. Su buena suerte se convierte de un día para otro en mala suerte después de tener tanta alegría y felicidad en la corte de Lisboa. Se tuvo que ir, o más bien huir, de Lisboa por orden del Rey lo más pronto posible. Camões reconoció que había cometido un error en presentar esta obra en este soneto:

*Erros meus, má fortuna, amor ardente  
Em minha perdição se conjuraram;  
Os erros e a fortuna sobejaram,  
Que pera mim bastava amor somente.*

*Tudo passei; mas tenho tão presente  
A grande dor das cousas, que passaram,  
Que as magoadas iras me ensinaram  
A não querer já nunca ser contente.*

*Errei todo o discurso de meus anos;  
Dei causa que a Fortuna castigasse  
As minhas mal fundadas esperanças.*

*De amor não vi senão breves enganos.  
Oh! quem tanto pudesse, que fartasse  
Este meu duro Génio de vinganças!*

Este soneto camoneano es uno de los más famosos y conocidos del poeta. Aquí no hay alusiones mitológicas, sólo una lengua simple y desnuda que habla de los errores

de su vida. Se caracteriza por la sinceridad dramática del mensaje y utiliza formas simples. La línea once “*As minhas mal fundadas esperanças*” nos hace ver el futuro trágico del poeta, que se repite en muchos versos de su lírica que es una autobiografía sentimental (Saraiva y Saraiva 244). Este soneto fue publicado por primera vez en 1616 (Saraiva 165). El punto de partida de este soneto es: “*Erros meus.*” Admite que ha cometido un error que sale de ser joven y pedante ante los demás por su facilidad de hacer poesía que no todos tenían este don.

A causa de este error, primero se fue a vivir con su tía en Santarém, y después se alistó como soldado con las fuerzas que iban a pelear en Ceuta contra los moros (Hart 54-5). Su vida cambió totalmente y Camões nunca recuperó su prestigio hasta después de morir, porque se hizo más famoso después de su fallecimiento con la publicación de su lírica por sus amigos.

La decadencia camoneana empieza cuando terminó de escribir el drama *El Rei-Seleuco*, en un momento culminante de su vida profesional, cuando ya había conseguido la fama que tanto quería lograr por sus propios méritos. De ahí en adelante su vida personal y profesional se convirtió en una serie de fracasos. Su vida después de este episodio nunca volvió a ser la misma y cambió completamente. Después de tantos años de ser altanero con los miembros de su círculo urbano y cortesano, se hizo humilde porque no tuvo otra alternativa. Es obvio que la primera época en Lisboa fue la de su mejor producción lírica. Nunca recuperó ante la sociedad de Lisboa su fama y no llegó a tener fortuna en vida. Durante sus destierros vinieron las épocas de sufrimiento donde se dedicó a trabajos administrativos que le asignaron en el extranjero y compuso su obra maestra *Os Lusíadas* en esta época. Aunque era poeta de profesión, durante sus años

fuera de Portugal tuvo que hacer trabajos administrativos para mantenerse. Estos datos son muy importantes porque los temas de las composiciones de esos años se pueden fechar. Esta juventud que le trajo fama entre los cortesanos, también fue la que le causó su decadencia personal.

En este primer exilio que duró dos años, pasó los primeros meses en Santarém, donde siguió componiendo lírica, pero en vez de escribir de sus amores se dedicó a temas de la naturaleza y eso se demuestra por las metáforas y las imágenes. Como ahora ya no estaba en la corte, no tenía que hacer poesías con tanta rapidez. Fuera de estos círculos palaciegos se sentía más libre para componer. En esta etapa poética se siente el *saudade* y la soledad en sus composiciones líricas pero también el ambiente natural, como lo demuestra el siguiente soneto:

*A fermosura desta fresca serra  
E a sombra dos verdes castanheiros,  
O manso caminhar destes ribeiros,  
Donde toda a tristeza se desterra;*

*O rouco som do mar, a estranha terra,  
O esconder do Sol pelos outeiros,  
O recolher dos gados derradeiros,  
Das nuvens pelo ar a branda guerra;*

*Enfim, tudo o que a rara natureza  
Com tanta variedade nos ofrece,  
Me está, se não te vejo, magoando.*

*Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;  
Sem ti, perpetuamente estou passando,  
Nas mores alegrias, mor tristeza.*

La naturaleza, aunque bella, no le sirve para dejar de pensar en su amada o amadas que dejó en la corte en Lisboa. Este soneto se encuentra en el *Cancioneiro de Corte e de Magnate* y se le atribuye a Don Manuel de Portugal, pero hoy día los editores

modernos lo aceptan como camoneano. El soneto fue publicado por primera vez en 1668 y tiene influencias de Petrarca y Gracilazo. El Profesor Ricardo Averini justifica la influencia con las siguientes palabras: “*Um dos sonetos exemplares de adesão completa e consciente aos modelos da poesia humana*” (Saraiva y Saraiva 195).

Entre los años 1547 – 1553, ya había sido exiliado dos veces de Portugal. La primera vez sirvió como soldado en Ceuta, África que le resultó en la pérdida del ojo derecho y a partir de ese momento en muchas de sus composiciones líricas hace referencia a sus *olhos*. La mala suerte lo seguía porque cuando regresó a su querida Lisboa, no tardó mucho en tener que irse por segunda vez. El fracaso lo seguía adondequiera que iba.

Al regresar a Lisboa después de ser soldado en Ceuta y en mala compañía en 1552 hirió a Gonçalo Borges, un oficial de la corte, cortándole la frente con una daga durante las fiestas de Corpus Christi en junio. El resultado fue que mandaron a Camões a la cárcel llamada Tronco por nueve meses. El Tronco era un sitio tan asqueroso, que era peor que una prisión de esclavos. Para pasar el tiempo Camões componía versos. La siguiente *canção* viene de esta época y se considera una de sus más famosas. Los biógrafos la consideran como una autobiografía sentimental. La *canção* tiene como tema la vida del poeta, desde su nacimiento hasta el momento en que la escribe (Saraiva 68):

*Vinde cá, meu tão certo secretário  
dos queixumes que sempre ando fazendo,  
papel, com que a pena desafogo!  
As sem-razões digamos que, vivendo,  
me faz o inexorável e contrário  
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.  
Deitemos água pouca em muito fogo;  
acenda-se com gritos um tormento  
que a todas as memórias seja estranho.  
Digamos mal tamanho*

*a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,  
 a quem já muitas vezes o contei,  
 tanto de balde como o conto agora;  
 mas, já que para erros fui nascido,  
 vir este a ser um deles não duvido.  
 Que, pois já de acertar estou tão fora,  
 não me culpem também, se nisto errei.  
 Sequer este refúgio só terei:  
 falar e errar sem culpa, livremente.  
 Triste quem de tão pouco está contente!*

*Já me desenganei que de queixar-me  
 não se alcança remédio; mas quem pena,  
 forçado lhe é gritar se a dor é grande.  
 Gritarei; mas é débil e pequena  
 a voz para poder desabafar-me,  
 porque nem com gritar a dor se abrande.  
 Quem me dará sequer que fora mande  
 lágrimas e suspiros infinitos  
 iguais ao mal que dentro n'alma mora?  
 Mas quem pode algü'hora  
 medir o mal com lágrimas ou gritos?  
 Enfim, direi aquilo que me ensinam  
 a ira, a mágoa, e delas a lembrança,  
 que é outra dor por si, mais dura e firme.  
 Chegai, desesperados, para ouvir-me,  
 e fujam os que vivem de esperança  
 ou aqueles que nela se imaginam,  
 porque Amor e Fortuna determinam  
 de lhe darem poder para entenderem,  
 à medida dos males que tiverem.*

*Quando vim da materna sepultura  
 de novo ao mundo, logo me fizeram  
 Estrelas infelices obrigado;  
 com ter livre alvedrio, mo não deram,  
 que eu conheci mil vezes na ventura  
 o melhor, e pior segui, forçado.  
 E, para que o tormento conformado  
 me dessem com a idade, quando abrisse  
 inda minino, os olhos, brandamente,  
 manda que, diligente,  
 um Minino sem olhos me ferisse.  
 As lágrimas da infância já manavam  
 com uia saudade namorada:  
 o som dos gritos, que no berço dava.*



*já como de suspiros me soava.  
Co a idade e Fado estava concertado;  
porque quando, por caso, me embalavam,  
se versos de Amor tristes me cantavam,  
logo m adormecia a natureza,  
que tão conforme estava co a tristeza.*

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

*Não sei como sabia estar roubando  
cos raios das entranhas, que fugiam  
por ela, pelos olhos sutilmente!  
Pouco a pouco invencíveis me saíam,  
bem como do véu húmido exalando  
está o sutil humor o Sol ardente.  
Enfim, o gesto puro e transparente,  
para quem fica baixo e sem valia  
deste nome de belo e de fermoso;  
o doce e piadoso  
mover d'olhos, que as almas suspendia  
foram as ervas mágicas, que o Céu  
me fez beber; as quais, por longos anos,  
noutro ser me tiveram transformado,  
e tão contente de me ver trocado  
que as mágoas enganava cos enganos;  
e diante dos olhos punha o véu  
que me encobrisse o mal, que assi creceu,  
como quem com afagos se criava*

*daquele para quem crecido estava.*

*Que género tão novo de tormento  
teve Amor, que não fosse, não somente  
provado em mim, mas todo executado?  
Implacáveis durezas, que o fervente  
desejo, que dá força ao pensamento,  
tinham de seu propósito abalado,  
e de se ver, corrido e injuriado;  
aqui, sombras fantásticas, trazidas  
de algüas temerárias esperanças;  
as bem-aventuranças  
nelas também pintadas e fingidas;  
mas a dor do desprezo recebido,  
que a fantasia me desatinava,  
estes enganos punha em desconcerto;  
aqui, o adivinhar e o ter por certo  
que era verdade quanto adivinhava,  
e logo o desdizer-se, de corrido;  
dar às cousas que via outro sentido,  
e para tudo, enfim, buscar razões;  
mas eram muitas mais as sem-razões.*

*Pois quem pode pintar a vida ausente,  
com um descontentar-me quanto via,  
e aquele estar tão longe donde estava;  
o falar, sem saber o que dizia;  
andar, sem ver por onde, e juntamente  
suspirar sem saber que suspirava?  
Pois quando aquele mal m'atormetava  
e aquela dor que das Tartáreas águas  
saiu ao mundo, e mais que todas doe,  
que tantas vezes soe  
duras iras tornar em brandas mágoas;  
agora, co furor da mágoa irado,  
querer e não querer deixar d'amar,  
e mudar noutra parte por vingança  
o desejo privado de esperança,  
que tão mal se podia já mudar;  
agora, a saudade do passado  
tormento. puro, doce e magoado,  
fazia converter estes furores  
em magoadas lágrimas de amores.*

*Que desculpas comigo que buscava  
quando o suave Amor me não sofria*

culpa na cousa amada, e tão amada!  
 Enfim, eram remédios que fingia  
 o medo do tormento que ensinava  
 a vida a sustentar-se, de enganada.  
 Nisto ùa parte dela foi passada,  
 na qual se tive algum contentamento  
 breve, imperfeito, tímido, indecente,  
 não foi senão semente  
 de longo e amaríssimo tormento.  
 Este curso contino de tristeza,  
 estes passos tão vamente espalhados,  
 me foram apagando o ardente gosto  
 que tão de siso n'alma tinha posto,  
 daqueles pensamentos namorados  
 em que eu criei a tenra natureza,  
 que do longo costume da aspereza,  
 contra quem força humana não resiste,  
 se converteu no gosto de ser triste.

Destarte a vida noutra fui trocando;  
 eu não, mas o destino fero, irado,  
 que eu ainda assi por outra não trocara.  
 Fez-me deixar o pátrio ninho amado,  
 passando o longo mar, que ameaçando  
 tantas vezes me esteve a vida cara.  
 Agora, experimentando a fúria rara  
 de Marte, que cos olhos quis que logo  
 visse e tocasse o acerbo fruto seu  
 (e neste escudo meu  
 a pintura verão do infesto fogo);  
 agora, peregrino vago e errante,  
 vendo nações, linguages e costumes,  
 Céus vários, qualidades diferentes,  
 só por seguir com passos diligentes  
 a ti, Fortuna injusta, que consumes  
 as idades, levando-lhe diante  
 ùa esperança em vista de diamante,  
 mas quando das mãos cai se conhece  
 que é frágil vidro aquilo que aparece.

A piadade humana me faltava,  
 a gente amiga já contrária via,  
 no primeiro perigo; e, no segundo,  
 terra em que pôr os pés me falecia,  
 ar para respirar se me negava,  
 e faltavam-me, enfim. o tempo e o mundo.

*Que segredo tão árduo e tão profundo:  
 nascer para viver, e para a vida  
 faltar-me quanto o mundo tem para ela!  
 E não poder perdê-la,  
 estando tantas vezes já perdida!  
 Enfim, não houve transe de fortuna,  
 nem perigos, nem casos duvidosos,  
 injustiças daqueles, que o confuso  
 regimento do mundo, antigo abuso,  
 faz sobre os outros homens poderosos,  
 que eu não passasse, atado à grã coluna  
 do sofrimento meu, que a importuna  
 perseguição de males em pedaços  
 mil vezes fez, à força de seus braços.*

*Não conto tanto males como aquele  
 que, depois da tormenta procelosa,  
 os casos dela conta em porto ledo;  
 que inda agora a Fortuna flutuosa  
 a tamanhas misérias me compele,  
 que de dar um só passo tenho medo.  
 Já de mal que me venha não me arredo,  
 nem bem que me faleça já pretendo,  
 que para mim não val astúcia humana;  
 de força soberana,  
 da Providência, enfim, divina, pendo.  
 Isto que cuido e vejo, às vezes tomo  
 para consolação de tantos danos.  
 Mas a fraqueza humana, quando lança  
 os olhos no que corre, e não alcança  
 senão memória dos passados anos,  
 as águas que então bebo, e o pão que como,  
 lágrimas tristes são, que eu nunca domo  
 senão com fabricar na fantasia  
 fantásticas pinturas de alegria.*

*Que se possível fosse, que tornasse  
 o tempo para trás, como a memória,  
 pelos vestígios da primeira idade,  
 e de novo tecendo a antiga história  
 de meus doces erros, me levasse  
 pelas flores que vi da mocidade;  
 e a lembrança da longa saudade  
 então fosse maior contentamento,  
 vendo a conversação leda e suave,  
 onde ùa e outra chave*

*esteve de meu novo pensamento,  
os campos, as passadas, os sinais,  
a fermosura, os olhos, a brandura,  
a graça, a mansidão, a cortesia,  
a sincera amizade, que desvia  
toda a baixa tenção, terrena, impura,  
como a qual outra algüa não vi mais...  
Ah! vãs memórias, onde me levais  
o fraco coração, que ainda não posso  
domar este tão vão desejo vosso?*

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

Esta *canção* empieza con un preámbulo dramático, evoca su nacimiento infeliz. Camões siente que la ama es culpable de su encerramiento. La vida de Camões ha sido una vida peregrina o de errante. Termina la *canção* con un pasado feliz y con un deseo de poder volver al pasado como la memoria. Los críticos han dicho que él juega con la palabra “ama” porque también piensan que es una mujer noble a quien él sirvió, tanto como una mujer que le dio falsas esperanzas (Saraiva 68).

Esta canción lo explica todo, los problemas, los deseos, la infancia, el presente y además el problema con Borges, el lesionado. Otro soneto de esta etapa, que presuntamente lo compuso en la prisión Tronco, se considera apócrifo y María de Lurdes Saraiva lo pone en la sección de sonetos aunque hay controversia sobre su autoría:

*Onde acharei lugar tão apartado  
e tão isento em tudo da ventura,  
que, não digo eu de humana criatura,  
mas nem de feras seja frequentado?*

*Algun bosque medonho e carregado,  
ou selva solitária, triste e escura,  
sem fonte clara ou plácida verdura,  
enfim, lugar conforme a meu cuidado?*

*Porque ali, nas entranhas dos penedos,  
em vida morto, sepultado em vida,  
me queixe copiosa e livremente;*

*que pois a minha pena é sem medida,  
ali triste serei em dias ledos  
e dias tristes me farão contente.*

Ahora bien, el resultado fue que Borges lo perdonó y el 7 de marzo de 1553, el Rey hizo que Camões sirviera a su patria en India. Luís embarcó al final del mismo mes (Ford 7). Esto resulta ser otro destierro o posiblemente una sentencia de muerte, porque la mayoría de los marineros que se iban en las carabelas al Oriente no regresaban.

El documento donde lo perdonaron es la *Carta de perdão de Luís de Camões* que fue escrita por el Rey y según esta carta, el poeta era un caballero o hidalgo aunque pobre, que servía a la corte portuguesa. La *Carta* representa una ratificación de la corte real. Cuando embarcó en el *São Bento*, Camões citó al general romano Scipio Africanus: “*Ingrata patria, non possidebis ossa mea*”. También describió su vida en Lisboa como: “*três mil[días] de más linguas, peores tenções, danadas vontades, nacidas de pura inveja*” (Encyclopedia of World Biography 248). De este segundo destierro no regresó hasta diecisiete años después, en 1570. Entre 1570 y 1580 que fueron los últimos diez años de su vida, estuvo en Lisboa donde vivía su madre y él mendigaba por las calles de la ciudad o supuestamente también mandaba al esclavo que trajo consigo de sus viajes para que pidiera limosna por él. Los biógrafos también mencionan que Camões era buen amigo de los sacerdotes de la iglesia de Santa Ana donde lo enterraron y que nunca tenía que haber pasado hambre por la relación que tenía con los frailes.

La crítica ha dicho que posiblemente la obra maestra de Luís de Camões, *Os Lusíadas* fue empezada antes del segundo exilio. Durante estos diecisiete años viajó, trabajó y vivió en los siguientes lugares: India (Goa), Malaca, China (Macao), Moluccas, Cambodia, Mozambique y también hizo escala en muchos otros países en Asia y África.

En los años de exilio otra vez lo encarcelaron y cuando viajaba por barco camino a Goa, naufragó en Cambodia o Vietnam con *Os Lusíadas* aún sin terminar, en su poder. Posiblemente tenía seis o siete cantos escritos. Supuestamente, Camões trabajó en su obra maestra, por casi veinte años, antes y después de su exilio de Portugal. Después de muchos años, se hizo amigo del capitán mozambicano, Pedro Barreto, con quien se quedó por dos años de camino a Lisboa. Entonces un cronista, Diogo do Cuoto hizo un comentario sobre *Os Lusíadas*, que lo convenció de que regresara a su patria y otra vez embarcó rumbo a Portugal con el pasaje pagado por sus amigos (Ford 9-10).

Camões encontró su país en mala situación económica, política y social después de estar diecisiete años fuera, sobre todo porque la peste casi acabó con la ciudad de Lisboa el año en que él regresó y lo que encontró fue una necrópolis. Muchos de sus seres queridos habían muerto. Uno de los sonetos más famosos por la muerte de Caterina de Ataíde y que la crítica también dice que fue compuesto por la muerte de Dinamene es el siguiente:

*Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo desta vida descontente,  
Repousa lá no Céu eternamente  
E viva eu cá na terra sempre triste.*

*Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
Memória desta vida se consente,  
Não te esqueças daquele amor ardente  
Que já nos olhos meus tão puro viste.*

*E se vires que pode merecer-te  
Algúa cousa a dor que me ficou  
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,*

*Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
Quão cedo de meus olhos te levou.*

Sobre este soneto hay un desacuerdo entre los críticos sobre a quién se lo escribió o le dedicó los versos. En un lugar dice que fue por la muerte de Caterina en Portugal, en otro lugar dice que fue escrito por la muerte de Dinamene, su amante que murió ahogada en Macau. Este soneto fue publicado por primera vez en 1595 y se encuentra con el epígrafe “*Soneto de um amigo que tornando para casa o achou mortos.*” Aparece en el *Cancioneiro de Cristovão Borges* con algunas variantes. También la fuente de este soneto es un soneto de Petrarca y la semejanza se ve en los dos primeros versos “*Questa anima gentil che si disparte/ anzi tempo chiamata a l'altra vita...*” (Saraiva 147). Estas líneas petrarquistas originaron la idea de que fue una adaptación de aquel poema, pero el soneto de Camões difiere en su desenvolvimiento al de Petrarca (Saraiva y Saraiva 184).

Otro crítico Agostinho de Campos, dice las siguientes palabras sobre “Alma minha gentil...”: “*O soneto Alma minha deve em boa parte ao seu carácter de prece a larga aceitação que tem tido, e que mais larga é pela universalidade do sentimento que o poemeto exprime e pela simplicidade popular da forma em quem a emoção foi vazada...*” (Saraiva y Saraiva 184).

Otro soneto que también habla de la separación de amantes es el próximo:

*Aquela triste e leda madrugada,  
Cheia toda de mágoa e de piedade,  
Enquanto houver no mundo saudade,  
Quero que seja sempre celebrada.*

*Ela só, quando amena e marchetada*



*Saía, dando ao mundo claridade,  
Viu apartar-se dúa outra vontade,  
Que nunca poderá ver-se apartada.*

*Ela só viu as lágrimas em fio,  
Que de uns e de outros olhos derivadas  
Se acrescentaram em grande e largo rio.*

*Ela ouviu as palavras magoadas  
Que puderam tornar o fogo frio  
E dar descanso às almas condenadas.*

Este soneto, publicado por primera vez en 1595, es un himno al tormento amoroso. La crítica le concede un lugar preeminente entre la lírica camoneana. Se considera un poema conmemorativo que evoca la despedida del poeta de su amada. Se dice que es en memoria a Dinamene, pero otros biógrafos dicen que Camões lo compuso mucho antes de su partida para la India en 1553 y que posiblemente la persona a quien se lo dedica no es Dinamene sino Isabel Tavares, una dama de la corte (Saraiva 148-9). Un espíritu de añoranza impregna todo el soneto. Se divide en dos partes diferentes: la primera relaciona el drama íntimo del amante con la naturaleza, en su naciente aurora o la madrugada y el hechizo de su amada quien es indiferente al sufrimiento de su admirador. La segunda parte, o los dos tercetos del soneto, hablan de la separación entre los dos. El último terceto alude al mito de Orfeo con “*almas condenadas*”. Hay un oxímoron que es el “*fogo frio*” y “*as almas condenadas*” quienes ahora tienen un alivio (Glaser 105-7).

Después de componer tantos sonetos y obras de otros géneros, Camões compone su obra maestra *Os Lusíadas*, que fue publicada dos años después de que regresara a su país de sus viajes por el oriente. Un amigo le trajo una copia al rey Sebastião quien le otorgó una pensión anual de 15,000 *reis*, por su servicio en el extranjero y por la épica sobre la grandeza portuguesa. Esta pensión no consistía en mucho dinero y a veces no la

pagaban. Según los historiadores cuando Camões murió su madre siguió recibéndola. Por eso sabemos que Camões nunca salió de la miseria. Los últimos años de su vida, los vivió a veces pidiendo limosna; convertido en un pordiosero.

La guerra de Sebastião en Marruecos y la muerte de este rey, coincidieron con los últimos días de Camões. Este abatimiento nacional fue reflejado por el ánimo de nuestro poeta, quien presentía lo que ocurriría con el país que fue lo siguiente: el tío de Sebastião, Felipe II de España, quería apoderarse de su Portugal querido.

Aparentemente, en estos días de disputas sobre la sucesión entre las fuerzas de Dom António y Felipe II, el 24 de diciembre de 1579, como todos los años, Camões tenía que venir en persona al palacio del tesorero para recibir su pensión y ésta fue la última vez que le dieron su paga anual. Tanto Portugal como Camões vivían sus últimos días como lusitanos (Hart 208-9). Camões murió el 10 de junio en Lisboa a causa de la peste que asoló la ciudad y lo enterraron primero en una fosa comunal en la Iglesia de Santa Ana donde él había querido. Después de su muerte uno de los sacerdotes escribió en castellano: “Qué cosa más lastimosa que ver un tan grande ingenio tan malogrado. Yo

lo bi morir en un hospital en Lisboa sin tener una sabana con que cobrirse, despies de aver triunfado en la India Oriental, de aver navegado 5500 leguas por mar! Qué aviso tan grande para los que de noche y dia se cansan estudiando sin provecho, como las arañas en urdir telas para cazar moscas (Bell 160).”

Quince años después de su muerte, un amigo de Camões trató de localizar la tumba del poeta, pero como no se podía exhumarlo por miedo del contagio por la peste, lo único que pudo hacer fue ponerle una lápida con un error en el año de fallecimiento: en

vez de 1580, le pusieron 1579. La inscripción decía: “*Aquí jaz Luís de Camões*

*Principe dos Poetas de seu tempo. Viveo pobre & miseravelmente & assi morreo. Anno de 1579. Esta campa lhe mandou pôr Gonçallo Coutinho. Na qual senão enterrarâ pessoa algũa.*”

Unos años después hubo una construcción en la Iglesia de Santa Ana y muchas de las lápidas con inscripciones latinas las pusieron al lado de la que había hecho poner Coutinho. En los años siguientes ocurrieron dos eventos que casi causan la destrucción total de lo que fue la fosa de Camões. Uno fue el terremoto de Lisboa de 1755, que destruyó la iglesia y luego la restauración de la iglesia en 1771. Ya para este tiempo nadie sabía dónde localizar las tumbas, ni siquiera la de Camões. Cuando por fin localizaron huesos, no sabían si era la tumba del poeta, porque no se podían identificar con exactitud. No había información sobre dónde precisamente estaba la fosa comunal donde lo habían enterrado (Hart 214-5).

La tradición dice que cuando Felipe II llegó a Lisboa preguntó por Camões, pero para ese entonces el poeta ya había muerto. Es de suponer que el rey quería conocerlo por su buena reputación como poeta y quería darle más reconocimientos. En 1582 el gobierno de Felipe II, buscó a la madre de Camões e hizo que le saldaran lo que le correspondía a Camões en 1580 ya que vivió hasta mediados de ese año. En los archivos nacionales se menciona que la madre de Luis de Camões, Ana de Sá recibió 6,765 reis. En 1585, por orden del Rey, a la madre le otorgaron la pensión de su hijo. La fecha de la muerte de la madre de Camões se desconoce, pero se sabe que por lo menos lo sobrevivió por cinco años. Con la muerte de Luís y su madre no hubo descendientes directos de él porque el poeta murió sin haber tenido hijos y no tuvo hermanos (Hart 219).

Trescientos años después de su muerte, lo que se piensa que son los restos mortales de Camões, fueron trasladados al Monasterio de San Jerónimo en Belém, Lisboa, y colocados en un gran sarcófago que tiene su figura esculpida encima de la tumba. Al otro lado de la nave en San Jerónimo yace su compatriota y pariente por parte de su abuela paterna, Vasco da Gama, cuyos viajes por el oriente son descritos en gran parte en *Os Lusíadas*. Esta es la ironía en la vida de Camões: Después de ser una *persona non grata* ante el rey y la sociedad de Lisboa, se convierte en el “Poeta Nacional de Portugal” para la posteridad. La fama y la fortuna que buscaba en vida por fin llegaron después de su muerte.

### **B. *Os Lusíadas* y los trabajos menores**

La obra maestra de Camões, *Os Lusíadas*, es una composición poética con influencia de Virgilio, Ovidio y Homero. El título significa *los hijos de Luso* y refleja la fundación de Portugal por Luso, un poblador mítico de la región romana Lusitania (Garay 176). Los historiadores no están totalmente seguros de dónde vino el nombre de esta región romana que primero era una provincia en la Hispania Ulterior, después una provincia llamada Lusitania. Esta región romana incluía lo que hoy día es parte de España, León, Extremadura y Portugal. La capital era Emérita Augusta que en la actualidad es Mérida. En *Os Lusíadas* hay una asociación con el mundo clásico antiguo, y demuestra que Camões quería que su épica fuera como los poemas clásicos romanos, como *La Eneida*. *La Eneida* tiene como protagonista a un hombre que representa a Roma, *Os Lusíadas* tiene como protagonista a Vasco de Gama, quien representa al pueblo de Portugal. El poema representa lo que Camões siente que es la “ilustre alma lusitana.” Es la historia de Portugal contada a través de los viajes marítimos de Vasco da

Gama (Taylor 13).

*Os Lusíadas* se divide en diez cantos de 1,102 octavas rimas y 8,816 versos. El poema abre con una invocación a las ninfas del Tajo y al rey Sebastián. Luego hay una estrofa cuya acción se ubica en el mar donde se ven los barcos de Vasco da Gama que empiezan sus viajes de descubrimientos. En los cantos I y II, los dioses del Olimpo tienen papeles diferentes: la diosa Venus protege a los aventureros portugueses en los mares mientras navegan; en tanto que Marte agita a los nativos de Mozambique y Mombasa a la traición contra portugueses. En los cantos III y IV los nativos del norte de África en Melinde y su Sultán, los reciben con amistad y el capitán los recompensa relatándoles la historia de Portugal. Más tarde, el canto V es una narración de su viaje de Lisboa a Melinde. En el canto VI, da Gama continúa su viaje desde Melinde guiado por un piloto de ahí que durante la travesía hay una tormenta que Baco fomentó pero por fin llega a Calicut. En los cantos VII y VIII da Gama visita al zamorín el rey de Calicut por medio del gobernador. El gobernador acompaña a al capitán a bordo de la nave y Paulo da Gama le explica quiénes son los portugueses a través de los bordados en las banderas de los barcos. Aquí el antagonista Baco, hace que un musulmán en la corte del Rey de Calicut tenga un sueño donde se ve que los portugueses son una amenaza a su territorio que convenció al Rey que le causara problemas a da Gama. El capitán tiene que vender sus abastecimientos en la costa y por fin la tripulación portuguesa se escapa. En los últimos dos cantos IX y X en el viaje de regreso, Tetis y sus ninfas entretienen a la tripulación en la isla de Venus, que hoy día se dice que es una de las islas de los Azores, y el poema concluye con una segunda invocación del rey Sebastián. La duración de lo que se relata en el poema son dos años, desde julio del 1497 hasta septiembre del 1499.

Aparecen en el poema casi todas las tierras conectadas con la historia de Portugal en esa época (Bell, *Portuguese Literature*, 181-2).

El poema lleva al lector por un viaje alrededor del mundo que empieza en Europa, y cruza África, el Medio Oriente, India, China, Japón, y varias islas en los océanos Índico y Pacífico, y culmina en las Américas y Antártica, con una referencia a Magallanes y su circunnavegación del mundo. Tetis les explica a los portugueses las ventajas de haber viajado a India, y les demuestra a los humanos la dimensión y riqueza del planeta y sus habitantes (White xi).

Después de la publicación de *Os Lusíadas*, Camões ganó admiradores en España y dos traducciones aparecieron en Castilla el año de su muerte; una en Alcalá y la otra en Salamanca. Miguel de Cervantes (1547-1616) lo nombró “el excelente Camões,” Lope de Vega lo llamó divino, Calderón, Tirso de Molina y Herrera apreciaron su trabajo, y Gracián lo llamó inmortal (Bell, *Luis de Camões* 181-2). Hasta Cervantes da un reconocimiento a Camões en su obra maestra *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* (1615) en el capítulo LVIII: “Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camões, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado” (Cervantes 512).

Además de *Os Lusíadas*, Camões mientras estuvo vivo vio publicar cuatro composiciones de líricas menores: Una oda para presentar a García da Orta en *Coloquios dos Simples e Drogas [...] da India* (1563), el soneto “*Vós, ninfas da gangética espressura,*” una elegía “*Depois que Magalhães tuve vencida*” en *História da Provincia de Santa Cruz de Magalhães Gândavo* y, finalmente, el soneto “*Ditosa pena como a mão que a guía,*” en un tratado de Maunel Barata (Barreiros 331). En prosa, Camões publicó

introducciones a libros que él recomendaba o presentaba, estas fueron las únicas obras en prosa que el poeta publicó en vida. Su lírica circulaba en manuscritos y recogida en cancioneros escritos a mano que son las principales fuentes de las ediciones camoneanas. La primera edición de las *Rhythmas (Rimas)* 1595, fue reeditada y publicada en 1598 y hubo muchas ediciones en los años siguientes hasta el siglo veinte. Cada edición de las *Rimas* incluía más ejemplos que han servido para considerar la lírica camoneana (Pascoal 18-9).

La primera edición de la lírica de Camões, que apareció en 1595, la compiló un amigo de Camões, Gonçalo de Coutino, quien la tituló *Rhythmas de Luís de Camões (Editio Princeps)*. En poco tiempo surge la cuestión de la autoría, pues si en la primera edición aparecen 65 sonetos en las últimas se llega a la cifra de 400 (1598, 1616, 1668, 1685, 1689, 1720, 1860-9, 1973, 1980) (Baer 15-6). En la edición en CD-ROM en siglo XX (1996) de las obras completas de Camões, los editores informan que han incluido las composiciones cuyas autorías están en duda según las opiniones de los editores antiguos y modernos. A estas composiciones de dudosa autoría, las agrupan con el adjetivo “apócrifo” así que los sonetos que voy a analizar serán de la lista de “sonetos” y “sonetos apócrifos”. Para compilar la edición de las obras completas en CD-ROM, los editores consultaron las primeras ediciones y las lecturas de Hernâni Cidade y Álvaro Julio da Costa Pimpão, entre otros. Los editores tuvieron en cuenta la ortografía original de los textos y también la moderna. Respetan algunos arcaísmos y expresiones del siglo XVI en cuanto a la rima o a la métrica cuando es necesario (Machado y Machado, CD-ROM). Esta edición será mi punto de partida en cuanto a la transcripción de los textos.

La producción lírica de Camões, excluyendo su obra maestra, que más tarde

incluirá las obras líricas escritas en castellano, fue publicada quince años después de su muerte. Consiste en unos 200 (aproximadamente) sonetos entre los que figuran 30 escritos en castellano y dos en gallego, 22 canciones, 15 idilios, 27 elegías, 12 odas y 164 composiciones menores. También escribió tres obras teatrales: *Auto dos Enfatriões* (*Los anfitriones*), *El-Rei Seleuco* (*El rey Seleuco*) y *Auto chamado de Filodemo* (*La llamada de Filodemo*) (Orico 193). Estas tres obras teatrales son lo menos significativo de la obra camoneana. *Auto de Enfatriões* se ve como parte del teatro escolar de imitación clásica especialmente por el tema. Esta pieza es una imitación de la obra *Anfitrión* de Titus Maccius Plautus (c. 254-184), el escritor romano de comedias. Esta obra de Plautus es una travestía del mito griego que describe como Zeus sedujo a Alcmena, la esposa de Anfitrión, asumiendo la forma del esposo. En la obra camoneana se resuelve en un cambio igual, que resulta en la confusión de los personajes.

*El Rei-Seleuco* y *Auto chamado de Filodemo* son dos obras teatrales que siguen la estructura vicentina (Gil Vicente) pero los personajes personifican tipos psicológicos, y Camões encarna en ellos los aspectos del erotismo de su época. En las tres obras, cuando hay encuentros entre los personajes menores: Mercurio y Brómia en *Enfatriões*, o Porteiro y Moça en *Auto de El-Rei Seleuco*, Duriano y Solina en *Auto de Filodemo*, se percibe una cierta nota de lujuria y se pasan una vez u otra entre dichos sin ninguna muestra de honestidad (Barreiros 379).

El *Auto de El-Rei Seleuco* fue la obra que le trajo a Camões malos resultados al ser presentada ante la corte porque se refería a un rey. Después de la representación de este drama nunca recuperó su fama ante los reyes, se puede decir que su exilio fue permanente. Fue a Santarém, después pasó dos años de servicio militar en Marruecos.



Fue en este primer exilio en África (1547-9) donde perdió un ojo y por este motivo cuando estuvo otra vez en Lisboa lo llamaban *Trinca Fortes*, porque asemejaba a un pirata por cubrirse el ojo perdido con una venda. En vez de reconocerlo como el poeta que era, lo percibían como un delincuente con la venda en la cara. Después de estar fuera del país por muchos años volvió casi irreconocible. Por eso es que el canon nunca le dio mucha importancia a las obras teatrales de Camões, este rechazo cortesano fue personal y profesional.

Entre sus obras menores se encuentra el soneto camoneano, que es el género que más cultivó Camões, por lo que se puede inferir que quizás era su género favorito de composición poética—aunque tampoco hay que descartar que el prestigio del género influyera poderosamente en sus decisiones poéticas. Cabe añadir, que las atribuciones poéticas a Camões dependen de ciertas teorías y presunciones que los críticos han manejado desde el siglo XVI, entre las que cabe destacar las siguientes: las anotaciones al margen, las opiniones de los editores más antiguos, la posición del soneto respecto de los que aparecen en los manuscritos auténticos y la similitud respecto a pasajes de *Os Lusíadas* (Vendler 17-8). Las cifras de las composiciones poéticas menores siempre serán números diferentes en cada edición de sus *Rimas* porque su lírica fue publicada póstumamente como la de tantos poetas de su época.

La cuestión de los apócrifos aparece con la edición de las *Rhythmas* de Fernão Rodrigues Lobo de Soropita, que fue una edición más cuidada y escrupulosa que las ediciones siguientes. Ahora bien, Soropita afirma que su edición no había recogido toda la lírica de Camões y los editores posteriores buscaron nuevos poemas para completar las presuntas omisiones y siguieron añadiendo poesías sin meterse a fondo en el tema de la

autoría. Manuel de Faria e Sousa (1560-1649), que hizo una edición comentada de *Os Lusíadas* en 1639 y de las *Rimas* en cinco tomos e incluyó los poemas editados póstumamente entre 1685 –1689, atribuyó a Camões toda composición que tenía resonancias del poeta. Se sigue discutiendo la cuestión de la autoría en las otras ediciones del siglo XIX y XX editadas por el visconde de Juromenha y Teófilo Braga, por W. Storck y Carolina Michaëlis y por A.J. da Costa Pimpão (Pascoal 19).

Doy a continuación algunos ejemplos de algunas de las fuentes utilizadas por los editores de la lírica del poeta:

- *Cancioneiro do Padre Pedro* (1577) y el de Luís Franco (Correia) (1557-1589) que fueron utilizados por Faria e Sousa;
- el *Cancioneiro* de D. Cecilia Portugal (mujer de D. Francisco de Portugal), de que se sirvió el visconde de Juromenha en su edición de 1861;
- el álbum del mismo visconde, que poseía cartas y otras escrituras y la Biblioteca de Évora de donde A.F. Barata extrajo ciertos sonetos que arbitrariamente se atribuye a Camões;
- un manuscrito comprado en Holanda por António Fernández Tomás;
- otro de la biblioteca de la Universidad de Coimbra;
- un manuscrito portuense, que en el pasado se dice que había pertenecido a Fr. Agostinho da Cruz; etc.

Más adelante doy una explicación amplia de las ediciones de *Rimas* en una apartado dedicado solamente a las ediciones antiguas y modernas.

A veces las composiciones no indican el nombre del poeta, de forma que la lírica de Camões ha funcionado a manera de bola de nieve, pues según salen nuevas ediciones

sigue aumentando el número de poemas, sobre todo por la utilización cada vez más habitual de los *livros de mão* (Cidade 73-4).

### C. Luís de Camões clásico castellano

Había que hablar primero del ámbito cultural de Europa incluyendo, la península itálica, Provenza y la península ibérica antes de clasificar a Luís de Camões como un poeta clásico castellano y para demostrar la situación socio-política de la época de transición de la era medieval al renacimiento. Camões se crió en este ambiente multicultural peninsular del siglo XVI donde las lenguas de todos los reinos peninsulares eran de uso común, especialmente la de Castilla. En la obra de Camões hay muchas referencias a España como reino peninsular con el cual Portugal comparte el combate contra los musulmanes. Filgueira Valverde cita en su libro muchos ejemplos de Camões hablando de España, su lengua y autores, y uno es: “*O Capitão abraça en cabo ledo ouvindo clara a língua de Castella...*” (Filgueira Valverde 326). El pueblo de Castilla o España no es un pueblo enemigo que Portugal tiene la misión de aplastar, es un hermano poderoso (Filgueira Valverde 328). Esta última oración se refiere a aplastar a los moros o limpiar la península de los poderes islámicos y reemplazarlos de nuevo con los cristianos.

Camões como poeta ibérico del siglo XVI, escribía versos principalmente en portugués y castellano. Usó la lengua castellana por la superioridad plástica de la expresión, como se usaba en la corte portuguesa. Es obvio, que en el Palacio Real la lengua de entretenimiento era el castellano utilizado, para ilusionar a las damas españolas y Camões hizo lo que muchos poetas de sus años hacían: componer en la lengua de las damas nobles ya que muchas de ellas eran españolas. El bilingüismo de Camões también se interpreta como el de los otros poetas de la época. La vida de los nobles parecía más

castellana que lusitana, así que los poetas se asimilaron al poder que les daba su sustento.

La lírica de Camões no se puede explicar sin la poesía castellana y las razones por las cuales se escribía en castellano en Portugal tenían origen en asuntos políticos. Muchas de sus poesías líricas menores tienen una base conocida y parten de precedentes españoles. Según Filgueira Valverde, que usa la edición de Costa Pimpão (1953), dice que las 118 “*trovas*,” “*voltas*,” y “*glosas*” tienen trece títulos mote castellano original, tres posibles adaptaciones portuguesas y en el interior de una poesía incluye doce frases castellanas. Las poesías de arte menor escritas en castellano sobre las que no hay cuestión de autoría, son once, las restantes no tienen raíces conocidas. (En cuanto a los sonetos, una crítica saca y separa dos de los muchos que han sido considerados suyos.) Hay imágenes castellanas muy frecuentes en sus cartas y en el teatro. También Filgueira Valverde menciona que Camões usó refranes en sus cartas y teatro. Camões imitó autores conocidos de la época de los textos literarios, algunos son: Garcí Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique, Don Juan Manuel, Fernando de Rojas (1470-1541), Gil Vicente, Cristóbal Velásquez de Mondragón, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega (Filgueira Valverde 330-7). También lo popular del pueblo se ve como parte de su obra, especialmente en los refranes. Por ejemplo “de mano en mano,” “del dicho al hecho va un gran trecho,” “por dinero baila el perro.”

Camões saca de Fernando de Rojas, autor de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, frases cuyas ideas utiliza con frecuencia y hace referencia a *Celestina*, especialmente en su teatro (Filgueira Valverde 337).

De la península itálica se ve la influencia de Virgilio y Petrarca, uno latino y el otro renacentista. Estos son los autores que imitaban Boscán y Garcilaso, que se

consideran entre los primeros poetas petrarquistas castellanos. De Boscán, Camões capta el análisis espiritual, en un soneto dice: *“e o nosso Boscão, que disse tudo dos segredos que move o cego rei.”* En una carta habla de la teoría del amor como Petrarca a Laura *“Farei-me merce que ihe faleis de alguns amores de Petrarca e de Boscão.”* En la lírica de Camões abundan las influencias de Boscán y de Garcilaso (Filgueira Valverde 338).

### Capítulo 3

#### Explicación de los sonetos presentados en esta edición

Según Checa Cremades el soneto ocupa el lugar más importante, por la cantidad de ellos que se escribieron y por su vitalidad. Por su corta extensión, obliga al poeta a tratar el tema del modo más exacto posible. Durante el Renacimiento el soneto se convierte en la forma poética por excelencia (Checa Cremades 36-7).

En este trabajo lo que se pretende es crear una edición antológica de los sonetos castellanos que compuso Luís de Camões. Pero hay que advertir que, de los treinta que se presentan, sólo cuatro son de autoría incontrovertida.

La lírica camoneana publicada póstumamente se recoge en los manuscritos o *livros de mão* que estaban en circulación en esa época por Europa. Aquí es donde se encuentran los sonetos castellanos de Camões. La lírica recogida en los cancioneros de mano es, cabe añadir, la principal fuente de las ediciones camoneanas.

Cuando se habla de *Os Lusíadas*, la obra maestra de Camões, nunca se pone en duda que éste fue su autor; pero cuando se trata de su lírica, especialmente sus sonetos, siempre habrá gran desacuerdo acerca de cuáles son auténticamente suyos. Parte del problema es que la mayoría de la producción lírica de Camões se quedó sin publicar en vida y la publicación póstuma trajo gran confusión acerca de la autoría. Ciertas poesías que se le atribuyen no le pertenecen y otras auténticas han quedado probablemente dispersas y sin atribuciones ciertas (Barreiros 331).

Los treinta sonetos escritos en castellano no se encuentran, en muchos casos, en las ediciones publicadas, pero ahora forman parte de la edición en CD-ROM (*Vida e Obra de Luís de Camões*, Porto Editora, LDA, 1996). Por lo tanto, la fuente primaria de los sonetos castellanos utilizados en este trabajo será esta última edición en CD-ROM. La

única otra obra crítica que publica toda la obra atribuida al poeta es la de María de Lurdes Saraiva que incluye explicaciones sobre quiénes los admiten al canon camoneano y quiénes los excluyen.

Todos los sonetos castellanos serán incluidos en el estudio con citas al final de cada análisis y un glosario al final de todos los sonetos. La estructura es la misma en todos los sonetos: catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En relación al esquema de la rima, lo único que suele diferir son los últimos seis versos, porque el esquema en los primeros es siempre ABBA, ABBA. Ahora bien, en los dos tercetos, Camões usa por la mayor parte el esquema CDE, CDE. En esta edición se hará un análisis de estos pormenores y un comentario sobre los esquemas que el poeta prefiere usar.

Los sonetos castellanos que estudiaré obviamente son del siglo XVI así que hay que tener en cuenta la lengua de la época. El léxico camoneano castellano está escrito en la ortografía del siglo XVI. Algunos ejemplos son: la “y” en vez de la “i”, el uso de la “x” en lugar de la “j”. A veces se ven consonantes dobles como “ss” que ahora son sencillas, el uso de la “z” en vez de la “c,” la “b” por la “v” y viceversa, el uso de la “q” donde en la actualidad se usa la “c”. En algunas palabras que usan la letra “z” Camões usa la “ç”, y “*agora*” por “ahora”. Hay también algunos lusismos, o palabras portuguesas, un ejemplo es: “*um*” en lugar de “un”, “*rabanho*” por “rebaño”, y “*vitoria*” por “victoria”. Hay también italianismos como “*della*” que es una contracción de “de ella” y “*nel*” que es “en el” y la contracción “d” y “l” enfrente de una vocal para significar “de” o “el” por ejemplo “*d’ausencia*” por “de ausencia”, “*l’empeora*” por “le empeora”. Aparecen otras abreviaturas como “*dó*” en lugar de “donde”. Se puede seguir añadiendo ejemplos, pero sólo quiero dar una muestra de la mezcla de lenguas que usaba

en sus sonetos castellanos. Pienso que se puede ver la influencia latina, italiana, castellana y portuguesa en el vocabulario de todos los sonetos.

Saraiva y Saraiva en su introducción a la edición de *Sonetos de Luís de Camões* dividen la vida laboral literaria de Camões en cuatro períodos: El primer período es de 1540 a 1547, es el ciclo idílico. El segundo período es de 1547 a 1554 que es el ciclo dramático; el tercer período es de 1555 a 1572 que es el período elegíaco. El último período es de 1572 a 1580 que el ciclo final (Saraiva y Saraiva 6-10). El libro de Saraiva y Saraiva incluye los cuatro sonetos castellanos que son auténticamente de Camões en diferentes etapas. “El vaso reluciente y cristalino” viene de su primer periodo y los otros tres se consideran del segundo periodo. Según Hart en su libro biográfico sobre Camões demuestra que le escribió este soneto a Caterina de Ataíde en agradecimiento de un frasco de esencia (Hart 50-1). Este soneto viene de los que Camões escribía cuando él trató de cortejar a Caterina con sus versos y ella respondía al galante poeta con regalos que él usaba como inspiración para su poesía.

A través de su poesía se puede reconstruir un poco de su vida sentimental y psicológica. En la mayoría de sus sonetos se ve la pasión amorosa, el sufrimiento por este amor y la relación entre la causa y el efecto (Barreiros 350-1). Ahora presentaré los títulos de los sonetos castellanos para demostrar que el tema del amor está en cada uno de los sonetos, además de la *saudade* (nostalgia), el anhelo de no tener cerca a su amada. Ya que los sonetos no están titulados, los voy a titular por su primera línea como se acostumbra hacerlo en las antologías. Es evidente que el amor es el tema de todos estos sonetos de una manera u otra.

Los cuatro sonetos castellanos que son verdaderamente de Camões son: “Pues lágrimas tratáis mis ojos tristes,” “El vaso reluciente y cristalino,” “En una selva al despuntar el día” y “Orfeu enamorado que tañía”. Se ve en todos la ausencia de la



amada y el dolor de estar enamorado. Muchos de estos sonetos camoneanos han aparecido en publicaciones desde el siglo XVI y casi siempre se trata de selecciones. Las publicaciones que he consultado incluyen muchas veces estos cuatro sonetos en castellano que la crítica suele asignar sin controversia al autor. Curiosamente, la colección más reciente de los sonetos de Camões, la de William Baer (*Luís de Camões Selected Sonnets*, 2005), que es una traducción al inglés de setenta sonetos, sólo contiene uno en español: “Orfeu enamorado que tañía”.

Los sonetos apócrifos son los veintiséis restantes y en cada título se le nota algo del amor doloroso: “Las peñas retumbaban al gemido,” “ No bastava que Amor puro y ardiente,” “Rebuelvo en la inacessable fantasía,” “Por gloria tuve un tiempo el ser perdido”, “Los ojos que con blando movimiento”, “Sospechas que en mi triste fantesía,” “Ay, quien dará a mis ojos una fuente,” “Ilustre Gracia, nombre de una moza,” “Con razon os vays, aguas, fatigando,” “Dulces engaños de mis ojos tirstes,” “O claras águas deste blando río,” “Ayudame, Señora, a hacer venganza,” “Si el fuego, que me enciende, consumido,” “Mil veces entre sueños tu figura,” “Mi Gusto y tu Beldad se desposaron,” “Al pie de una verde y alta enzina,” “Amor, amor, que fieres al coitado,” “Se el triste corazon que siempre llora,” “Ondas que por el mundo caminando,” “Los que bivis subjectos a la estrella,” “Do están los claros ojos que colgada,” “Cançada y ronca boz por que bolando,” “De piedra, de metal, de cosa dura,” “Sobre un olmo que al cielo parerecía,” “Ventana venturosa do amanece,” “O cessa ya Señor, tu dura mano!”. Los sonetos son un culto a la belleza de la mujer, su ausencia y la pasión. Como *Il Canzoniere* de Petrarca, que fue su colección de sonetos, dedicados a su Laura, los de Camões, ya que no se compilaron en vida, son un conjunto de sonetos amorosos posiblemente dedicados a unas cuantas mujeres de su vida.

Como es una composición culta es obvio que Camões prefería el soneto como su herramienta esencial para componer lírica durante su tiempo entre los cortesanos.

Al llegar a este punto se hace necesario explicar unos detalles de la historia del soneto y porqué llegó a ser la estructura preferida de muchos poetas renacentistas cortesanos.

Un soneto es un poema de estilo italiano, procedente de la escuela siciliana en el siglo XIII. Dante (1265-1321) y Petrarca fueron sus mejores exponentes en el mundo poético de las cortes europeas. Hay tres tipos de sonetos, pero el petrarquista es el más común, y es el clásico y el que Camões se dedicó a componer. Un soneto clásico consta de catorce versos endecasílabos consonantes. Los ocho primeros versos forman sus dos cuartetos y los últimos seis sus dos tercetos. El soneto constituye una unidad métrica y temática en la que, normalmente, el asunto principal se plantea en los cuartetos y en los tercetos, hay una vuelta, que resume en el desenlace o la reflexión extraída de lo anteriormente expuesto (Platas Tasende 784-6).

Petrarca se basó en este influjo trovadoresco para crear su *dolce stil nuovo*, que toca los mismos temas, pero lo renovó en su estilística. Este tipo de poesía fue, con estos temas trovadorescos, y petrarquistas, así como la filosofía del neoplatonismo, lo que se extendió por toda Europa entre el siglo XII y el siglo XVI, cuando Camões compuso su lírica.

El soneto como composición lírica tiene su inicio en la corte de Federico II (1164-1250) quien reinó entre 1208 y 1250. Ahí se formó la escuela siciliana, de donde sale el *strambotto*, o el soneto primitivo y también se escribieron allí otros trabajos literarios como *De arte venandi cum avibus* y otras composiciones poéticas (Vallardi 126).

Algunos poetas de Sicilia y de otras partes de la Península Itálica se reunían en la

corte de Federico II porque él era un patrocinador de las artes y las letras. Escribían lírica que en su mayor parte fue una imitación de la escuela provenzana dando así origen a la llamada “escuela siciliana” (Luciani 2). Los poetas de esta escuela siciliana que provienen de la corte de Federico, unos cuantos tenían títulos de derecho de la Universidad de Bolonia; por la mayor parte fueron sicilianos, algunos del sur de la Península Itálica y algunos toscanos (Wilkins 18).

Estos poetas en la corte de Federico compusieron por lo menos 125 poemas de los cuales 85 se consideran *canzoni* y el resto sonetos. El *canzone* es una adaptación de *canço* Provenzal. La segunda creación, el soneto, que la mayoría fueron compuestos por Giacomo da Lentino (Jacobo) da Lentino o Lentini (c. 1215-33) y algunos por hombres más jóvenes que él. No hay evidencia cual es el primer soneto, pero dice que podría haber sido el siguiente de da Lentino: *Molti amadori la lor malatia, portano in core che 'm vista nom pare* (Muchos amantes llevan sus males en sus corazones, para que no sea visible). El contenido de las poesías federicas se deriva de los modelos provenzanos. Algunos poemas también fueron compuestos por Federico, y también sus hijos Federico de Antíoco y Enzo, el Rey de Sardinia (Wilkins 18-9).

Durante su desarrollo, el soneto petrarquista inicialmente consistía de dos cuartetos, como el *strambotto* siciliano y la crítica primero se lo atribuye a Giacomo o posiblemente a otro poeta o notario de la corte de Federico II. Giacomo da Lentino es el primer sonetista cuyo trabajo se conserva hasta hoy día (Rivers 42). Sus primeros sonetos fueron compuestos entre los años 1215 y 1233 (Rivers 5). Dante menciona a da Lentini en su *Purgatorio XXIV*, 56, y lo llama “notario” y lo contrasta con los escritores de “il dolce stil nuovo” (Lind 24).

En el *strambotto* siciliano, que era una canción popular de dos estrofas que tenía al principio la rima ABAB, ABAB fue lo que el notario da Lentino combinó con un remate de dos tercetos con rima CDE, CDE. Ya que da Lentino era siciliano tenía que haber escuchado estas cancioncillas populares. Entonces se puede decir que los primeros dos cuartetos o las octavas se derivaron del *strambotto*. Estos son los primeros sonetos que en italiano fueron llamados *sonetti*, que quiere decir pequeños sonidos o cancioncillas. Se ve a veces un juego de palabras entre la primera parte y la segunda, o los cuartetos y los tercetos (Rivers 5). También el investigador de principios del siglo XX, Ernest H. Wilkins, después de muchas investigaciones dice que este esquema CDE, CDE es probablemente el original del soneto que salió de la corte de Federico (Wilkins 90).

Uno de los sonetos más famosos de la escuela siciliana es el siguiente compuesto por Giacomo da Lentino que describe el amor:

*Amor è un desio che ven da core  
Per habundanza de grand plaçimento;  
E gli'ogli en prima genera l'amore.  
E lo core li dà nutrimento.*

*Ben é alcuna fiata om amatore  
Senza vedere so namoramento,  
Ma quel amor che stense cum furore  
Da la vista digl'ogli à nasemento.*

*Che gl'ogli rapresenta a lo core  
D'onna cosa che veden bono e rio,  
Cum è formata naturalmente,*

*E'l core che di ço è concipitore,  
Y maçina e plaçe quel desio;  
E questo amore regna fra la zente.*

El esquema de este soneto primitivo es: ABAB, ABAB, CDE, CDE (Hall 43).

En el siglo III había también una población árabe que tendría que dejar su huella en la concepción de los sextetos de los primeros sonetos. La población árabe siciliana tenía una lírica amorosa con el esquema ABCABC que era una composición popular llamada *zağal*. La crítica ha dicho que se asemeja al *strambotto* siciliano. El inventor del soneto tenía que haber escuchado piezas árabes sicilianas en la corte de Federico y por esto existe la posibilidad que la lírica árabe haya influenciado esta forma nueva que fue el soneto a principios del siglo XIII. Los dos tercetos o el sexteto son lo que posiblemente se añadió por influencia de esta composición poética árabe o *zağal* (Wilkins 108).

Hay 35 sonetos de la escuela siciliana del siglo XIII que han llegado al siglo XX y de esos, 25 están atribuidos a da Lentino. Con la obra de este poeta sucede lo mismo que con la lírica camoneana, algunos poemas tienen confirmada su autoría y otros no. Sólo después de la muerte del notario, la poesía italiana le ha otorgado la mención que merecía por muchos como el iniciador del soneto. En realidad, no fue hasta que Lorenzo de Medici intentó clasificar y estimar los versos más antiguos, que se le dio al notario los elogios que no se le habían dado antes. También se le dio el primer lugar en la escuela siciliana en su *canzoniere*. Hay muchos otros poetas italianos de renombre que han alabado al poeta notario, por ejemplo, Bembo, Tessino y Gilio. Además mucha de la poesía de da Lentino, como la de Camões fue publicada en el siglo XIX y es difícil identificar las obras que son auténticamente de él y las que no son de él (Langely xxvi-vii).

En el desarrollo del soneto hubo otros cambios introducidos por otros poetas en el mismo Siglo XIII, como Guittone d'Arezzo (1230-94), quien cambió la octava a ABBA, ABBA y el esquema de los tercetos en CDC y DCD. Estos esquemas fueron los que se

vieron en la *Vita nuova* (1293) de Dante y en *Il Canzoniere* (1335) de Petrarca. Dante y Petrarca fueron los que influyeron a toda Europa incluyendo a los de la Península Ibérica como los impulsores de esta lírica tanto como lo fue el Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (Palencia 1398-Guadalajara 1458). El Marqués de Santillana es el primer sonetista en la Península Ibérica que compuso sus *Sonetos fechos al itálico modo* (Navarro Durán 368). De Petrarca viene la irradiación del soneto en España y Portugal, a raíz de la presencia militar de los reinos peninsulares en Italia. Por lo tanto, no es sorprendente que los grandes sonetistas del siglo XVI en España sean también hombres de armas como Garcilaso y Fernando de Herrera (Rivers 6).

Fue Petrarca quien creó una tradición global con su *Canzoniere*, cada uno de los sonetos de su colección están divididos entre *in vita* e *in morte*, y se convierten en la fuente de las imitaciones y variaciones petrarquistas y anti petrarquistas de los siglos siguientes. Los sonetistas Boscán y Herrera siguieron el ejemplo de Petrarca (Rivers 9).

La poesía de la escuela siciliana tiene el mismo concepto de amor, que la de los trovadores de Provenza. El poeta sirve a su “dama” como un vasallo y alaba sus perfecciones, pero a la misma vez se queja de su crueldad. Consecuentemente siente el sufrimiento y el placer del amor. Hay tres elementos aquí: el amante poeta, su dama y la tensión entre los dos que es el amor (Rivers 42-3).

Todos los poetas italianos desde la Edad Media, usaron la misma fórmula para la lírica amorosa, que era la de una devoción a su dama. Fue Petrarca, quien estableció el soneto como una de las formas poéticas mayores. Esto creó una irradiación de formas poéticas cortesanas que produjo muchos sonetos en el italiano, el francés, el castellano y el portugués. Al pasar al inglés experimentó cambios con Edmund Spenser (1552-99) y

William Shakespeare (1564-1616), porque ambos optaron por concluirlo con una copla (Cuddon 895-6).

Camões usa el neoplatonismo e *il dolce stil nuovo* que es otra influencia del amor cortés de la escuela trovadoresca provenzal. Del neoplatonismo extrae el concepto del amor espiritual. De este amor surge la belleza de la amada que es el reflejo divino y es el motivo de mirar a la amada. Se ve el lenguaje del deseo. La belleza física y espiritual de la amada se juntan, a través del oro, de lo blanco como la nieve, del cristal y todos simbolizan un estado celeste (Besse 96). Las cosas bellas del mundo reflejan lo bello que es la mujer, que está puesta en un pedestal, casi como una diosa e intocable. En el amor cortés la dama es casi intangible y lo que sobresale de este amor es el sufrimiento.

En *il dolce stil nuovo* la mujer conduce el hombre a su creador, no a sus placeres sensuales. Las dos ideas esenciales de esta poesía es que el amor nace en el corazón noble y que la mujer es como un ángel (Luciani 7).

Existen sonetos con los siguientes temas: el amor (definición, diferentes tipos, elevación, contradicciones, peligros), el dialogismo, los poemas de circunstancias, la sugestión bucólica, las composiciones de inspiración mitológica, la perspectiva subjetiva, la fidelidad, la pasión y el deseo, la expresión de celos, el dolor y las lágrimas, la razón y el sentimiento, la resistencia, la mujer amada, la tristeza, la ausencia, y la naturaleza (Besse 44-93). En todos estos tipos de sonetos, el amor es el tema principal en cada uno de estas composiciones.

La crítica ha clasificado los sonetos de Camões por temas, dividiéndolos en sonetos de amor, sonetos de exilio y sonetos heroicos. Los sonetos de amor son modelados en los de Petrarca y las convenciones pastoriles, los sonetos de exilio se

inspiran en su vida fuera de Portugal (especialmente en Goa), y los sonetos heroicos exploran los temas femeninos y masculinos de virtud y de tipo marcial (Vendler 17-8).

La mayor parte de los sonetos castellanos hablan del amor como ausente e intocable.

En el análisis de cada soneto camoneano en castellano demostraré que todos tienen las mismas características de los sonetos de la época y que Camões fue un poeta clásico, que utiliza todos los temas y las ideas del neoplatonismo y del amor cortés. Camões adopta *il dolce stil nuovo* o el estilo petrarquista que proporciona el mejor modelo para componer un soneto, en el contexto de una composición culta o cortesana.

Durante la época de estos poetas renacentistas, el amor imposible era un tema sobresaliente en el amor cortés y la obra de Camões no es una excepción. Se nota la ausencia de la amada y el dolor de no tenerla a su lado. Esto crea la frustración del poeta. El amor siempre impulsa el poema y el amante actúa según estos sentimientos. Hay constantes antítesis entre la presencia y la ausencia, y el placer y el dolor del amante. Aunque la mujer es el objeto de adoración, también es la responsable por su tristeza.

Ya que la lírica atribuida a Camões sube y baja en números según el crítico, para hablar de los esquemas que él usó en sus sonetos petrarquistas sólo señalé los que aparecieron en las primeras ediciones de sus *Rimas*: 1595 y 1598. Los sonetos usaban los siguientes esquemas en el remate en orden descendente de frecuencia: CDE y CDE, CDC y DCD, CDE y DCE; y CDC y CDC (de Sena 145). Los cuatro sonetos específicamente en castellano que se consideran de autoría de Camões tienen los esquemas: CDC y DCD; y CDE y CDE. Los esquemas que Camões más usó en las ediciones publicadas en 1595 y 1598 son los mismos que se ven en sus sonetos auténticos y apócrifos que son los de CDC y DCD y de CDE y CDE. De los restantes 26 sonetos apócrifos los siguientes son los esquemas que usa en orden descendente: CDC y DCD,



CDE y CDE, CDE y DCE, CDC y CDC; y CDE y DED.

También los cuatro esquemas camoneanos que aparecen en sus primeras ediciones son los esquemas que Petrarca prefería. Como dice de Sena en su estudio: “*A orden pela qual os quatro esquemas são apenas os quatro que Petrarca mais usa*” (145). Este primer esquema de CDE y CDE es el preferido de Garcilaso, Mendoza, Caminha, Ferreira y Bernardes. Camões y Petrarca usan casi los mismos esquemas en el porcentaje de los primeros dos CDC y DCD; y CDE y CDE (de Sena 145-6).

#### **A. La influencia petrarquista: Francesco Petrarca, Il dolce stil nuovo, el neoplatonismo**

En este apartado discutiré las influencias de Francesco Petrarca, su movimiento del *dolce stil nuovo* y el neoplatonismo durante la época medieval-renacentista en la lírica de la Península Ibérica.

#### **B. Francesco Petrarca (Arezzo 1304-Arquà 1374)**

Francesco Petrarca (Petracco) nació en Arezzo porque su familia, al igual que la de su amigo Dante Alighieri fue expulsada de Florencia. Francesco se cambió el apellido de Petracco a Petrarca porque sonaba más elegante. Poco después del nacimiento de Petrarca la familia se trasladó a Aviñón, donde se encontraba el papa Clemente V en 1309. La carrera de Petrarca se debe a esta ciudad cosmopolita y a lo largo de su vida regresó frecuentemente allí. Petrarca estudió derecho en Montpellier (1316-20) y Bologna (1320-26), pero abandonó esta profesión para dedicarse a la literatura latina. La fama de Petrarca se debe a sus versos y la mayoría los dedicó a la mujer que él conoció, Laura Noves, un Viernes Santo el 6 de abril de 1327 en la Iglesia de Sainte Claire de Aviñón, al igual que le ocurrió a Camões (Hornstein 337). Los dos estaban enamorados de una mujer inalcanzable, porque la Laura de Petrarca estaba casada y la Caterina

(Natercia) del pobre Camões, pertenecía a la nobleza.

Petrarca se considera el fundador del humanismo renacentista. Prefirió escribir en el latín clásico, porque no le gustaban las lenguas comunes de la época, ni tan siquiera el latín medieval. Como ocurre con Cícero y Virgilio, la mayoría de su producción escrita consta de épicas, diálogos y cartas, sin embargo, Petrarca no es conocido por estos trabajos escritos, sino por sus sonetos amorosos, que escribió en toscano, el dialecto vernáculo de Florencia, que se convirtió en la lengua oficial de Italia (Greer 263-4).

En total, Petrarca escribió 366 composiciones poéticas que compiló en *Il Canzoniere* en formas variadas, pero la mayor parte son los sonetos. Se estima a los sonetos por los más pulidos en la literatura occidental. Su forma es perfecta y es atrayente por su combinación de forma y contenido. Los poemas se dispersaron por Europa e hicieron famoso al autor. Su tono, imágenes y rima dominaron círculos literarios por siglos y los nombres de Petrarca y Laura se convirtieron en símbolos del amor espiritual apasionado (Hornstein 338). El petrarquismo dominó toda la literatura europea del siglo XVI, y aparece en Portugal y en España a través de Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega (Pascoal 16). Petrarca usó para el remate del 73% de sus sonetos los esquemas CDE y CDE; y CDC y DCD. En sus sonetos, Camões usó 82% de estos dos mismos esquemas (de Sena 167-9).

Los temas de la poesía petrarquista habían sido ya tratados en la poesía trovadoresca provenzal y en la escuela del *dolce stil nuovo* (Platas Tasende 631). Fernando de Herrera en el siguiente párrafo que he seleccionado habla de los sonetos de Petrarca, “Debemos a Francesco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien y levantó en la más alta cumbre de la

acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía” (Platas Tasende 785).

En España, el soneto fue asentado por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, tras anteriores intentos por el Marqués de Santillana en sus *Sonetos fechos al itálico modo*, y su uso nunca ha decaído (Platas Tasende 785).

El desarrollo del tema en el soneto o canción pequeña se indica por los cambios en la rima: las primeras ocho líneas presentan el tema, la duda o la pregunta, y las últimas seis o la vuelta, contestan la pregunta o el asunto, que resuelven el problema, con un comentario abstracto (Hornstein 421). Esta forma italiana es la más común.

Durante la Edad Media tardía la forma fue usada por los poetas italianos, como Guido Guinizelli (c. 1240-1276), Guido Cavalcanti (1255-1300) y Dante Alighieri (1265-1321), que fueron sus iniciadores. Usualmente lo usaban para versos de amor, que eran mitad platónicos y mitad religiosos como una adoración a su *Donna*. El soneto se convirtió en sinónimo de la poesía amorosa, pero fue Petrarca quien estableció el soneto como una de las formas poéticas mayores. *Il Canzoniere* de Petrarca se convirtió en una enciclopedia al amor y la pasión (Cuddon 896).

Este italianismo cultural que se irradió por Europa, especialmente España, después de la publicación de *Il Canzoniere* de Petrarca, también se debe a una competición cultural entre España e Italia. Petrarca fue el modelo para la lírica renacentista de poesía en lengua vernácula. Esto fue la época de imitar los estilos italianos en la pintura, la arquitectura, la educación tanto como el cortejo. En Sicilia durante esta época gobernaba la corona de Aragón, y también llegó a gobernar Nápoles en 1442, esto fue la dominación española. Aunque existiera un dominio español, sin duda había un sentimiento de inferioridad cultural por parte de los poetas de la

Península Ibérica. El resultado de este sentimiento de inferioridad fue que los poetas españoles constantemente leían, interpretaban e imitaban a Petrarca. Como he dicho antes Petrarca trajo una renovación a la lírica ibérica, con los poetas que querían transformar la poesía de la nación porque se sentían atrasados culturalmente (Navarrete 1).

### C. *Il dolce stil nuovo*

Los primeros sonetistas de Bolonia y Florencia de los siglos XIII y XIV tienen sus raíces en la lírica provenzal. De la lírica provenzal surge el concepto del amor cortés. Este movimiento tiene un influjo cristiano, que dignifica y espiritualiza el adúltero *amor cortés* de la Provenza con principios en la concepción feudal. La mujer se convierte en *donna angelicata* ante la cual, el amante sufre de amor, o aspira al bien, pues la belleza física de la amada es un reflejo de su perfección espiritual y un motivo que eleva al enamorado hacia lo divino, que es un concepto neoplatónico. Este estilo está cargado de simbolismo y es una expresión muy intelectual del amor mediante procedimientos introspectivos (Platas Tasende 227).

El primer poeta que escribió en *il dolce stil nuovo* fue Guido Guinizelli (c.1240-1276) que era un jurista de Bolonia. Aunque no tuvo muchos seguidores en Bolonia, tuvo unos cuantos en Florencia y el que se destaca es Dante Alighieri (Luciani 7).

Dante, al igual que muchos de los poetas renacentistas, le dedicó su lírica a una dama, para él ésta era Beatriz. Casi todos los versos escritos a la manera del *dolce stil nuovo* se dirigen a Beatriz, y treinta y uno de los que el poeta pensaba que fueron sus mejores se incluyeron en su *Vita nova*. *Vita nova* se escribió posiblemente en 1293 y consiste en cuarenta y tres capítulos breves que narran la historia del amor de Dante por Beatriz. La composición es un relato de sentimientos íntimos lleno de misterio y

solemnidad religiosa. Casi todo se relaciona con el número nueve. La vio por primera vez cuando tenía nueve años, pero no fue hasta nueve años más tarde que se conocieron.

Beatriz murió el noveno día, del noveno mes en el año 1290 (Luciani 12-3).

El término *dolce stil nuovo* fue usado originalmente por Dante, en su *Purgatorio* para hablar de su propio estilo. Este estilo representa una actitud hacia la mujer y el amor terrenal que procede de la tradición trovadoresca. La mujer representa la encarnación de la belleza de Dios, pues se creía que inspiraba un amor bondadoso que conducía al amante al amor Divino. Los poetas *stilnuovistas* combinaron el amor profano y el sagrado (Cuddon 256).

Por mucho tiempo, la mujer fue considerada inferior al hombre, pero el amor cortés la idealizó. El amante afligido por la belleza de su mujer, la pone en un pedestal, y él es obediente a ella y sus deseos. La idea es que los sentimientos del amante lo ennoblecían y lo hacían digno de su dama soberana. El amante anhelaba la unión con la dama para obtener su excelencia moral. El amante adoraba a la mujer, se arrodillaba frente a su puerta y observaba los modales cristianos, en la versión trovadoresca este amor fue adúltero que existía entre el amante y una dama casada y no podía haber sido entre marido y mujer. La mayoría de los matrimonios en la época medieval eran arreglados, así que el concepto del amor casi no entraba en juego en los casamientos (Cuddon 203).

Los orígenes de las reglas que gobiernan las relaciones entre el hombre y la mujer se encuentran en el *Ars Amatoria* de Ovidio (43 a.C- 17 a. D.), publicado al principio de la época cristiana. También muchas de las reglas fueron escritas por el monje Andreas Capellanus en el siglo XII, en su libro *De Arte Honeste Amandi* (c. 1174-1186) (Cuddon

203).

El concepto feudal del vasallo, el señor y la tradición medieval de la devoción a la Virgen María, influyeron en la tradición del amor cortés. Durante la época de los sonetistas, cuando ellos componían sus líricas, se encuentra una devoción masoquista a la belleza de la mujer (Cuddon 203).

El amor cortés es un ejemplo de la estructura que pueden tomar las relaciones entre los hombres y las mujeres. Dicha estructura varía en función de las culturas y los ambientes, por lo que las composiciones del amor cortés reciben elementos comunes que son interpretados diferentemente según sus expresiones. Las cuatro características del amor cortés son: la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión al amor; el amor es deseo; el amor ennoblece y es la fuerza dinámica; y el amor genera el culto a la amada (Cuddon 203-4).

Ya que la dama está casada la relación entre el vasallo y amante resulta ser casi inaccesible, lo que hace que se incremente el deseo dentro de un ambiente de total discreción. Según los favores que el amante va obteniendo, recibe nombres diversos: “*fenhedor*” si aún no ha declarado sus sentimientos, “*pregador*” si ya ha manifestado sus sentimientos, “*entendedor*” si recibe sonrisas y miradas, y “*druz*” si ha llegado a otras intimidades (Platas Tasende 35).

#### **D. Neoplatonismo**

El neoplatonismo fue una escuela filosófica que le da un desarrollo místico a las escrituras de Platón (427-347). El fundador de la escuela fue Plotino (205-270), un egipcio de habla griega, que empezó a enseñar en Roma hacia 244. Su alumno Porfirio (c. 232-304) editó sus obras en seis libros de nueve capítulos cada uno, titulado *Enéadas*.

Porfirio también escribió sobre la vida de Plotino, comentado que fue un hombre muy espiritual que se sentía avergonzado de residir en un cuerpo. La filosofía de Plotino prescinde del mundo al cual desdeña el mundo físico y material, y ordena el fenómeno de la existencia en un orden ascendente: la materia, el alma, la razón y Dios. Dios es la existencia pura, que no tiene ni forma ni materia. Plotino influyó en el cristianismo a través de San Agustín (354-430) y Boecio (c. A.D. 480-524) y otros filósofos medievales. También es un elemento importante en el Platonismo de la literatura renacentista (Hornstein 314).

El amor platónico es el concepto más conocido del neoplatonismo. La fuente del neoplatonismo son los libros de Platón; de sus *Diálogos*, salen los libros el *Banquete*, sobre el amor, el *Fedón*, sobre la inmortalidad del alma, y el *Fedro*, sobre el arte. Todos son libros de debates de ideas. La idea de la perfección y la suma belleza separan las cosas simples y la belleza infinita. La belleza terrenal es sólo un reflejo de la suma belleza. Los pensadores renacentistas adoptaron la teoría neoplatónica de que la belleza física es una expresión exterior de la gracia interior y la belleza espiritual del alma. La irradiación de lo espiritual fue una extensión de la belleza del mismo Dios. El amante platónico adoraba la belleza física de la dama porque esta belleza reflejaba su alma. El deseo físico y terrenal del hombre aspira a la visión de la suma belleza. Este fue el concepto de los poetas de la Edad Media y renacentista (Cuddon 715-7).

El platonismo que alcanzó su punto culminante en el siglo XVI, empezó a difundirse en el siglo XV, a través de los autores italianos, con las traducciones de Platón y Plotino al latín hechas por Marsilio Ficino (1433-1499). Otros libros renacentistas de la época cuyas ideas fueron parte de este movimiento son: *Il libro del cortegiano* (1528) de

Baltasar de Castiglione (1478-1529) los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo, su nombre verdadero era Yéhuda Abarbanel (Lisboa 1465-Italia 1521) y algunas de las obras de Pietro Bembo (1470-1547) sobretodo *Asolani* (1506-12) (Platas Tasende 638).

En la poesía, el platonismo penetra en Europa a través de la escuela del *dolce stil nuovo* del siglo XIII con Dante, Guido Calvanti, y Cino da Pistoia (1270-1337) (Pascoal 15).

El platonismo de Camões no viene directamente de Platón, se liga a la nueva corriente del humanismo literario, y se desenvuelve en las nuevas formas poéticas derivadas de los temas del *dolce stil nuovo* y los del petrarquismo. El platonismo petrarquista se encaminaba hacia un nuevo erotismo, enfocándose en la belleza física de la mujer y en los sentimientos antagónicos como el placer del sufrimiento amoroso, la ausencia o el deseo y hasta la insatisfacción exasperada del amante (Pascoal 16).

El tema del amor en términos del neoplatonismo para Camões como todo poeta petrarquista es un culto cristiano. Los primeros teólogos cristianos, entre ellos San Agustín (354-430) y Santo Tomás de Aquino (1225-74) fueron neoplatonistas. El humanismo renacentista hizo revivir la antigüedad y fue el platonismo la doctrina filosófica por la cual se trató de conciliar las dos mentalidades. En esto consiste el estilo de Platón durante el renacimiento (Saraiva y Lopes 342).

En la concepción platónica del amor provenzal por vía cristiana, la mujer aparece no como una compañera humana, sino como un ser angélico que perfecciona el alma de los dos amantes. Camões heredó esta concepción de la mujer y el amor. En sus composiciones líricas la mujer amada aparece iluminada por una luz sobrenatural que transfigura sus facciones carnales. Los cabellos son luminosos o de oro, la mirada



resplandeciente, con su presencia hace nacer a las flores y hasta conmueve los troncos de los árboles. Toda la figura respira seriedad, serenidad y lo celestial. En el retrato de la amada, Camões no tiene que seguir más que el patrón de la Laura de Petrarca. Lo que se presenta es un conflicto entre el amor carnal y el ideal del amor desinteresado que consiste en sólo el pensamiento. Si el amor es un efecto del alma, ¿cómo percibir que el amante desee ver el cuerpo de la amada? Ésta es la contradicción del amor activo y pasivo, o físico o espiritual (Saraiva y Lopes 342).

Camões trata de resolver esta contradicción de lo físico y lo espiritual con la ayuda de la teorías platónicas de San Agustín. Todas las cualidades en este mundo son manifestaciones limitadas y contradictorias de ideas absolutas que son atributos de la divinidad. La belleza de las cosas terrenales es sólo una imitación de la suma belleza que existe en el mundo de las sombras. El cuerpo humano no pasa por el reflejo de la suma belleza. Camões condena todo el amor que no sea de la Divinidad (Saraiva y Lopes 343).

### **E. Autores portugueses del Siglo XV y XVI que escribieron en español: Gil Vicente, Francisco Sá de Miranda, Jorge De Montemayor (Montemôr-o-Velho)**

En este apartado presentaré brevemente a los autores portugueses de la época de Luís de Camões que compusieron algunas o todas sus obras en castellano, para demostrar que el castellano fue parte de la corte portuguesa por mucho tiempo, antes de que Camões naciera y las consecuencias que se desprenden de una corte casi española en tierras lusitanas que culminaron en una invasión castellana de sesenta años.

#### **1. Gil Vicente (1465?-1537?)**

Gil Vicente, llamado el “Padre del teatro portugués,” fue dramaturgo, músico, poeta de la corte portuguesa, y estaba encargado de organizar las funciones teatrales. Había sido orfebre de profesión. Escribió obras en castellano y en portugués, o en ambas

lenguas a la vez, por ejemplo uno de sus personajes que habla en portugués, canta en castellano. Su primera obra fue *Auto de la visitación* (también titulado *Monólogo do Vaqueiro*) en 1502, que fue escrita en castellano para el nacimiento del príncipe y en honor al futuro rey de Portugal, João III. La madre de João III era la reina española María, hija de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel.

Este dramaturgo usó el español porque obviamente estaba de moda en los círculos de la corte portuguesa castellanizada. El Rey Manuel I, el Afortunado, (reinó 1495-1521), se casó con dos reinas españolas, hijas de Fernando e Isabela, y más tarde una hermana de Carlos V. Su hijo João III (reinó 1521-1557) se casó con otra hermana de Carlos V.

Vicente escribió en total cuarenta y cuatro obras teatrales y once están escritas en castellano, dieciséis en portugués y diecisiete en una combinación de las dos lenguas. También colaboró en el *Cancioneiro Geral* de García de Resende. Ninguna de sus obras fueron publicadas en vida, pero su hijo Luís en 1562, reunió toda su producción en *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente, a qual se reparte en cinco livros* (Barreiros 223).

Las primeras cinco obras teatrales de Gil Vicente las compuso en castellano y no fue hasta 1511 que empezó a escribir los dramas en portugués. Además de las españolas en la corte portuguesa, las influencias también fueron los dramaturgos españoles; Gil Vicente al principio imitó al teatro de Juan del Encina (Salamanca 1468-León 1529), que es llamado “Padre del teatro español”. Otra gran influencia en la obra de Gil Vicente fue Bartolomé de Torres Naharro (Badajoz 1485-1540). Vicente conoció las obras de Torres Naharro, y por influjo de él comenzó a componer farsas de costumbres y autos

novelescos, sin abandonar los temas religiosos (Barreiros 225-6).

## 2. Francisco Sá de Miranda (1481-1558)

Sá de Miranda fue natural de Coimbra, estudió leyes y conocía muy bien el latín y el griego. Como era parte de la corte portuguesa, se entusiasmó con el entretenimiento de los nobles y empezó a componer cantigas, esparsas, glosas y dos comedias siguiendo las formas clásicas: *Estrangeiros* (1559) y *Vilhalpandos* (1560). La corte portuguesa es donde se crió y donde vivió.

En 1521 viajó a Italia y se interesó en la estética literaria que todos los humanistas cultivaban. Cuando regresaba a Portugal en 1526 pasó por España y ahí tuvo contacto con Juan Boscán (1487-1542) y Garcilaso de la Vega (1501-1536). Sá de Miranda se convirtió en un admirador de Garcilaso. Las composiciones líricas de estos dos españoles le emocionaron tanto que pensaba que podía producirlas como estos dos poetas y comenzó a adoptar los nuevos cánones del teatro y la poesía lírica. Escribió al estilo clásico: sonetos, canciones, églogas, elegías y cartas. Las obras completas de Sá de Miranda fueron publicadas en 1595 por D. Jerónimo de Castro. También compuso poesías palaciegas (glosas, esparsas y cantigas) para el *Cancioneiro Geral* de García de Resende (Barreiros 278).

Sá de Miranda, en sus sonetos petrarquistas, cantó poco al amor porque él se expresaba casi siempre como un filósofo. En la belleza femenina veía las cualidades intelectuales y morales de la mujer como lo hacía Petrarca (Barreiros 283).

Sá de Miranda fue para los italianistas portugueses el maestro y el poeta emérito aunque sólo produjo 29 sonetos. Los siguientes esquemas son los que de Miranda usó en los tercetos de sus sonetos, que citaré en orden descendente de frecuencia: CDE y

DCD, CDE y CDE, CDE y DCE; y CDE y CED. Tanto como los de Petrarca y Camões, el 90% de los sonetos de Sá de Miranda llevan los dos primeros esquemas (de Sena 113-4).

### **3. Jorge de Montemayor (Montemôr-o-Velho) (1520-1561)**

Jorge de Montemayor fue un escritor nacido en Portugal, que solamente compuso en castellano y está considerado como un portugués castellanizado. Fue músico y cantor de la reina María, hermana de João III de Portugal. Ella contrajo matrimonio con Felipe II y Montemayor se trasladó a Castilla. Montemayor participó en la campaña de Flandes al servicio de Felipe II, durante la guerra contra Francia. Él mismo compiló su *Cancionero* en 1554. Murió presuntamente por un asunto de celos (Navarro Durán 432).

Montemayor es conocido por su obra maestra: *Los siete libros de la Diana*, publicada en Valencia en 1559. Es la primera novela pastoril en lengua castellana. En ella se cuentan los amores desacordes de Diana, Sireno y Silvano, y de otros pastores enamorados, cuyos problemas se resuelven por la participación en la historia de la maga Felicia. La obra tuvo éxito en España y antes de terminar el siglo XVI, se publicaron diecisiete ediciones (Navarro Durán 433).

En la *Diana* hay una mezcla de verso y prosa donde se expresa una gran variedad de sentimientos: la fidelidad y la gloria del amor logrado o los celos y la desesperación del amor ausente y no correspondido. Los problemas íntimos de los personajes se resuelven al beber el agua del olvido de la sabia Felicia que hospeda a los pastores en el palacio de las ninfas (Del Río 361).

### **F. La intertextualidad: El influjo español**

En este apartado me concentraré en las influencias de los poetas españoles como

Juan Boscán Almogáver, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera en la obra de Camões.

Los poetas renacentistas valoraban inmensamente la imitación de los modelos clásicos y es obvio que Camões también la practicó. La lírica de esta época combinó la felicidad de la vida con la perfección de la forma y la destreza de los modelos griegos y latinos que los renacentistas tanto admiraban (Hornstein 382).

En el siglo XV hay un período de asimilación en la poesía cancioneril que tuvo una gran influencia sobre los poetas del próximo siglo. Esta confluencia obviamente vino de lo que estaba de moda por la Península Ibérica: la tradición provenzal directa que vino por los trovadores galaico-portugueses, nuevos influjos por la poesía musulmana, la irradiación del *dolce stil nuovo* y de Petrarca. En estos grupos se incluyen a Ausias March (c. Gandía 1397- Valencia 1459) y Jordi de Sant Jordi (c. Valencia 1385-c.1424) porque los dos habían ya mezclado las influencias de lo provenzal y lo italiano con la originalidad de ellos en su poesía (Lapesa 21).

### **1. Juan Boscán Almogáver (Joan Boscà Almugàver) (c.1490-1542)**

Boscán pertenecía a una familia catalana acomodada y de joven entró en la corte de los Reyes Católicos. Fue soldado y luchó en las filas de Fernando de Aragón, pero dejó las armas y se trasladó a Italia. En la corte de Carlos V conoció a Garcilaso de la Vega. Tradujo *Il libro del cortegiano* (1528) de Baldassare de Castiglione (Casatico, Mantova 1478- Toledo 1529). Cuando murió su amigo Garcilaso de la Vega en 1536, Boscán se dedicó a recopilar las composiciones de ambos pero nunca terminó porque murió. La viuda de Boscán, Ana Girón de Rebolledo fue la que publicó la obra de los dos en 1543 (Barcelona) con el título *Las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega*

*repartidas en cuatro libros* (Navarro Durán 120).

La obra de Boscán se caracterizó por adoptar una corriente italianizante, especialmente la que deriva de *Il Canzoniere* de Petrarca. Junto con Garcilaso de la Vega, introdujo en España el verso endecasílabo al modo italiano, con tres acentos rítmicos. Los dos poetas se convirtieron en exponentes de la poesía petrarquista y de estrofas: sonetos y canciones (Navarro Durán 121).

Boscán fue el que dio el primer paso de las nuevas formas poéticas al estilo italianizante en la península ibérica. En 1526 se celebran las bodas de Carlos V e Isabel de Portugal en Granada en la que asistieron Garcilaso y Boscán. A esta boda vinieron dos autores de la península itálica: Baldassare de Castiglione y Andrea Navagero. Navagero en Granada convenció a Boscán que adoptara la métrica italianizante al castellano. Boscán empezó a componer sus primeros sonetos en el camino de Granada a Barcelona y luego Garcilaso colaboró con él. Por esta razón la fecha de 1526 es la que se usa para darle comienzo al renacimiento en la lírica castellana (Rivers 12).

Boscán empieza a escribir a la manera italianizante en el viaje largo por la península, pero dice Pedro Salinas que él no era un buen poeta así que le dijo a su amigo Garcilaso que tratara de escribir la poesía y de este modo entra el renacimiento en la Península Ibérica (Salinas 70). A este poeta catalán ya conocía bien el endecasílabo en la lírica Provenzal, también era un verso normal en la lírica catalana, aprendió la nueva acentuación y se lo mostró a los de su círculo incluyendo Garcilaso. Esta versificación incluyó octavas reales, sonetos y tercetos. Los temas significantes en la poesía de Boscán son: la virtud doméstica, amor a su cónyuge y sus hijos, el placer hogareño y la vida

honesto y simple de la casa (Ward 73-4).

Juan Boscán sigue la forma petrarquista en los sonetos que escribió en castellano, pero aunque era catalán, según Jorge de Sena, escribía “...*quase sem traços de catalanismos*.” En 85 sonetos, el esquema del terceto que más usa es CDE y DCD (48%). Los otros tres esquemas preferidos de Boscán (en orden descendente) son: CDE y DCE (25%), CDE y CDE (20%); y CDC y CDC (7%) (de Sena 104-5).

La influencia de Boscán en Camões es aparente en los sonetos que Filgueira Valverde documenta: “*Como quando do mar tempestuoso*,” (“Como después del tempestuoso día”) “*Seguía aquele fogo que o guiava*,” (“Pasando el mar, Leandro el animoso”) “*Doce sonho*,” (“Dulce soñar y dulce conjogarme”) “*Busque Amor novas artes*,” (“Dulce reposo”) y “*Sentindose tomada a bela esposa*” (un verso de “Conversación”) (Filgueira Valverde 339).

Otro poeta que antecede a Boscán que según la crítica influye en su poesía es el catalán de renombre, Ausias March. March fue un seguidor de Petrarca y su poesía consiste en 122 poemas. Sus *Cants d'amor* se los dirige a una dama que vio por primera vez en la iglesia un Viernes Santo, de la misma forma que Petrarca y Camões. También compuso sus *Cants de mort* y *Cants spiritual*. Los dos tienen que ver con meditaciones: el primero psicológico y el segundo con el conflicto del deseo y la moralidad. Según Rafael Lapesa, Petrarca y March: “pretenden encontrar una dignificación a la pasión erótica, esforzándose por depurarla de la sensualidad y convertirla en fuente de virtud” (Lapesa 41).

## 2. Garcilaso de la Vega (1501-1536)

*Cantara-nos aquele que tão claro  
o fez o fogo da árvore Febeia,*

*a qual ele, em estilo grande e raro  
louvando, o cristalino rio enfreia;  
tangerá-nos na frauta Sannazzaro,  
ora nos montes, ora pela aldeia,  
passará celebrando o Tejo ufano  
o brando e doce Lasso castelhano.*

**Oitava** de Luís de Camões que  
evoca al poeta toledano

Garcilaso fue de origen noble, creció y se educó en la corte. Entró al servicio de Carlos V, luchó y fue herido en la batalla de Olías, luego sirvió en otra campaña contra los turcos en defensa de la isla de Rodas (1522) y participó en otra batalla contra Francia en el mismo año. Se casó con Elena de Zúñiga y se trasladó a Toledo. Conoció a Isabel de Freyre, una dama portuguesa de la reina, se enamoró de ella, y en sus composiciones poéticas la denominó Elisa. En 1531 fue desterrado por el emperador por actuar contra sus órdenes. Fue perdonado por la intervención del Duque de Alba y enviado a Nápoles. Es allí donde comienza a frecuentar los círculos de escritores italianos. En 1533 regresó a España y con Boscán revisó la traducción de *Il libro del cortegiano*. Durante esos años, Garcilaso fue herido en batalla dos veces más; en 1534, por los turcos en la campaña de Túnez y en la guerra contra Francia. En el asalto a la fortaleza de le Muy, en Provenza, fue gravemente herido y murió en Niza. Como todo hombre renacentista se distinguió en las armas y las letras (Navarro Duran 271).

Garcilaso fue un hombre culto que conocía bien: el griego, el latín, el toscano y el francés. Como ya sabemos, ninguna de las composiciones líricas de Garcilaso fueron publicadas en vida. Su producción poética es breve: cinco canciones, tres églogas, una epístola, treinta y ocho sonetos y algunos poemas. Su aportación poética son las obras compuestas al estilo italianizante, de inspiración desde Ovidio hasta Petrarca, Iacopo



Sannazaro (1457-1530) y Bernardo Tasso (1493-1569). En sus sonetos al estilo italiano, por lo general, los temas son amorosos. La armonía, el ritmo, la belleza de esta nueva forma poética ejerció una influencia en sus contemporáneos que lo leyeron y comentaron como un clásico (Navarro Durán 271-3).

Además de su breve producción en castellano, también Garcilaso escribió en latín *poèmes de circonstance*. La música también fue parte de su educación cultural, porque tocaba la guitarra y el arpa. La parte desconocida de Garcilaso que se dio a luz después de su muerte fue su parte poética, porque se dice que escribía a escondidas. No fue hasta diez años después de su muerte que sus versos se publicaron (Salinas 71-5).

La publicación de la lírica de Garcilaso fue un acontecimiento cultural, que estableció en la lengua española la poesía italianizante y Garcilaso se convirtió en el modelo para esta nueva poesía. La primera parte es la sección de canciones de versos cortos, la mayoría son octosílabos, al estilo de siglo XV, pero el resto del tomo se basaba en la nueva versificación del endecasílabo. Las nuevas formas estróficas eran el soneto; la canción (*canzone*) italiana, de endecasílabos y heptasílabos mezclados; los tercetos (*terza rima*); las octavas (*ottava rima*); la rima interior (*rima al mezzo*); y los versos sueltos, sin rima ninguna.

En sus 38 sonetos Garcilaso usa los siguientes seis esquemas en sus tercetos, que presento a continuación en orden descendente: CDE y CDE (45%), CDE y DCE (32%), CDC y DCD (11%), CDE y DEC (8%), CDE y CED (2%); y CDE y ECD (2%). Es evidente que escribió la mayor parte de sus sonetos utilizando esquemas petrarquistas, pero también utilizó esquemas de preferencia personal. Lo más probable es que Garcilaso siguiera más el esquema de Petrarca porque vivió mucho tiempo en Italia y tuvo mucho contacto con los petrarquistas puristas (de Sena 105-6).

Estas innovaciones al mundo español introdujeron un contexto plástico desconocido de paisajes clásicos y mitológicos, de narraciones ignoradas en la versificación española de rima más frecuente y aguda, de frases cortas e imágenes abstractas y conceptistas. Las reediciones del tomo de Boscán y Garcilaso que continuaron apareciendo por más de veinte años contribuyeron al establecimiento de la nueva poesía italianizante en español.

En 1569 los editores pensaron que la poesía de Garcilaso se vendería mejor sin la de Boscán y se publicó ese año un volumen que contenía exclusivamente sus poesías. En 1574 Francisco Sánchez de las Brozas, realizó una edición crítica con notas humanísticas sobre fuentes clásicas e italianas y le añadió seis sonetos y cinco coplas que no se habían incluido en ediciones anteriores. En 1577, el Brocense como lo llamaban, le añadió tres sonetos más. Esta edición se imprimió cinco veces más y llegó a ser la edición más conocida de la poesía de Garcilaso a finales del siglo XVI y principios del XVII (Rivers 17).

En 1580, Fernando de Herrera hizo una edición erudita que básicamente contiene un curso de teoría poética. Los nuevos poetas del barroco, Góngora y Quevedo, sustituyeron el gusto del lector discreto de la poesía garcilasiana. La próxima vez que se editó la poesía de Garcilaso fue en 1765 con notas de los mismos críticos antiguos. Esta edición de Azara se imprimió muchas veces en el siguiente siglo. Los estudios modernos de la poesía garcilasiana empezaron con la traducción al inglés de J.H. Whiffen, con una introducción erudita en 1833 (Londres) y la biografía de E. Fernández de Navarrete en 1850 (Madrid). En el siglo XX se publicó mucho sobre Garcilaso (Rivers 17-8).

Hay ciertos críticos que han sido de suma importancia: H. Keniston, 1922

(Nueva York), M. Arce, 1930 (Madrid), y R. Lapesa, 1948 (Madrid). La edición de T. Navarro Tomás, 1911 (Madrid), fue basada en la de Herrera y reeditada varias veces en “Clásicos castellanos”. Las ediciones de Keniston, 1925 y E.L. Rivers, 1964 son las que se basaron en la primera edición de Boscán (Rivers 18). Hay tres secciones principales: el cancionero petrarquista (40 sonetos y 5 canciones), los ensayos epistolares (dos elegías en tercetos y una epístola en versos sueltos), y las églogas pastoriles, en métrica variada (Rivers 21-2).

Garcilaso tanto como Petrarca es un poeta del amor. El sentimiento de melancolía y el amor rechazado se ve en toda su lírica. Este amor nunca se expresa directamente tal como ocurría con el amor de los hombres de su época. Garcilaso usa en su lírica la pastoral o la égloga que pone a sus personajes en un *locus amoenus*. Esta poesía bucólica es lírica de la naturaleza, la escena es el paisaje en el que uno se siente relajado y contemplando la naturaleza. Los personajes en esta lírica pastoral son las personas más cercanas a la tierra que son los pastores. Aunque un pastor puede ser una persona rústica, en la poesía se ve un ser sentimental que se lamenta elegantemente de sus aventuras buenas y malas (Salinas 77).

El poeta renacentista escribe sobre la naturaleza como si fuera una religión. Esto todo se convierte en un culto a lo humano, porque el ser humano es parte de la naturaleza. El alma renacentista va hacia la naturaleza como una fuente de la perfección y la bondad. También hay una fuerza contraria que es el culto de las ideas, o el idealismo que es la parte intelectual de ser humano, porque tiene la capacidad para pensar. El renacimiento es más bien una etapa donde se cultiva el ser humano, su cultura y la concentración de la mente. Se observan también las plantas y los animales. Aunque el ser humano es parte

de la tierra, es un ser contemplativo y se concentra en la naturaleza como un ser culto que piensa y observa para entenderla (Salinas 78-9).

La mayoría de la lírica de Garcilaso tiene un punto de partida que puede ser una de las siguientes cosas: una línea, una imagen, o un tropo petrarquista. Aquí lo que hay es un lenguaje erótico-poético codificado. La imitación de Petrarca a la lírica garcilasiana es una que imita y a la misma vez oculta. Los códigos eróticos son parte del vocabulario en la lírica. Garcilaso en sus sonetos establece una relación con Petrarca por los códigos de amor con el uso de la exageración y reactiva los elementos petrarquistas escondidos que es el proceso de descodificación (Navarrete 111).

El vocabulario de Garcilaso dentro de su lírica es siempre un código. Una “tela” por ejemplo podrá tener muchos significados. La denotación, connotación y la simbología dentro del meta texto.

Garcilaso usa todos estos temas de la naturaleza en su lírica, como hombre renacentista. Los sonetos son claramente un ejemplo perfecto del soneto italiano por la métrica. Empieza con el Soneto I, que todavía por su contenido suena como las canciones castellanas del siglo anterior, por ejemplo, el camino alegórico de la vida, el sufrimiento y la muerte voluntaria, el conceptismo y los juegos verbales (Navarro Durán 272):

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
Y a ver los pasos por do me ha traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino está olvidado,  
a tanto mal no sé por dó he venido;  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré que me entregué sin arte  
a quien sabrá perderme y acabarme

si ella quisiere, y aun sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sin hacello?

Según Rivers: “Ya en el Soneto X, se ve la emoción más suave y delicada, nostálgica, con un enfoque concreto en las prendas que antes le trajeron felicidad y ahora le traen tristeza”. Los tercetos tienen rimas fuertes, que se asemejan a los antiguos juegos conceptistas. En el soneto XIII, hay valor plástico e imitación clásica, introducidos por el mito de Dafne y Apolo (Rivers 19).

Las canciones I y II son de estilo marcadamente petrarquista. Estas canciones demuestran la influencia del valenciano Ausias March. En la Canción III aparece el paisaje clásico. En la Canción IV se relata la leyenda de Venus y Marte con el suplicio de Tántalo. En la Canción V, se ve la influencia clásica de Horacio en la oda. Las estrofas de esta oda se componen de cinco versos endecasílabos y heptasílabos. Este tipo de estrofa vino a llamarse la lira y desde Garcilaso se ha usado para la oda horaciana, especialmente por Fray Luis de León. Los ensayos epistolares y las elegías son horacianos. La elegía clásica era una queja amorosa y las de Garcilaso se parecen mucho a las de Horacio. Por ejemplo la elegía I, se dirige al Duque de Alba, consolándolo por la muerte de su hermano menor, primero con compasión y después con un sermón estoico. La elegía II parece más italiana, contiene un análisis de celos amorosos y también es una comunicación personal epistolar con su amigo Boscán. Estas elegías corresponden al sentido moderno de la palabra ensayo y tratan de los temas de la muerte, los celos y la amistad (Rivers 19-20).

Rivers piensa en su introducción de su edición de *Poesías castellanas completas*

de Garcilaso de La Vega (1969) que las églogas son poemas bucólicos que representan el tono más conocido de Garcilaso. Las églogas I y III son las más fáciles de entender. La primera ha sido el poema más popular, por su subjetivismo lírico y su paisaje pastoril. El pastor lamenta la infidelidad de su Galatea. El segundo pastor, Nemoroso, llora la muerte de su amada Elisa. Esta égloga puede ser biográfica, es posible que sea un lamento por Isabel Freire, quien se casó y luego murió durante un parto. La égloga II es más larga y más difícil de interpretar. Es un poema largo con motivos medievales y renacentistas y cuyos personajes son pastores y ninfas. Esta obra se considera la más ambiciosa de Garcilaso. Esta segunda égloga contiene 1,885 versos, la mayoría en diálogo, que se trata sobre el pastor Albano quien por mucho tiempo amaba la pastora Camila, y ella lo rechaza en su intento de violarla. Otros pastores Salicio y Nemoroso no dejan que Albano se suicide. En la égloga III cuatro ninfas bordan tapices, que ilustran escenas amorosas y trágicas. Tres son de mitos clásicos y la última es de Elisa y Nemoroso. Ésta se considera la obra maestra de Garcilaso (Rivers 20-1).

En Camões se percibe la influencia de Garcilaso. Aquí presento ejemplos de los sonetos de Garcilaso que Camões imita: “*Moradoras gentis*” (“Hermosas ninfas,”), “*Tomoume a vossa vista soberana*” (“Sospechas que mi triste fantasia,”), “*Vossos olhos senhora que competem*” (“De aquella vista pura y excelente”), “*Se as penas com que Amor tao mal me trata*” (“En fin a vuestras manos he venido”), “*Se tomar minha pena em penitencia*” (“Amor, amor, un hábito he vestido”) y “*Está-se a Primavera trasladando*” (“En tanto que de rosa y de azucena”). Primero cito el soneto de Garcilaso y después el de Camões:

En tanto que de rosa y de azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,

y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;

y en cuanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto  
el viento mueve, esparce y desordena,

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado  
Todo lo mudará la edad ligera,  
Por no hacer mudanza en su costumbre.

El de Camões tiene un sentido similar, con su expresión personal:

*Está-se a Primavera trasladando  
em vossa vista deleitosa e honesta;  
nas lindas faces, olhos, boca e testa,  
boninas, lírios, rosas debuxando.*

*De sorte, vosso gesto matizando,  
natura quanto pode manifesta  
que o monte, o campo, o rio e a floresta  
se estão de vós, Senhora, namorando.*

*Se agora não quereis que quem vos ama  
possa colher o fruto destas flores,  
perderão toda a graça vossos olhos.*

*Porque pouco aproveita, linda Dama,  
que semeasse Amor em vós amores,  
se vossa condição produze abrolhos.*

En la primera estrofa de los dos sonetos aparecen metáforas de las flores, y de los ojos, porque el amor en la juventud entra por los ojos y se convierte en un amor ardiente.

Como dice Saraiva “*O semblante de uma joven amada reflecte toda a beleza da Primavera*” (Saraiva 113). En los dos sonetos, el amor nace en la primavera de la vida, y los dos poetas lo ilustran con las flores o la naturaleza y la sensualidad de la mujer: los

ojos y la cara. En la segunda estrofa de los dos sonetos la naturaleza toca a la mujer: “ el viento mueve, esparce y desordena” y en el otro: “*Natura quanto pode manifesta*”. En la tercera estrofa vemos que los dos mencionan “el fruto”, que hay que disfrutar ahora del amor, o el tema del *carpe diem*, vivir la vida en el momento presente. En ambos poemas, la última estrofa, habla de cómo el transcurso del tiempo va cambiarlo todo y esto lo demuestra Garcilaso con “Marchitará la rosa el viento helado” y Camões en “*Porque pouco aproveita...se vossa condição produze abrolhos*”.

Las metáforas de los dos sonetos son iguales, comparten el mismo tema del gozar del amor en la juventud (cuando uno está en la primavera de su vida), antes que llegue el invierno o la vejez. El tiempo corre como la naturaleza, y esto se ve en el viento y los ríos y el cambio en el color de la cabellera a blanco como la nieve. Este soneto demuestra la familiaridad que Camões tenía con la obra de Garcilaso (Filgueira Valverde 340-1). El de Camões se publicó por primera vez en 1595 (Saraiva 113).

El siguiente soneto camoneano, según Edward Glaser, fue escrito bajo y por inspiración de Garcilaso y fue publicado por primera vez en 1668:

*Quando cuido no tempo que, contente,  
Vi pérolas, neve, rosa e ouro,  
Como quem vê por sonhos um tesouro,  
Parece tenho tudo aqui presente.*

*Mas tanto que se passa este acidente,  
E vejo o quão distante de vós mouro,  
Temo quanto imagino por agouro,  
Por que de imaginar também me ausente.*

*Já foram dias em que por ventura  
Vos vi, Senhora, se assi dizendo posso,  
Co coração seguro estar, sem medo;*

*Agora, em tanto mal não me assegura  
A própria fantasia e nojo vosso:*



*Eu não posso entender este segredo!*

Aquí otra vez vemos las mismas metáforas del amor en estas palabras: *tempo, neve, rosa, ouro, tesouro, sonhos y dias*. La presencia y la ausencia de este amor nos hacen ver el ansia del enamorado o el sufrimiento constante que se ve en los sonetos. Lejos de la amada, el poeta la recuerda como si estuviera presente. Esto es sólo una ilusión que pasa y el poeta llega a tener miedo de su imaginación. Al final, rodeado de males, no confía ni siquiera en su fantasía (Saraiva 163).

Según Valbuena Prat, hay también otros sonetos que son o imitaciones de Garcilaso o tienen resonancias de sus versos: “*Señora minha, se eu de vós ausente*” (Señora mía, si de vos yo ausente). En los sonetos es donde la influencia de Garcilaso se puede apreciar más claramente en Camões, como en este ejemplo de versos similares de Camões y de Garcilaso: “*oh quanto feneceo naquelle dia*” (“¡oh, cuánto bien se acaba en sólo un día!”). Hay otros sonetos que también tienen resonancias de Garcilaso: “En una selva al despuntar del día” y el de “Orfeu enamorado que tañía”. Otro soneto que se ha considerado como de Camões, es de la autoría de Garcilaso: “Sospechas que en mi triste fantasia”. La única diferencia es que en la versión camoneana, la palabra “fantasía” está escrita incorrectamente como “*fantesia*” y se dice que este error fue posiblemente un error del copista (Valbuena Prat 472-3).

Sospechas que en mi triste fantasia  
puestas, hazeis la guerra a mi sentido,  
bolviendo y rebolviendo el afligido  
pecho, con dura mano, noche y dia:

ya se acabó la resistencia mia  
y la fuerza del alma; ya rendido,  
vencer de vos me dexo, arrependido  
de averos contrastado en tal porfia.

Llebadme a aquel lugar tan espantable  
 que, por no ver mi muerte alli esculpida,  
 cerrados hasta aqui tuve los ojos.

Las armas pongo ya, que concedida  
 no es tan larga defensa al miserable;  
 colgad en vuestro carro mis despojos.

Este soneto posiblemente fue copiado por Camões y encontrado entre sus papeles, y por eso lo incluyeron entre sus composiciones líricas en las ediciones de *Rimas* del siglo XVII. Aparece como el soneto XXX en las ediciones de la lírica de Garcilaso (Valbuena Prat 473-4). El que primero atribuyó este soneto a Camões fue Don Antonio Álvares de Cunha en 1668 (Glaser 70).

En algunos casos, gracias a los alemanes Storck y Michaëlis de Vasconcellos la autoría de muchos de esos poemas ha sido restituida a sus verdaderos autores. La víctima más perjudicada por todo este plagio fue Diogo Bernardes (Cidade 80-1). Michaëlis de Vasconcellos terminó con lo que Storck empezó que fue devolverle la autoría a quien le pertenecía. El soneto *Sospechas que mi triste fantesía* que también ya presenté como apócrifo de Camões, fue identificado por Stork y Michaëlis de Vasconcellos como obra de Garcilaso, sin embargo todavía aparece como apócrifo y se considera parte de canon camoneano, porque se encuentra en el CD-ROM de 1996.

Este soneto lo hallaron en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* y es también atribuido a D. Manuel de Portugal, con un error de copia que se repite en la edición de Alvares da Cunha en el verso número 10, donde se encuentra *que por do*. Esto sugiere, según Maria de Saraiva, que Alvares da Cunha lo adquirió de aquella fuente y no le dio la autoría a D. Manuel, o que las dos versiones tienen un origen común. Pero la autoría es definitivamente de Garcilaso (Saraiva 357).

El Prof. Strock restituyó la autoría de este soneto a Garcilaso. Ya que se sabe que es de Garcilaso, deberían sacarlo de las ediciones recientes porque la autoría ha sido confirmada.

Garcilaso fue el poeta favorito de Camões, según Valbuena Prat en su artículo “Camoens y Garcilaso”. Juromenha dijo una vez que lo que Camões ha compuesto “*parece ser uma parodia de um de Garcilaso*” y que sus composiciones “*não envergonhariam a Gracilasso*”. Hay dos sonetos que Valbuena Prat menciona que se parecen mucho a los de Garcilaso “En una selva al despuntar del día” y el de “Orfeo enamorado que tañía” (Valbuena Prat 472-3).

En la edición de Juromenha, este soneto lleva el número de cclxxii, “Sospechas que en mi triste fantasía”. Fue recogido por Juromenha en *Sonetos recolhidos por D. Antonio Alvares da Cunha*, en la edición de *Rimas* de 1668. Como Juromenha utilizó los trabajos de los anteriores editores para armar su propia edición, pero ya sabemos que se trata del soneto número XXX de Garcilaso. La única diferencia es la palabra “fantasia” que puede ser un error del copista portugués. Ya que este soneto apareció por primera vez en 1668 atribuido a Camões, el editor Álvares da Cunha dice en su edición: “*Convido-vos n’este volume com os versos que ainda não vistes do nosso grande poeta Luiz de Camões, que os trábajos dos estudos nos trouxeram á mão de varios manuscriptos, muitos da letra do proprio autor*”. Lo que pudo haber pasado, según Valbuena Prat, es que Camões copió el soneto y lo encontraron en su letra entre sus manuscritos y pensaron que le pertenecía (Valbuena Prat 473-4).

Otro ejemplo de la influencia de Garcilaso en Camões es que el portugués citaba versos del toledano en sus cartas. En los siguientes versos, Camões mezcla los del

toledano, el soneto III y la égloga II (Valbuena Prat 474).

La mar en medio y tierras he dejado  
a quanto buen cuitado yo tenía:  
¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño  
es darme yo a entender, que con partirme  
de mímse ha de partir un mal tamaño!

Como Garcilaso fue el poeta favorito de Camões, en la siguiente oda (considerada apócrifa) Camões canta a Garcilaso y lo pone al nivel de Petrarca. Se encuentra en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, pero los críticos modernos lo rechazan como parte del canon camoneano, aunque el profesor Bismut piensa que es auténticamente camoneano (Saraiva 422):

*Fora conveniente*

*Fora conveniente  
ser eu outro Petrarca ou Garcilaso  
ou ir ousadamente  
buscar com largo passo  
o sagrado Helicon ou o Parnaso;  
ou que em mim inspirara  
Apolo sua graça peregrina;  
ou que até o Céu buscara  
a fonte cabalina  
e bebera a sua água tão divina;  
  
ou ao menos pudera  
entre aqueles contar-me que alcançado  
na lusitânia esfera  
tem o louro sagrado*

*daquele de que o sol é governado,  
pera que ousadamente  
de minha Musa vos dera esta parte  
à vossa, que somente  
as nove Irmãs de Marte  
concederam perfeita esta sua arte.*

*A vós por quem já crece  
o nome lusitano a tanta glória  
que a seu pesar esquece  
de Virgílio a memória  
Mântua, e de suas obras a alta história.  
A vós que enrouquecestes  
a cítara sonora do Treício,  
e que tomar pudestes  
a Delfos o exercício,  
tomando também a Minerva seu ofício;  
a vós a cuja glória  
no mais antigo tempo e no presente  
o louro de vitória  
concede facilmente  
qualquer que de Talia as obras sente;  
a vós, cuja alta fama  
vi antre os Garamatas conhecida  
a luz que o Sol derrama*

*na terra, enobrecida  
por vós, já tem de todo escurecida.*

*A qual primeiro Aurora  
vira depois de sol um só momento,  
ela esqueça algũa hora  
ou possa o esquecimento  
tolher-lhe o seu contino crescimento  
Não é de confiado  
mostrar-vos minhas cousas, pois conheço  
que tendes alcançado  
nisto o mais alto preço,  
e quanto eu em amostrá-las desmereço.*

*Mas é de desejoso  
de vos obedecer, porque estou vendo  
que a nome tão honroso  
mais ganho obedecendo  
que perco em demonstrar quão pouco entendo.*

Esta obra es un elogio hiperbólico a un valiente soldado. Posiblemente fue dedicada a alguien que combatió con Camões en Ceuta (Saraiva 422-3). En toda la lírica camoneana hay ejemplos de Garcilaso. En su comedia *Filodemo* compara una dama con un soneto del toledano: “*mais branda de hum soneto de Gracilasso*” (Valbuena Prat 471).

Para añadir un poco más de la influencia castellana en Camões, sus Cartas,

Églogas, *Canções*, *Odes*, Elegías, *Oitavas* hasta *Os Lusíadas* están llenas de citas castellanas y algunas son semejantes a Garcilaso y otros autores españoles. La siguiente es un ejemplo en el que citaba las *Coplas* de Jorge Manrique:

*Nascemos para morrer*  
*Morremos para ter vida,*  
*em ti morrendo.*  
*O mais certo he merecer*  
*nós a vida conhecida*  
*cá vivendo*

Para concluir este apartado sobre Garcilaso de la Vega, recordaremos el comentario de Edward Glaser: “La influencia que ejerció Garcilaso fue tan grande que en la poesía de los siglos XVI y XVII pueden hallarse reminiscencias incluso de sus poemas menores. Así ocurrió, con el primer soneto, que cautivó a gran número de autores ibéricos, entre los cuales están Gil Polo, Diogo Bernardes, Luís de Camões y Lope de Vega” (Glaser 60).

La lírica garcilasiana explora el alma a medida de los contrastes, por ejemplo la razón y el deseo, lo objetivo y lo subjetivo. Hay una lucha entre los enamorados, porque el amante es un mártir ante la dama que es el dolor y el placer a la misma vez. El amante piensa en la muerte porque es una liberación y se maldice. En presencia de la dama no puede hablar de este sentimiento amoroso. En el estilo de Garcilaso se ve la oposición con el uso de los contrastes y la antítesis, las paradojas y también los dichos comunes o clichés de la época (Lapesa 23-4).

Toda la poética de Garcilaso tiene influencia de los siguientes poetas y cancioneros: March, Petrarca, Sannazaro, Virgilio, Horacio, Ovidio, Ariosto, Tansillo y Bernardo Tasso. En la obra poética de Garcilaso se puede apreciar la influencia de lo

clásico, lo italiano y lo peninsular. Según Lapesa, en algunos casos, estos autores fueron el estímulo y en otros casos, fueron los modelos para su creación lírica. Garcilaso pasó por etapas en su creación poética. Primero aparece casi sin adornos, pero con emoción y pasión. Entonces hubo una etapa de dificultades, luego el cariño a la naturaleza. Al fin hubo la adoración por lo plástico (Lapesa 183-4).

Boscán y Garcilaso perfeccionaron la versificación italiana en la lírica castellana. La poesía garcilasiana utiliza palabras corrientes, con metáforas de la tradición literaria, todo fundido en sensaciones musicales. Esta lírica de Garcilaso llegó a ser el modelo para España durante el Siglo de Oro (Lapesa 205-6).

### 3. *Fernando de Herrera (1534-1597)*

Fernando de Herrera nació en una familia humilde y se educó en las lenguas clásicas y modernas. Realizó estudios eclesiásticos y recibió las órdenes menores, pero nunca se ordenó como sacerdote. En vida sólo publicó una pequeña parte de su producción total. En 1582 se publicó *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Los escritos de Herrera fueron rescatados después de su muerte por el pintor Pacheco, pero muchos se perdieron. Pacheco publicó una edición de la obra de Herrera en 1619 con el título *Versos de Fernando de Herrera*. La poesía amorosa, la dedica en su mayor parte a su gran pasión, la condesa de Gelves, Leonor de Milán. En 1580 aparecieron sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso de la Vega. En ellas él comenta cada verso de la poesía de Garcilaso, como si se tratara de un clásico y anota sus fuentes. La obra de Herrera constituye la nacionalización del petrarquismo y del italianismo introducido por Boscán y Garcilaso durante el primer renacimiento, y es una ampliación, porque incorpora temas patrióticos y religiosos junto con los amorosos y los pastoriles. El estilo de Herrera está lleno de recursos poéticos: cultismos latinos, opulencia verbal y acumulación de metáforas (Navarro Durán 316-17).



Camões y Herrera tienen mucho en común, posiblemente recibieron una formación equivalente, porque hay paralelismos que los ligan. Ambos comparten una visión y fuentes comunes. En esta serie de sonetos se ve las coincidencias: “*Alegres campos, verdes arvoredas*” (“Alegre fértil vario fresco prado”), “*Alma minha gentil*” (“Alma bella que es en este oscuro velo”), “*Amor é un fogo*” (“Amor en mí se muestra ardiente fuego”), “*Depuse que quis Amor que en só passase*” (Después que mí tentaron su crudeza”), “*Doce contentamento ja pasado*” (“Dulces contentos míos ya pasados”), y “*Vencidos está de Amor meu pensamento*” (Venció mi duro pecho Amor tirano) (Filgueira Valverde 343).

Herrera produjo una selección amplia de sonetos. Según de Sena, produjo 314 sonetos y la mayor parte, o 297 llevan el esquema CDE y CDE que corresponde al 94.5% de ellos (de Sena 151). Herrera favorece el mismo esquema que los demás petrarquistas, incluyendo Garcilaso y Camões.

### ***G. Las características de las obras líricas de Luís de Camões***

Cuando la crítica discute la literatura del Siglo XVI menciona que la obra poética de Camões abarca muchos “ismos”. Durante esta época de transición del medioevo al renacimiento en la Península Ibérica se habla del humanismo, el clasicismo y el Manierismo.

El humanismo se concentra en el ser humano y su vida terrenal, y surge de una filosofía antropocéntrica. Los humanistas rechazaron la filosofía escolástica medieval, y consideraron al ser humano como la mejor creación que existe. Esta filosofía humanista ayudó a civilizar al hombre para percatarlo de sus posibilidades en esta vida. La meta del humanismo era la perfección de una vida terrenal y no la preparación para la vida después de la muerte o la vida eterna o espiritual.

Esto creó un interés en la literatura antigua de los griegos y latinos que se tradujo en un resurgimiento de los clásicos grecolatinos durante el renacimiento. Las universidades se enfocaron en las humanidades: los estudios de gramática, retórica, poética, historia y filosofía. La meta era poder interpretar a los clásicos y desarrollar destrezas en el arte de escribir bien y emular a los antiguos, cualidades claves en la teoría humanista basada en la imitación o *imitatio*.

En Portugal, el humanismo influye en muchos de los aspectos intelectuales. En esta época se componen las primeras gramáticas portuguesas, comentarios filosóficos y ediciones críticas de los clásicos latinos.

El clasicismo que acompaña al humanismo en este período renacentista toma como modelo los clásicos grecolatinos y los siglos de esplendor que fueron el de Pericles (495 a. C.- 429 a.C.) y Augusto (63 a. C - 14.). El interés por los clásicos se inicia durante la Edad Media, continúa con el Humanismo del siglo XV y culmina en el siglo XVI. Por lo general el clasicismo se refiere al estilo, las reglas, los modos, las convenciones y los temas de los autores clásicos. Su influencia es extensa y sigue presente en las obras de los autores de siglos posteriores. La imitación de las reglas de la poética clásica fue muy importante en el desarrollo de la literatura. La *Poética* de Aristóteles y *Ars Poética* de Horacio fueron las mayores influencias de los siglos XV y XVI (Cuddon 149).

Durante el siglo XVI, que es el siglo de transición en la Península Ibérica, entre el renacimiento y el barroco, existe un periodo manierista en el que la crítica sitúa a Camões. Este estilo se ve en Europa de 1520 a 1580, los años de la vida de Camões.

El manierismo se identifica en la literatura con las siguientes características según Orozco Díaz: “tiende a actuar sobre el intelecto, recrear racionalmente... sustancializarlo

con vida, pasión o religiosidad” (Orozco Díaz 42-3).

Así que el manierismo es un conjunto de características que se contrasta con la armonía de los renacentistas, porque se aleja de lo clásico y acentúa los conflictos de forma y tensión (del Ríó 752). El manierismo busca los efectos de sorpresa, el gusto a lo bizarro y de la ambigüedad, la valorización de una belleza ideal platónica, lo antinatural y la originalidad chocante (Barreiros 207). Es en un proceso de intelectualización y subjetivación que muestra el ansia de libertad, el gusto por los contrarios y lo insólito, la metáfora atrevida, el dinamismo, la distorsión, las agudezas conceptuales y un notable incremento del afán ornamental. Además de Camões, quien exhibe algunas de estas características manieristas, hay otros poetas peninsulares de la misma corriente:

Fernando de Herrera, Fray Luis de León (1527-1591), Antonio de Guevara (¿1480?-1545) (Platas Tasende 458).

Algunos de los temas de los manieristas son que el hombre es un ser imperfecto, inacabado, limitado, sin defensa a muchas miserias y desgracias. El mundo es como un valle de lágrimas, un mar tempestoso, un laberinto, un caos donde toda anda en una inversión de valores. El tiempo no para, todo cambia y todo lo destruye. La vida humana durante ese tiempo en es mundo y es una tragedia, melancolía, angustia y sufrimiento. Hay una mujer ausente que pudo haber sido una relación rápida, o que lleve el hombre a ser un examen de consciencia y llega al misticismo, a cantar a lo divino en vez de lo humano y abrazar el platonismo (Barreiros 208-9).

En el estilo manierista hay un constante serie de figuras de pensamiento y sintaxis que desvían el lenguaje de su fluir natural para un expresión que confunde las ideas. Hay la antítesis y las paradojas. En Portugal casi todos los poetas que escriben en el siglo

XVI hasta el primer tercio del siglo XVII son manieristas. Fue en esta época que crearon una poesía que hace un análisis psicológico. Los portugueses manieristas son: Luís de Camões, Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz, Soropita, Fernão do Oriente y Rodrigues Lobo ( Barreiros 209-11).

La crítica considera a Camões, como el mayor representante del estilo manierista portugués. Camões expresa las contradicciones y agonías de un tiempo. Este punto de vista es compartido por estudios sobre Camões que identifican como manieristas varios aspectos temáticos y estructurales de su poesía, en particular la angustia y el sentimiento de crisis que se experimenta durante su época, así como también la melancolía y el tema del desconcierto del mundo (Besse 20-1).

La obra poética de Camões es un conjunto cultural donde participan, la geografía, la etnografía, las ciencias naturales y la cosmografía. Tenía que haber estado familiarizado con los escritores clásicos como Livio, Eutrópio, Justino, Ptolomeo, Plinio, Cícero, y Plutarco, y otros poetas como Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y los del renacimiento como Petrarca, Bembo, Sannazzaro, Ariosto, Garcilaso y Boscán. Es claro que Camões tenía que haber leído muchas obras clásicas y de sus contemporáneos (Besse 22).

Han dicho algunos críticos que la obra de Camões es multifacética porque reúne diferentes corrientes artísticas e ideológicas del siglo XVI en Portugal. La obra alude a sus experiencias personales, porque menciona más lugares en el mundo que ningún otro poeta de esa época. Obviamente no era tan fácil viajar por medio mundo en esos días, como lo hizo Camões. Él le dio forma a un conjunto de ideas, valores y temas característicos de su época. Casi todo lo que se manifestó en la literatura portuguesa del

siglo XVI a través de autores tan diferentes como Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Fernão Mendes Pinto, João de Barros y hasta García de Orta o Duarte Pacheco Pereira, se encuentra reflejado en la lírica o en la épica de Camões (Saraiva y Lopes 333).

Cuando se discuten los elementos presentes en la lírica de Camões, es obvio que logra incorporar experiencias vívidas de la guerra, del oriente, de la cárcel y del hambre. La crítica demuestra que su genio está en que sabe cómo sincretizar las tradiciones portuguesas o peninsulares, con las innovaciones de los poetas italianizantes. Fue el mejor poeta portugués de la escuela petrarquista, de la escuela del *Cancioneiro Geral*, el mejor en la redondilla y en el mote glosado. Fue el poeta que compuso la epopeya del renacimiento portugués. De todos los géneros principales clásicos, el único que no cultivó fue la tragedia. Camões fue viajero, letrado, humanista, trovador tradicional e hidalgo. En un momento de su vida salvó el manuscrito de su obra maestra cuando el barco en donde viajaba naufragó. Este poeta asimiló y meditó la experiencia de toda una civilización, cuyas contradicciones vivió y procuró superar por la creación artística (Saraiva y Lopes 334).

En cuanto la técnica Camões siguió a Sá de Miranda y se apartó de António Ferreira. Cultivó igualmente las estructuras de la escuela tradicional en la redondilla mayor y menor que son los villancicos, cantigas, y otras composiciones obligadas al mote de los quinientistas y los géneros en endecasílabos. Su obra constituyó un puente entre la tradición peninsular representada en el *Cancioneiro Geral* y los seiscentistas (Saraiva y Lopes 334-5).

Sus sonetos y sus *canções* son obras en las cuales el poeta revela su vida. Son de carácter descriptivo, reflexivo y confesional. Camões escoge sus palabras

cuidadosamente para causar una impresión sensorial fuerte o desagradable. Aprovecha las imágenes de la naturaleza para exponer sus sentimientos. Este lenguaje figurado expresa secretos que duelen. Su técnica expone las pasiones humanas en los contrastes y las paradojas, que es un estilo muy propio del manierismo (Barreiros 358-60).

La variedad del ritmo camoneano se ve en las *canções* y en las odas porque estas formas tienen libertad estrófica entre el decasílabo y hextasílabo, y predominan las odas el hexasílabo por ser rítmicamente más leves. Las *canções* tienden a ser para las confidencias románticas y las redondillas para revelar los estados espirituales del poeta, son juegos de palabras con los que Camões se divierte. En muchas de estas composiciones hay humor porque el poeta monta un espectáculo con sus propios sentimientos y pensamientos. Dice la crítica que Camões también fue un precursor del conceptismo de los seiscientos (Saraiva y Lopes 335). El conceptismo se concentra en el lenguaje y busca relaciones semánticas y fónicas. También se ve gran cantidad de ideas en pocas palabras, el juego de palabra es el recurso más utilizado (Platas Tasende 156).

La siguiente es un ejemplo de una oda camoneana:

*Nunca manhã suave*

*Nunca manhã suave,  
estendendo seis raios pelo mundo,  
despois de noite grave,  
tempestuosa, negra, em mar profundo,  
alegro tanta ñau, que já no fundo,  
se viu em mares grossos,  
como a luz clara a mim dos olhos vossos.*

*Aquela fermosura  
que só no virar deles resplandece,  
com que a sombra escura  
clara se faz, e o campo reverdece,  
quando meu pensamento entristece,  
ela e sua viveza*

*me desfazen a nube da tristeza.*

*O meu peito, onde estáis,  
he, para tanto bem, pequeno vaso;  
quando acaso viráis  
os olhos, que de mim não fase caso,  
todo, gentil Senhora, então me abraso  
na luz que me consume  
bem como a borbolea faz no lame.*

*Se mil almas rivera  
que a tão hermosos olhos entregara,  
todas quintas rivera  
pilas pestanas deles pendrara;  
he, elevadas na vista pura e clara,  
- posto que disco indinas - ,  
se anduvieran siempre vendo nas mininas.*

*E vós, que descuidada  
agora vivareis de thais querellas,  
de almas minhas cercada  
não pudieseis tirar os olhos delas;  
não pode ser que, vendo a vossa antre ellas,  
a dar que lhe mostrasen,  
tantas ya alma só não ablandasen.*

*Mas pois o peito ardiente  
ya só pode ter, hermosa Dama,  
basta que esta samente,  
como se fosen dúas mil, vos ama,  
para que a dar de sua ardente flama  
convosco tanto possa  
que não queirais ver cinza ña alma vossa.*

El lenguaje figurativo depende del estado de ánimo del poeta. Usa la antítesis, cuando se siente insatisfecho del amor. Camões expresa ciertos sentimientos con las hipérboles y usa las palabras onomatopéyicas, que son las palabras que sugieren lo que significan por el sonido, en muchos casos para expresar los dolores de los sentimientos. Usa la prosopopeya cuando habla del amanecer y la vida. Cuando se siente melancólico utiliza más las anáforas, el hipérbaton y la perífrasis (Barreiros 360).

El lenguaje culto se ve en los latinismos que Camões utiliza en su expresión elocuente.

Camões escribió sobre muchos temas: la naturaleza, las figuras históricas, la mitología clásica, las figuras bíblicas, el patriotismo, la religión y hasta la política contemporánea portuguesa. Camões siempre revela sus sentimientos en sus poesías; el sufrimiento del poeta siempre es patente en la lírica camoneana. La melancolía que los portugueses llaman *saudade* se ubica en sus composiciones poéticas (Baer 11-2).

Ya que Camões absorbió muchas influencias culturales y cultivó varios géneros, tuvo la oportunidad de incorporar experiencias estilísticas que le permitieron dramatizar su vida dolorosa en su lírica. Cada etapa de su vida contribuyó un sentimiento distinto. Las etapas como su adolescencia feliz en Coímbra, su juventud jovial cortesana en Lisboa, su cautiverio deprimente en prisión de Tronco, sus exilios tristes en Santarém y el Oriente, y su desesperación durante los últimos años de su vida en Lisboa como pordiosero en las calles de la capital.

#### **H. Las ediciones de *Rimas* de Camões**

Ha habido muchas publicaciones de *Rimas* desde que la obra lírica camoneana se publicó en 1595. Como nunca habrá un acuerdo entre los críticos de cuáles son las obras auténticas del poeta portugués, hay que seguir las recomendaciones más recientes de los críticos para decidir cuáles poesías pueden ser consideradas parte del canon camoneano.

Además de *Os Lusíadas* Camões sólo publicó tres composiciones líricas en su vida, y estas fueron parte de las introducciones a las obras de otros autores. La mayoría de sus versos se desconocían, sólo los de su círculo, o aquellos a quienes les compuso



versos, sabían de su producción lírica. Presuntamente la mayoría de los versos que se encontraron cuando murió estaban entre sus papeles o en posesión de este círculo de amistades o enemistades (Hart 223).

En cada publicación de *Rimas*, los editores buscaron en diferentes lugares para compilar la lírica camoneana. Como resultado de las primeras publicaciones de sus *Rimas* y *Os Lusíadas* en el siglo XVI, la fama de Camões aumentó, y por este motivo la lírica camoneana también aumentó cuando los editores comenzaron a añadir poemas que posiblemente sabían que no le pertenecían. No fue hasta fines del siglo XIX que los críticos empezaron a investigar cuidadosamente la autoría de la lírica de Camões. Durante los siglos XVI y XVII los editores se concentraron solamente en la búsqueda de sonetos para aumentar el volumen de sus ediciones sacrificando la autenticidad de la lírica. Al fin del siglo XIX y el siglo XX se realizaron ediciones críticas de la lírica que presuntamente le pertenecía a Camões, y de algunas obras que siguen siendo apócrifas. Se puede decir que durante los siglos XVI, XVII y XVIII la meta fue aumentar la lírica camoneana, mientras que durante los siglos XIX y XX la meta fue eliminar del canon las obras que se piensa que no fueron escritas por el poeta. Estos dos últimos siglos sirvieron para estudiar a Camões más a fondo aplicar criterios para tratar de confirmar la autoría de las composiciones.

La lírica que se le atribuye a Camões apareció en muchos manuscritos. Hay nueve manuscritos principales donde aparece mucha de la lírica, con o sin el nombre del autor, que se consideran de Camões. El primero es del Padre Pedro Ribeiro de 1577 que fue utilizado por Barbosa Machado, y después perdido a causa del terremoto de 1755. Hoy día solo se conserva el Índice, publicado por T. Braga en Camões (*A obra lírica e épica*).

Este trabajo fue estudiado por la crítica Carolina Michaëlis en *O Cancioneiro de Padre Pedro Ribeiro*.

El segundo es el manuscrito de Luís Franco Correa (Correia), compilado entre 1557-1589, que fue el que Faria e Sousa utilizó. El *Cancioneiro de D. Cecilia de Portugal* que fue mujer de Francisco de Portugal, fue el que le sirvió al visconde de Juromenha para hacer su edición de 1861. También el visconde de Juromenha tenía entre sus papeles cartas que sirvieron como manuscritos.

A.F. Barata extrajo los sonetos que le atribuyeron a Camões de los manuscritos de la biblioteca de Évora. También están los manuscritos que fueron comprados en Holanda por António Fernandes Tomás. Además existen los manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Coímbra y por último, un manuscrito que le había pertenecido a Fr. Agostinho da Cruz (Cidade 73).

La primera edición de *Rhythmas* (1595) o *Rimas* como le titularon después fue publicada por el *mercador de livros* Estevão Lopes y organizada por Manuel de Lira, quien colocó los sonetos en la primera parte del libro. Contiene un prólogo de Fernão Rodríguez Lobo Soropita, quien pensaba que el soneto era la composición de más merecimiento. Soropita encontró mucha lírica presuntamente escrita por Camões y por otros poetas en cuadernos llamados cancioneros o *cancioneiros de mão*. Esta edición contiene 65 sonetos, aunque habían escrito por error 66 y en total habían 167 composiciones organizadas en cinco secciones. Ya en esta publicación se incluía lírica que no le pertenecía a nuestro poeta. Habían composiciones ya incluidas en el *Cancioneiro Geral* de Resende (1521), y muchas otras que se habían publicados antes de que Camões naciera. Esto fue la culpa del editor que confió en las selecciones que

Soropita compiló a partir de los *livros de mão* (Cidade 74). Por los títulos de los sonetos en esta primera publicación se ve que no incluyeron ningún soneto escrito en castellano. Sólo incluía ocho redondillas en español.

Estos *cancioneiros o livros de mão* eran muy defectuosos por la manera en que eran creados. En estos cuadernos que servían como cancioneros, la organización contenía muchos errores y muchos versos estaban mal copiados. Las ediciones de Soropita (1595 y 1598) reflejan estos defectos, y por eso llegaron a incluir composiciones del *Cancioneiro Geral* (Lopes y Saraiva 374). Arthur Lee-Francis Askins explica en su edición del *Cancioneiro de Cristóvão Borges* lo que es un *livro de mão* y lo describe como hojas sueltas atadas con cordones. Éste es un cuaderno de tamaño típico para la época (210 x 145 mm). Las hojas son las que producían en el sur de Francia a mediados del siglo XVI. Según el crítico, parece que le han sacado algunas páginas y consiste de 106 hojas (Askins 5). Este ejemplo demuestra que los *livros de mão* del siglo XVI generalmente están incompletos y por estar escritos a mano a veces los copistas no podían entender la letra del autor.

En la primera edición Soropita y Lopes sabían que habían publicado estos sonetos *como de Camões*, en otras palabras, reconocían que posiblemente algunas poesías no eran de su autoría. Esta edición incluía poesías de Diogo de Bernardes que también publicó en el mismo lugar sus *Rimas Várias: Flores do Lima* (1597) (de Sena 50).

En 1598 fue publicada la segunda edición con algunas alteraciones y organizada por Pedro Craesbeeck y publicada otra vez por Estevão Lopes en Lisboa. Los errores y omisiones continuaron en estas ediciones posteriores. Los criterios seguidos por los compiladores se basaban en las semejanzas de la forma que resultaban en errores (Vieira

de Lemos y Martínez Almoyna 56). En la segunda publicación añadieron nuevas poesías y tres cartas, ya que la reputación de Camões aumentaba en Portugal y fuera del país. Los editores tenían un interés en seguir tratando de encontrar y ampliar la producción camoneana. Estas composiciones líricas que seguían añadiendo muchas veces, como sabemos ahora eran de otros poetas.

En esta segunda edición los sonetos aumentaron a 105. Aquí otra vez publican entre los sonetos que presuntamente son camoneanos, 52 sonetos de Diogo de Bernardes que salieron en su *Flores do Lima*. Aunque este poeta sigue siendo el que más sonetos contribuye a la segunda edición de la lírica de Camões, según la crítica, hay otros veinte poetas que forman parte de esta publicación (de Sena 70-1). La confusión de autoría entre Camões y Diogo de Bernardes fue grande, pues este poeta es uno de los que más se asemeja a Camões (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 56).

La edición de 1616 efectuada otra vez por Pedro Crasbeeck, editada y organizada por Domingos Fernandes en Lisboa, añadió 41 sonetos. La edición de 1668 organizada por António Álvares da Cunha y editada por António Crasbeeck de Melo en Lisboa añadió 91 sonetos más. Manuel de Faria e Sousa en sus ediciones *Rimas de Luís de Camões 1ª e 2ª parte (1685-89)* organizadas, comentadas y editada por Teotónio Dámaso de Melo en Lisboa, añadió 67 nuevos sonetos. Faria e Sousa le atribuyó a Camões poesías de autores españoles como Garcilaso, Diego de Hurtado de Mendoza y Fernando de Acuña. Faria e Sousa resumió su producción de esta manera: “Yo doy [a Camões] todo lo que he hallado con sombra de suyo” incluyendo composiciones de otros poetas, sobre todo de Diogo de Bernardes que Faria e Sousa consideró robadas a “mi poeta” (Saraiva y Lopes 374). Otro comentario de Faria e Sousa fue: “... publicó muchas

Églogas; algunas buenas, principalmente en lo rústico. Si bien yo sospecho que alguna dellas son del Camoens; porque muriendo el sin publicar esta suerte de Poemas Varias, cada vno hizo dellos lo que quiso. Persuádeme a esto el ver las vaxezas del Bernardez en lo mas, i tanta diferencia en algo tan parecido al Camoens” (Glazer 25).

Este Manuel de Faria e Sousa fue un historiador y poeta, que se hizo famoso como comentarista de Camões. Faria e Sousa tanto como los otros poetas de su tiempo tuvo admiradores por la vasta erudición de sus anotaciones. Uno de sus seguidores fue Lope de Vega en quien comentó sobre su trabajo: “assi como Luís de Camões es

Príncipe de los Poetas que escribieron en idioma vulgar, lo es Manuel de Faria de los comentadores en todas lenguas: porque ningun Comento a Poeta tan profundo, salió de una sola mano tan cabal como este” (Glazer 4).

Se rumoreaba que los versos de Camões habían sido cambiados en los manuscritos. Faria e Sousa los corrigió a su gusto por estar apurado. Es imposible hoy saber cuáles fueron las atribuciones de Faria e Sousa ni cuáles provienen de los manuscritos si éstos ya no existen. El trabajo de Faria e Sousa fue aprovechado por otros, entre los cuales está António Álvares da Cunha. Nuevos versos aparecieron en las ediciones de 1720 y 1779, y esta última fue realizada con los manuscritos de Faria e Sousa (Saraiva y Lopes 374).

Las *Obras*, (1720) de J. Lopes Fereira también agregó 38 sonetos, y la famosa *Obras* en seis volúmenes (1860-69) del visconde de Juromenha le agregó 34 sonetos más. Esta edición es la que contiene el mayor número de obras líricas (más de 600

composiciones) que no le pertenecen a Camões. Así es como la obra de Camões cuenta originalmente con 65 sonetos y llega a incluir casi 400 en las ediciones posteriores.

Muchos de los sonetos agregados provienen de fuentes que no se han podido identificar, entre ellas, los cancioneros y la obra del poeta Diogo Bernardes (1530-1605) (Baer 16).

El visconde de Juromenha utilizó los mismos manuscritos que Faria e Sousa y los manuscritos del siglo XVI. Teófilo Braga sigue el mismo criterio de acrecentar la lírica camoneana en sus ediciones de 1873-5 y 1880 (Saraiva y Lopes 374-5).

En el siglo XIX muchos críticos como el alemán Friedrich Wilhelm Storck, quien en 1890 publicó una biografía titulada: *Luis de Camoens Leben, Nebst geschichtlicher Einleitung* investigó por treinta años cómo las varias ediciones de *Rimas*, les había añadido tantos sonetos al canon camoneano sin investigar cuáles eran los que le pertenecían al poeta. La edición de Storck fue la primera edición crítica que se considera un trabajo de reconstrucción de la lírica camoneana. En los trabajos suyos sobre Camões, tanto Storck como la alemana Carolina Michaëlis de Vasconcellos trabajaron meticulosamente para tratar de identificar la lírica auténtica del poeta. También Michaëlis de Vasconcellos tradujo y anotó la obra de Storck (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 56-7).

Lo primero que hicieron Storck y Michaëlis de Vasconcellos fue sacar de la lírica camoneana aquellas composiciones que los editores anteriores habían atribuido equivocadamente a Camões y atribuirles a sus legítimos autores. Estos trabajos eruditos fueron la base para las ediciones creadas en el siglo XX. Gracias al trabajo de Storck y Michaëlis de Vasconcellos el canon lírico camoneano se redujo a la mitad de las composiciones que se presentan en la edición del visconde de Juromenha (Saraiva y

Lopes 375).

Por este motivo, las publicaciones del siglo XX empezando en 1932 con la de José María Rodríguez y el poeta Afonso Lopes Vieira se publican con alteraciones, porque esta edición elimina 248 composiciones. En 1944 se publica otra edición, ésta dirigida por el profesor Álvaro Júlio da Costa Pimpão, de la Faculdade de Letras da Universidade de Coímbra, quien también retiró 50 composiciones más. En 1946, se edita otra edición de la lírica camoneana ya integrada en la *Coleção de Clásicos* de la Livraria Sá da Costa, de Lisboa, bajo la dirección de Hernâni Cidade, profesor de la Faculdade de Letras de Lisboa. Cidade aceptó en su edición algunos poemas que los otros críticos habían rechazado (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 57).

En las ediciones de Cidade y Costa Pimpão los dos críticos tienen diferencias de opiniones a las que sobre cuáles composiciones son legítimamente camoneanas. En la de Costa Pimpão hay estudios de los diez manuscritos portugueses y castellanos de donde proviene la lírica camoneana. Hay otra edición de 1963 de la *Obra Completa* por António Salgado Júnior y un estudio de Jorge de Sena. El estudio de éste se llama *Os Sonetos de Camões e Soneto Quinhentista Peninsular* (1969), donde discute el canon de la lírica de Camões enfocándose en su estructura, su integración en la escuela renacentista italiana y peninsular, y considera las dos ediciones de 1595 y 1598 como las más fidedignas, especialmente la primera (Saraiva y Lopes 375). Es decir que las ediciones realizadas en fechas más próximas a la época en que vivió el poeta contienen un mayor número de ejemplos reales de su lírica. Mientras más años pasan, la probabilidad de que las composiciones pertenezcan al poeta disminuye.

Las investigaciones importantes del siglo XX por los siguientes críticos, Jorge de

Sena, Cleonice Berardinelli, Leodegário A, de Azevedo Filho, Hernâni Cidade, María de Lurdes Saraiva y otros, comparten el mismo desacuerdo sobre el canon camoneano. En lo que sí concuerdan la mayoría de los críticos del siglo XX, es en atribuir a Camões muchos menos sonetos que en las ediciones previas. El número de sonetos se ha reducido a unos 200, y esa cifra también sube y baja según el crítico (Baer 16).

Las poesías en lengua castellana sólo empezaron con ocho redondillas en la primera edición de 1595, y no había ningún soneto en castellano. El número de composiciones castellanas fue aumentando en las ediciones posteriores a medida que se fue acrecentando la lírica camoneana. Los primeros sonetos castellanos fueron incluidos en la edición de António Álvares da Cunha en 1668. Como dije antes, estos compiladores sólo se preocupaban por reunir las composiciones sin averiguar su autenticidad. Ya que la edición del visconde de Juromenha fue la más amplia, aquí es donde se encuentra el gran número de composiciones castellanas. La mayoría de éstas fueron consideradas apócrifas por los críticos posteriores. Se ha verificado que algunas composiciones castellanas no son de la autoría de Camões pero en muchos casos, la identidad de sus verdaderos autores no se ha podido determinar (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 116-7).

En la edición del visconde de Juromenha hay 47 composiciones castellanas: 15 redondillas, 2 elegías y 31 sonetos. Muchas de estas composiciones fueron suprimidas por los críticos posteriores porque pensaban que eran de diferente autoría. La primera edición crítica erudita de las composiciones castellanas de Camões fue creada en 1929 por el Prof. Marqués Braga, quien organizó y anotó 13 redondillas, 9 sonetos y el *Monólogo de Aónia y Autos*. Los sonetos castellanos compilados en la edición de



Marqués Braga son: “Do estan los claros ojos que colgada,” “Cansada y ronca boz por que bolando,” “Ventana venturosa do amanece,” “Al pide de una verde y alta enzina,” “Amor, amor, que fieres al cuitado,” “Orfeo enamorado que tañía,” “Pues siempre sin cesar, mis ojos tristes” y “Revuelvo en la incesable fantasía”.

En todas las otras ediciones del siglo XX, admiten algunos y eliminaban algunos sonetos y redondillas españolas (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 120)

En la edición crítica de Marqués Braga, él profesor dice en su *Fijación del texto de las poesías castellanas* que seis de los sonetos se sacaron del *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa) cuyo compilador escribió en la primera página: “*Cancioneiro em que vaõ obras dosmilhores poetas de meu tempo ainda não empresas e treslasdadas de papeis da letra dos mesmos que as composeraõ comessado na india a 15 de janeiro de 1557 e acabado em 1x.a em 1589 por Luis Franco Correa compaheiro em o estado da India e muito amigo de Luis de Camoens*” (Marqués Braga 33).

Este cancionero fue publicado en facsímile y no ha sido transcrito todavía hasta hoy día, se ve exactamente como lo compilaron.

En la edición de Marqués Braga, él escribe: “Los sonetos castellanos, que publicamos, son los que todavía no fueron reconocidos como propiedad ajena” y según el editor dice que “las poesías que el *Cancioneiro* insiere están muy erradas” (Marqués Braga 33). Así que en Marqués Braga publicar este libro en 1929, estos sonetos castellanos por la mayor parte eran apócrifos y todavía algunos siguen siéndolos.

La próxima edición de las obras completas de Camões hecha en el siglo XX que está bien recomendada es la de María de Lurdes Saraiva; quien compuso su edición de la

lírca camoneana en tres tomos que publicó en 1980. Para compilar su edición, Saraiva consultó obviamente las primeras ediciones de la lírica de Camões, además consultó el *Cancioneiro de Cristóvão Borges* en el cual ya había algunos sonetos atribuidos a Camões. También consultó el *Cancioneiro de Fernandes Tomás* en el cual algunas poesías llevan su nombre y el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* en el cual hay poemas que por otras fuentes se supo que eran de Camões (María de Lurdes Saraiva 3). El volumen de Saraiva contiene todos los sonetos que alguna vez fueron atribuidos a Camões, pero los separa entre aquéllos cuya autoría se puede confirmar y aquéllos considerados apócrifos.

Lo que María de Lurdes Saraiva hizo, en vez de suprimir, fue incluir. Cada soneto tiene su explicación con datos específicos y donde fueron publicados por primera vez, aunque se sabe que muchos son apócrifos. Para cada poema, también menciona cuales críticos lo aceptan como lírica camoneana y a veces, la razón por la cual no lo admiten en el canon. Si se puede encontrar constancia de la autoría ella lo indica y si la autoría es desconocida también lo anota. Por este motivo esta edición es la más informativa para el estudio de la lírica camoneana, pues da a conocer sus posibles autores o de cual manuscrito la sacaron para admitirla como parte del canon o considerarla apócrifa. En ella los sonetos van agrupados según sus fuentes: los originales de 1595, de 1598, de 1616, de 1668, del *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, de las *Rimas* de Faria e Sousa y de la edición de Juromenha. Dentro de cada uno de esos grupos la editora Saraiva ordenó los sonetos de acuerdo con la probabilidad descendente de que fueran o no obra de Camões: o sea que los que van primero son los que mayor probabilidad ofrecen de ser obra camoneana y por último aparecen aquéllos en que esa probabilidad es mínima (María de

Lurdes Saraiva 10).

Para preparar la *Vida e Obra de Luís de Camões* en CD-ROM, publicada en 1996, los editores Machado y Machado consultaron las ediciones de Hernâni Cidade y la edición de Costa Pimpão entre otras. El CD-ROM divide la lírica de la misma manera que María de Lurdes Saraiva lo hizo en sus tomos camoneanos, primero los dividió entre los que verdaderamente son de Camões y los apócrifos. Lo que Machado y Machado hicieron fue seguir el modelo de María de Lurdes Saraiva e incluir todo pero sin las explicaciones para cada composición como ella lo hizo en su edición. Este CD-ROM contiene *Os Lusíadas*, *Rimas (Canções, Églogas, Elegías, Epigramas, Odes, Oitavas, Redondilhas, Sextinas* y la lírica apócrifa todas menos los Epigramas), Teatro (tres obras) y Cartas (cuatro Cartas).

Con todo y esto se puede decir que no fue hasta mediados del siglo XVII que se trajo a la luz los sonetos castellanos de Camões, con la publicación de António Álvares da Cunha. Se puede deducir que no incluyeron mucha lírica castellana durante las primeras publicaciones (1595-8 y 1616) porque ésta fue la época de la invasión castellana en suelo lusitano, cuando Felipe II de España se hizo Filipe I de Portugal casi sin el apoyo del pueblo. Esta anexión causó un rechazo de muchos hacia lo que venía del otro lado de la frontera y a la castellanización del pueblo; fue una época de *saudade* por lo lusitano y por la lengua portuguesa.

Las ediciones de Álvares da Cunha (1668), Faria e Sousa (1685) y del visconde de Juromenha (1861) son donde la mayoría de la lírica camoneana castellana empieza a tener importancia. Antes de eso sólo unas cuantas redondillas castellanas fueron publicadas en la primera edición de *Rhythmas*.

Para cada publicación, los editores consultaron diferentes manuscritos para añadir

nuevos sonetos de Camões. Los sonetos que se consideran legítimos de Camões por la mayor parte son los que publicó Álvares da Cunha. El *Cancioneiro de Luís Franco Correa (Correia)* (1557-89) es de donde provienen la mayoría de los versos castellanos que se usaron para hacer crecer el canon camoneano castellano. Primero porque Luís Franco Correa era contemporáneo y amigo del poeta y segundo, porque su cancionero se compiló cuando Camões aún vivía. Lo que constituyó un gran error por parte de los compiladores del siglo XVI y XVII fue atribuir poemas a Camões sin investigar la autoría, porque sólo querían seguir añadiendo y olvidaron que las mejores fuentes eran aquellas con las que el autor tuvo contacto directo, que fueron sus amigos. Lo peor fue atribuirle poesía del *Cancioneiro Geral* que fue publicado unos cinco años antes que naciera Camões.

También el *Cancioneiro de Cristovão Borges* es otra fuente quinientista confiable de la lírica camoneana aunque no tiene mucha lírica castellana que le pertenezca a él, es más bien de otros autores, pero lo importante es que contiene obras suyas. En el siglo XX el *cancioneiro* fue transcrito y anotado y se le añadió una introducción explicativa que lo describe detalladamente. Este cancionero fue comprado a finales de los años cincuenta por Don Antonio Rodríguez Moñino en el sur de España y ahora está archivado en la biblioteca del mismo nombre. Los críticos lo titularon así porque uno de sus primeros dueños que se ha podido identificar fue Cristóvão Borges Peguas de Meireles, quien escribió en la primera hoja la fecha de 24 de diciembre de 1578 y unos comentarios sobre sí mismo. Esta fecha fue posiblemente la de la adquisición del cancionero por Borges. Esta información sólo demuestra que Borges era el propietario del manuscrito, pero que posiblemente no tenía nada que ver con la compilación de la colección poética. Sólo se

sabe por su propia letra, que Borges fue, según lo que ha escrito en el manuscrito, nativo de Tras-os-Montes y residente del Palacio de Enxóbregas donde la Reina Catalina murió en febrero de ese año. Borges también añade que fue allí donde recibieron la noticia del desastre en Alcácer-Quivir en agosto, y que en los últimos meses de 1578 estuvo ahí para asistir algunas funciones de la corte. Los transcritores piensan que este Borges era un juez, según sus investigaciones, y que había comenzado su carrera judicial durante el reino de João III. Parece que el manuscrito pasó de familia en familia hasta llegar a una familia de Andalucía llamada Cano.

Según las notas en el manuscrito, Askins demuestra que la fecha de compilación de este *cancioneiro* tiene que ser antes de 1560(+/-) (Askins 7-11). Askins señala que este manuscrito contiene muchas poesías camoneanas que son para él legítimas composiciones del poeta. Esta compilación contiene la obra de varios poetas, pero las composiciones de Camões predominan según Askins, en las tres partes temáticas del *cancioneiro*. Aquí se encuentran composiciones de Diogo Bernardes, Don Manuel de Portugal, Don Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Sá de Meneses, Garcilaso, Sá de Miranda, Andrade Camina, y Jerónimo Corte Real. Askins dice lo siguiente sobre Camões: “Camões has produced the finest sonnets, and is the obvious master of the field” (Askins 14). Gran parte de este cancionero se dedica a los sonetos. Este cancionero sólo fue admitido al canon de los pocos manuscritos portugueses e hispano-portugueses que existen en la última parte del siglo XX. Las referencias sobre este manuscrito por los críticos del siglo pasado han sido breves, pero ahora la transcripción de Askins no sólo lo describe detalladamente sino que hasta señala cuantas diferentes escrituras o manos se encuentran en el manuscrito.

Este *cancioneiro* tiene una nota al lector que explica el criterio utilizado para la compilación por el compilador: “*Neste livro acharas piadoso lector obras dignas de seus autores, cujos raros engenhos ellas estão mostrando, e quã grande seja a fama dos taes elles per suas obras.*” Es una declaración para que el lector sepa que la meta de este cancionero era reunir las mejores y más apreciadas poesías de su época. Estas composiciones fueron escogidas para la colección de entre las de autores de mediados del siglo XVI y algunos de los cuales son conocidos y otros no (Askins 12).

Aquí lo que se encuentra son tres colecciones en una: Hay 196 composiciones en la antología; la primera colección va del 1 a 99, la segunda colección va de 100 a 190, y la tercera colección va de 191-196. El cancionero completo tiene una unidad temática que refleja el gusto literario de la época en que el compilador lo organizó. En el primer grupo, él organizó el cancionero según las formas de los versos, empezando con los sonetos. Sigue con unos cuantos versos peninsulares tradicionales, después hay unas composiciones más largas en formas de estrofas italianas y algunas trovas. De esto se saca la hipótesis de que el compilador quiere establecer primero el tema y el tono del cancionero con un soneto de *lamentatio amoris*. En la próxima parte el cancionero demuestra el punto de vista del compilador de que se trata de un cancionero de autores excelentes. La mayoría de los sonetos en esta primera parte son de Camões aunque hay ocho o más poetas, predomina la lírica camoneana. También entre las composiciones en metros cortos sobresalen las composiciones camoneanas (Akins 14).

En este *cancioneiro* predominan textos en portugués pero hay muchos poemas en español mezclado y la fama de los autores es el único criterio. Hay sonetos religiosos que se consideran procedentes de las compilaciones de los jesuitas Pedro Tablares y Pedro

Pablo de Acevedo. Así que este *cancioneiro* tiene más de cuarenta sonetos en español, pero no todos exclusivamente de Camões (Askins 14-6).

Como los transcripores dividieron este cancionero en tres partes, la segunda empieza con 46 sonetos, todos en portugués menos dos, y no todos son exclusivamente de Camões. En esta parte también se mezclan los diferentes tipos de versos de la época, pero siempre se ve el gusto del compilador porque sobresalen las composiciones clásicas, pastorales, elegíacas, y en general los temas petrarquistas pero también en esta parte se encuentra un poco de sátira. Esta segunda sección, sobre todo su parte final, tiene valor por contener las obras de los poetas castellanos en el Portugal del siglo XVI. El valor se encuentra en los sonetos de la parte inicial de la lírica del siglo. Esta segunda parte del 100-45 es por la mayor parte perteneciente a la lírica camoneana y según Askins confirma que “its texts of especial value for the readings they offer and the attestation of their existence in this early period. But of even greater note for studies of the poet are their specific arrangement and the implications of this ordering for the evaluation and identification of other sixteenth-century collections of his lyrics” (Askins 16).

La tercera parte (191-6) de este cancionero Askins piensa que fue escrita, rápidamente porque se ve que no concuerda con la orientación temática descrita en el prólogo breve del compilador (Askins 13).

Aunque Askins no confirma si este manuscrito fue usado como fuente de las primeras ediciones de *Rimas*, piensa que existe una relación directa con el *Cancioneiro de Luis Franco*. La mayoría de los sonetos del *Cancioneiro de Borges* aparecieron en las primeras ediciones de *Rimas* 1595 y 1598. En las ediciones de estos sonetos entre 1616 y

1868 fueron añadidos ocho más. El orden de los sonetos es el mismo en el cancionero de *Luis Franco* y en el de *Borges*. Esto demuestra que los dos compiladores de los *cancioneiros* usaron fuentes comunes para hacer sus compilaciones (Askings 20). Este trabajo de Askings también trae comparaciones de otros cancioneros quinientistas para probar que lo que hay en el manuscrito titulado *Cancioneiro de Cristóvão Borges* es lo que se ve en las primeras ediciones de *Rimas* de Camões, así que como han dicho muchos críticos las primeras ediciones son las más confiables. El hecho de que este manuscrito tiene la fecha 1578, cuando Camões todavía estaba vivo, y que es cuando le pertenecía a Borges, indica que hay una gran probabilidad de que los textos que contiene sean auténticamente del poeta portugués. Askings demuestra que la composición más reciente de este *cancioneiro* es de 1568, y que la más antigua es de treinta años antes. Si este *cancioneiro* contiene composiciones de 1538-68 estos años cubren los años cuando Camões estaba componiendo versos en Lisboa, que fue la mejor etapa de su vida literaria. El año que Camões llegó a Lisboa fue 1543 y estuvo allí hasta el 1553. Estos son sus años de producción en Coímbra, en la capital portuguesa, en Santarém y Ceuta. Así que los años de producción de este *cancioneiro* coinciden con los de Camões y su época dichosa en la Coímbra de su juventud y su etapa creativa en las cortes de Lisboa. Askings piensa que este cancionero transcrito titulado *Cancioneiro de Cristóvão Borges* es una gran contribución a los estudios camoneanos, especialmente porque confirma la autenticidad de las verdaderas obras del poeta.

Parecería en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa 1557-1589* casi toda la lírica hubiera sido compuesta por Luís de Camões. En la portada misma del libro, el compilador Luis Franco Correa dice que era *companheiro de Luis de Camoens*.



Posiblemente este Correa era parte español por la manera que escribe el apellido de Camões, Camoens que es la manera castellana. Este cancionero está firmado por el compilador Luis Franco Correa, y pienso que es uno de los cancioneros más fiables de la lírica camoneana castellana porque lo dice en la portada que es compañero de él en India. Este cancionero fue publicado en facsímile por la *Comissão Executiva do IV Centenario Da Publicação de Os Lusíadas* en 1972. Según María de Lurdes Belchior este manuscrito fue copiado para el reconocimiento de los quinientos años de la publicación de la épica del mayor poeta portugués de todos los tiempos. También Belchior quisiera ver una edición crítica en cuanto a este *cancioneiro* quinientista, porque incluye no sólo la obra de Camões, pero otros poetas editados y inéditos. La profesora Belchior piensa que los cancioneros: “*São un manancial para o conhecimento do cânone da obra de certos poetas, cuja composições andam dispersas ou são atribuídas a outros autores, são sinale documentação para se conhecer o gosto de determinada época.*” Es obvio que Camões es uno de los poetas que contribuyó con más lírica a este cancionero. La profesora Belchior menciona al principio del facsímile que este cancionero es de los más importantes para el conocimiento de la poesía de Camões, y también que sólo las personas que iban a la Biblioteca Nacional en Lisboa tenían acceso a esta pieza que es una obra maestra de la época para el canon camoneano. Esta edición fascimilada ahora está al alcance a todos los estudiosos de la lírica del siglo XVI.

Aunque el *cancioneiro* incluye otros poetas la mayor parte de la lírica le pertenece a Camões. El *cancioneiro* está escrito en puño y letra aunque no se sabe de quien es esta letra, es de imaginar que pertenece al compilador o a los poetas mismos. Es claro que hay unas cuantas personas que escriben en el manuscrito, cuando aparece un nombre al

lado de un poema puede ser la firma del poeta o simplemente aparece para indicar la autoría de los versos. El otro poeta de renombre que también se ve es Sá de Miranda y “DMP” que pienso que es Don Manuel de Portugal. De aquí provienen unos cuantos sonetos castellanos camoneanos, aunque al lado de algunos dice “Camoens” y al lado de otros no. No pienso que esto es firma de Camões, porque él siendo portugués no lo hubiera firmado de esa manera. Se ve que algunos tienen marcada la autoría en cada página que son los que están escritos en la misma letra y hay unos que llevan identificación por grupos.

El cancionero incluye otros género, pero se ve que hay más sonetos que ningún otro tipo de verso. Hay églogas, canciones, elegías, glosas, epístolas, fábulas, octavas, sextinas y por supuesto sonetos. Cada verso tiene su título de lo que es, por ejemplo soneto o elegía. El compilador le pone un número a la primera carilla de cada hoja, la de atrás no tiene número y en total tiene doscientos noventa y cinco hojas sueltas, amarradas como era común en la época. Si las páginas estuvieran enumeradas como las de hoy, en el caso del facsímil sería el doble. Aparentemente no hay ningún orden específico, y al final hay un índice. Este cancionero empieza con versos largos y termina con una epístola. Además de los versos cortos y largos: incluidos aquí hay uno de los tres dramas de Camões que fue presentado en India, *Filodemo*.

Entre los sonetos castellanos que se encuentra aquí los que tienen el apellido de Camões son los siguientes: “Luiza son tan rubias tus cabellos” “Antes que sus cabellos el aurora” (Franco Correa 115), “Ventana venturosa do amanecer” (Franco Correa 119), “Si tanto pudo en canto doloroso”, “De piedra y metal de cosa dura” (Franco Correa 120), “Al pie de una verde y alta enzina”, “Amor, amor, fieres al cuitado”(Franco

Correa 122), “En una selva, al parecer del día” (Franco Correa198). Lo que parece curioso es que estos sonetos son considerados apócrifos por la mayoría de los críticos más recientes aunque tienen el nombre de Camões o en la página o al lado del soneto. Hay tres de este conjunto que no están en el CD-ROM, así que no las incluí en mi estudio: “Luzia son tan rubias tus cabellos,” “Antes que sus cabellos la aurora” y “Si tanto pudo en canto doloroso”.

Otro cancionero del siglo XVII que usaron fue *O Cancioneiro de Fernandes Tomás*. Carolina Michaëlis de Vasconcellos hizo un estudio de la lírica de este cancionero, *Flores varias de diversos autores Luzitanos* que fue adquirida en 1886 en Ámsterdam en la librería de Frederik Müller que ahora esta edición crítica incluye como lo dice en la portada: notas y textos inéditos, publicado en 1922 bajo el nuevo título de *O Cancioneiro de Fernandes Tomás*. Lo que dice: Michaëlis de Vasconcellos sobre este estudio es lo siguiente: “*Compõe-se o códice, escrito em papel de Holanda, com boa caligrafia, de 174 fol., ou 348 pag. En fol. pequeno; e no alto da lombada, se bem que semi-apagada, pode ainda ler-se o título: Flores varias de diversos autores Luzitanos*”. Su estudio presenta las generalidades del cancionero (que incluye composiciones en verso y en prosa), una lista alfabética de los autores, poesías atribuidas a Camões, una lista de las composiciones del cancionero y notas sobre los textos. Contiene 39 nombres y Michaëlis de Vasconcellos dice que le faltaban los nombres de los anónimos que son: Antonio Álvarez Soares, António Lopes de Ulhoa, Estevam Ribeiro, Fernão Lopes, Frei Agostino da Cruz y Juan de Bobadilha (Michaëlis de Vasconcellos 3-4).

También incluye textos de cinco diferentes autores inéditos antes de 1890: Bernardim Ribeiro, Bento Rombo de Carvalho, Luís de Camões, Diogo de Sousa y

António Ferreira. Es un estudio del cancionero con notas, y los críticos que le aceptaron las poesías a los autores. Este cancionero contiene cuarenta y seis autores y unos cuantos versos de autores anónimos. Tiene trescientos veintinueve poemas y cada una tiene indicado su autoría y muchos están atribuidos a Camões. En total 27 composiciones camoneanas: 21 sonetos, 2 elegías, una canção y dos epigramas. De estas 27 composiciones, hay 19 sonetos de autoría camoneana, ya impresas en los primeros cancioneros del poeta, pero aquí son de otros poetas. Esos poetas son: Bernardes, Soropita, Estevam Rodríguez de Castro, Don Manuel de Portugal, el Infante Don Luís, el Duque de Aveiro, Baltasar Estaço, Francisco d'Andrade, Martim de Crasto y João Pinheiro (Michaëlis de Vasconcellos 4).

Una parte de esta edición son las notas relativas a cada texto que analizan sus orígenes e indican si se habían publicado en otros manuscritos o habían sido atribuidos a otros autores. Al final del estudio hay una comparación del texto de una elegía de Camões en las diferentes ediciones: la de Fernandes Tomás, la de Luis Franco Correa y la de Faria e Sousa. Este trabajo de Carolina de Michaëlis es para ser usado en conjunto con el cancionero. Las selecciones de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, quien fue el compilador de la primera edición de *Rimas* de Luís de Camões, son las más numerosas en este estudio.

Como se ve hay tres buenas fuentes para la recopilación de la obra camoneana donde la obra española del poeta podría haber sido sacada por los editores de los siglos XVII, XIX y XX. Mientras más cercana fue la relación entre el poeta y el compilador del cancionero, la autoría del soneto tendría una probabilidad más alta de pertenecer al poeta.

Ahora bien, parece haber acuerdo entre los críticos que las mejores ediciones modernas de la lírica camoneana son la de Álvaro J. Da Costa Pimpão (*Rimas*, reeditada en 1973), la de Cleonice Serôa da Motta Berandinelli (*Sonetos de Camões: corpus dos sonetos Camonianos*, 1980), y la de María de Lurdes Saraiva (*Luís de Camões: Lírica Completa, Sonetos, Tomo II*, 1980). De estas tres, la que consulto preferentemente es la de Saraiva (Baer 15-16).

En esta investigación me concentré en los sonetos castellanos, pero también la lírica castellana de Camões incluye nueve *redondilhas* consideradas auténticas, una apócrifa, y dos elegías apócrifas. Estas once poesías se encuentran en la *Vida e Obra de Camões* en *CD-ROM*. Se puede añadir en el futuro esas piezas líricas a esta colección castellana para continuar con este estudio castellano camoneano también como los tres sonetos que encontré en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa*.

### **I. Los sonetos verdaderos y apócrifos de Luís de Camões**

Desde Soropita hasta Juromenha (1595-1861) nadie se había dedicado a restarle al canon camoneano lo que no le pertenecía. La camonista María de Lurdes Saraiva es la primera crítica del Siglo XX que separa la lírica camoneana entre legítima y apócrifa. Los otros estudios de los alemanes sólo excluyeron lo que pensaban que no era de Camões, pero ella pensó de otra manera, que es más inclusiva. Los críticos del siglo XX rechazaron mucha de la lírica que los editores Alvares da Cunha (1668), Faria e Sousa (1685) y especialmente el visconde de Juromenha (1861) admitieron. También los críticos del siglo XIX pensaron en editar ciertas poesías que las ediciones del siglo XVII incluyeron. Es obvio, que estos estudios del siglo XX usaron el criterio de Michaëlis de Vasconcellos, porque ella rechazó mucha lírica que los editores del siglo XVII

admitieron por lo que Saraiva piensa que ellos adoptaron su modo de trabajar, que fue el de la exclusión sino hay suficientes pruebas de autoría. La obra camoneana de Faria e Sousa es una compilación en cuatro tomos y Saraiva piensa que fue la edición más notable de todas las ediciones anteriores. Faria e Sousa confiesa que en su edición habrá duda de la autenticidad de lo que él encontró para compilar su obra camoneana. Él también utilizó en su producción muchos de los manuscritos de Álvares de Cunha. En muchos casos, el tiempo impedía realizar investigaciones para obtener una conclusión definitiva sobre muchas de las composiciones camoneanas. Saraiva prefiere consultar tres cancioneros donde se ve que la lírica tiene autoría de nuestro poeta, estos son: *Cancioneiro de Cristóvão de Borges*, *Cancioneiro de Fernandes Tomás* y el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (María de Saraiva 3). Como dije antes, cada cancionero tiene obras castellanas pero la autoría de todas las composiciones no han sido verificadas.

Ya que todo compilador y crítico tiene su criterio, el de Saraiva es admitir todo lo que alguna vez fue atribuido a Camões pero separarlos en dos grupos: los legítimos y los apócrifos y luego explicar brevemente por qué existen problemas con la autoría. Saraiva cree que posiblemente algún día algunas de esas poesías que hoy son atribuidas a Camões que son consideradas aprócrifas, podrán confirmarse como suyas o de otros. Ella piensa que hay que estudiarlas.

El primer editor (1595) que se dio cuenta de esto en su comentario: “ *e o mesmo tivera en todos (os sonetos) se alguns que aquí vão impresos por seus, não foram feitos sem cuidado, à obrigação de os limar.*” No todas son obras primas, según Saraiva, porque esto se debe a la prisa con las que se hicieron muchos de estos poemas. Fueron

hechos “*importunação dos amigos*”, amigos posiblemente pagados porque se necesitaba rapidez en la ejecución de las composiciones con el derecho de llamarlas suyas. La rapidez de la ejecución era impulsada en parte porque la poesía era un producto de consumo social obligatorio. Era parte de las artes de los salones palaciegos y los que no tenían poesías las compraban (Saraiva 3-4). Esto lo expliqué en el apartado de los datos biográficos, porque a Camões la gente lo buscaba para que compusiera poesías cuando las necesitaban, especialmente las reinas o las damas cortesanas.

La crítica Saraiva piensa que todo es probable, por eso es que ella incluye todo lo que fue atribuido a Camões. Mientras más cercana es la edición a la vida del poeta, más probable ella piensa que le pertenece al poeta como muchos críticos del siglo veinte demuestran. Camões imitó a Petrarca, su obra era comparable a la de Garcilaso, a Boscán, a Sannazzaro, a Bembo; hasta trató de hacer traducciones, hizo todo cuanto era humanamente posible para igualar a los otros sonetistas (Saraiva 5).

Todos los sonetos que se consideran parte del canon camoneano en su edición de 1980 están divididos en cinco partes en la antología de Saraiva: “*O gosto de un suave pensamento,*” “*Em amor não há senão enganos,*” “*Vi mágoas, vi miserias, vi destertos,*” “*Fortuna inquieta e mal olhada,*” “*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades.*” Hay otro libro de sonetos camoneanos en el que ella edita con José Hermano Saraiva que los divide cronológicamente o en los que ella considera los cuatro periodos de la vida literaria del poeta: el ciclo idílico, el ciclo dramático, el ciclo elegíaco y el ciclo final (Saraiva y Saraiva 5-10). En esta monografía los presento en dos grupos cada uno en orden alfabético, porque de esa manera los han presentado en muchas antologías. Los del primer grupo son los de autoría sin disputa y los del segundo grupo son los apócrifos.

A continuación presento un soneto en castellano cuya autoría es sin lugar a dudas camoneana y un soneto apócrifo, para hacer una comparación y demostrar porque el segundo soneto no se considera parte del canon camoneano. Ya se sabe que sólo hay cuatro sonetos castellanos que se atribuyen a Camões, todos los demás que se encuentran en castellano son de autoría dudosa. El primer soneto es “*Orfeu enamorado que tañía*” que María de Lurdes Saraiva pone en la parte temática *Em amor não há senão enganos* (En amor no hay sino engaños). Éste se considera del segundo período de su vida, o el ciclo dramático desde 1547-54, según la introducción en la edición de *Sonetos* de Camões de Saraiva y Saraiva, que contiene los 68 sonetos que consideran ser verdaderamente de autoría del poeta. Por lo que se ve, ésta es la época donde el poeta compuso la mayoría de sus sonetos. Ésta fue la etapa de la mocedad de su vida cortesana en Lisboa cuando entretenía y divertía a las damas de la corte. Pienso que estos fueron los años más dichoso de su vida porque disfrutaba de su tiempo en los salones y su entretenimiento consistía en componer y recitar poesías para las damas de la corte. Es durante esta época de su vida, según Saraiva y Saraiva, cuando Camões compone tres de los cuatro sonetos castellanos que se consideran legítimos.

Este soneto es de inspiración mitológica porque los personajes pertenecen a la antigüedad y demuestra el conocimiento de los clásicos que tenía Camões. Varios mitos inspiran al poeta, éste es el mito órfico que es el tema de la perdición recíproca de los amantes. Según Besse: “A través de este ejemplo, se observa que la utilización de la mitología sirve el interés fundamental del poeta y evoca el sentimiento amoroso siempre cargado de engaños y tormentos” (Besse 58-9).

Orfeu enamorado que tañía  
 por la perdida ninfa, que buscaba,  
 en el Orco implacable donde estaba,



con la arpa y con la voz la enternecía.

La rueda de Ixión no se movía,  
ningún atormentado se quejaba,  
las penas de los otros ablandaba,  
y todas las de todos él sentía.

El son pudo obligar de tal manera,  
que, en dulce galardón de lo cantado,  
los infernales reyes, condolidos,

le mandaron volver su compañera,  
y volviólá á perder el desdichado,  
con que fueron entrambos los perdidos.

Este soneto fue publicado por primera vez en la edición de Álvares da Cunha (1668), y en las siguientes ediciones: Visconde de Juromenha, Marqués Braga, José María Rodríguez, Hernâni Cidade, pero fue excluido por Costa Pimpão (Vieira de Lemos y Martínez Almoyna 144). Es interesante notar que cuando se publican las composiciones siempre surgen errores de copia generados por los *livros de mão*, obviamente porque los libros estaban escritos en puño y letra de los copistas. El primer error que se ve, es con la palabra *Orco*, o infierno, que en el original estaba escrito *arco*. Otra palabra escrita de otra manera en el original es *rueda*, en el manuscrito es *nuda* (Saraiva 117).

El tema de este soneto camoneano es el mito de Orfeo, quien buscaba a su Ninfa en el infierno. La música hizo que los condenados olvidaran de sus tormentos y sufrimientos. Los reyes infernales, conmovidos, le iban a entregar a Orfeo su compañera, pero volvió a perderla porque hizo lo que los reyes le hicieron prometer que no haría; por su impaciencia miró hacia atrás antes de haber salido del infierno. Entonces los dos amantes jamás se volvieron a ver. Al perder a Eurídice se suicidó. Los temas mitológicos abundan en Camões. En otros puntos de su obra Camões usa el mito órfico para demostrar la *saudade* y la angustia de la amada perdida. Otros ejemplos son los

siguientes: una elegía “Aquela que de amor descomedido”, que es una epístola a Don António de Noronha, una oda “*Se de meu pensamento*” y una égloga “*Passado já algum tempo que os amores*” (Saraiva y Saraiva 154).

El próximo soneto está en la parte de la edición de María de Lurdes Saraiva, donde ella explica que estos sonetos son apócrifos por la razón problemática de la autoría, pero siempre incluidos en las ediciones después del siglo XVI y atribuidos a Camões. Aquí es donde ella da un breve discurso sobre si algunos poemas apócrifos son de Bernardes o de Camões. Los sonetos de esta parte muchas veces han sido atribuidos a los dos poetas. Algunos de ellos aparecieron en las *Flores do Lima*, una colección publicada por la misma editora un año después de la publicación de la primera edición de *Rhythmas* (1595). La crítica de aquella época conjeturó que estos poemas le pertenecían a Camões basada en el hecho de que Camões fue el primero en publicar su obra, porque tampoco es definitiva la autoría de Bernardes. Bernardes nunca los publicó con su nombre, aunque eran composiciones de excelente calidad. Así que existe la probabilidad que no sean obras de Bernardes porque todavía no las han confirmado como tales. La opinión de Saraiva es que deben ser incluidas para ser estudiadas porque como ya se sabe muchas de las composiciones se encuentran sin nombre y apellido (Saraiva 293).

Este soneto apócrifo que presento, titulado por su primer verso, “Sobre um olmo que al cielo parecia” aparece en la sección de la antología de Saraiva titulada “*Sonetos apócrifos e de autoria problemática atribuidos a Camões*” que es parte del apéndice:

Sobre um olmo que al cielo parecia  
 llegar de flor no ojo se mostrava  
 una ave sola y triste vi que estava  
 y ali su soledad encarecia.

En una fuente clara que corria  
 con dulce son lloroso se baxava  
 y en ella se metiendo la enturbiava  
 y, viendo la agua turbia, la bevia.

La causa por que al dolor tanto se entregava  
 la sola tortolilla es verse ausente.  
 Mirad a quanto el mal d'ausencia llega!

Si tanto sentimiento el accidente  
 de una ave sin sentido amor la llega  
 sentir, que sentirá quien algo siente?

Este soneto fue atribuido a Camões por primera vez por Juromenha que lo encontró en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* en el folio 116. Al revisar el *Cancioneiro* en facsímile, pienso que le pertenece a Sá de Miranda porque en los folios anterior y posterior están las iniciales S. de Mir., por lo tanto se podrían deducir que es de Sá de Miranda por estar en una serie de sonetos suyos. También se incluye lírica de Bernardes entre otros, así que hay mucha duda si es de Camões. María de Lurdes Saraiva piensa que no hay ninguna característica de Camões en la composición, por eso lo considera de autoría dudosa (Saraiva 448).

Ya que Saraiva publicó su antología en orden descendente, éste es uno de los últimos en su antología. Generalmente Camões usaba muchos ejemplos de lo clásico y este soneto no tiene ninguno. Lo que contiene son elementos de la naturaleza. En cuanto al olmo con una sola ave que bebe de la fuente, aunque María de Lurdes Saraiva piensa que no es del canon camoneano, el tema de la soledad es común en el poeta. Hay una falta de metáforas y comparaciones clásicas y no se discute el mundo espiritual como en el neoplatonismo, la mujer no actúa como guía espiritual del hombre en su camino al bienestar con Dios.

## **Capítulo 4**

### **Análisis de los sonetos castellanos de Luís de Camões**

En este capítulo, todos los sonetos castellanos de Camões auténticos y apócrifos se presentan tal como aparecen en las ediciones modernas. Primero localizo, o explico dónde se encontró cada soneto (si es que hay información acerca de su localización antigua). Para la mayoría de los sonetos se anota de donde salió y donde se publicó por primera vez. Si hay información sobre la aceptación al canon camoneano por la crítica, también incluyo este detalle.

Sigo la información localizadora con la estructura o forma. Ya que todos los sonetos tienen la misma estructura y el mismo esquema en los dos cuartetos (la octava: ABBA y ABBA), y cada verso tiene once sílabas (endecasílabo), para cada uno le indico el esquema de los tercetos (sextina) porque aquí es donde hay la variación de rima.

En la próxima parte del análisis del soneto, hablo del tema. Aunque la mayoría de los sonetos son amorosos por ser petrarquistas, cada uno tiene un tema específico dentro del sentimiento de amor; como la soledad o la ausencia de un ser querido. En este apartado se habla del tema que se ve en las imágenes y los símbolos que son el vocabulario que el poeta usa para extraer el tema. Se verá un análisis del lenguaje figurativo con citas de explicación al final de cada soneto verso por verso. Cada soneto tiene un punto de partida; puede ser una imagen o un verso que aparece en cualquier lugar de la obra.

En estos versos castellanos incorporo también explicaciones sobre la lengua arcaica castellana, los lusismos, los latinismos y palabras de otras lenguas romance que Camões incorpora en sus sonetos y composiciones.

Se ve en muchos de los sonetos la influencia directa de Garcilaso, tanto en los

temas y también en el uso del vocabulario. Hay abreviaturas en palabras que los Garcilaso y Camões usan en común: dó, dellas, dellos, d', y la manera de escribir el pretérito de "tu" con "s" al final como por ejemplo: distes y dejastes.

Se analiza cada soneto partiendo del tema. El tema se descodifica en el léxico, sintaxis y las figuras retóricas. Esto es la manera de analizar un texto. Lo que se ve, quiere decir otras cosas para poder sacar el significado de lo que está ahí. A veces está en las oposiciones que están en las imágenes y los símbolos. Aunque Petrarca fue el modelo con el tema amoroso hacia su Laura, hay muchos temas y subtemas relacionados con el amor. En algunos casos tenemos el dios del amor quien es Cupido, con su flecha hacia alguien; en otro lugar se presentan los efectos físicos del mal de amores, lo bueno y lo malo; y por último y más importante es la dama con sus características de pelo rubio, blanca con los ojos azules y sus comparaciones con la naturaleza como las flores y el cielo.

Camões toca los siguientes temas en su lírica: el amor, la *saudade* (nostalgia), la naturaleza, la religión, la vida, el traslado o el desconcierto ante el mundo.

En los sonetos cañoneanos cuando él habla del cariño en su poesía se ve algunos de las siguientes características: paradojas (dolor que no se siente, andar solo entre muchos, estar preso por su voluntad), expresiones opuestas (ganar en perder) y juegos de palabras. Hay diferentes tipos de amor como el eufórico y el de mal de amor; que se ve en los peligros del amor. El primero exalta a la mujer, el segundo son los desengaños del amor que se ve en los celos y las lágrimas, porque hay un conflicto entre la razón y el sentimiento. Este amor camoneano toca dos cosas: el narcisismo y el drama. El amor como injusto y el drama viene de su lucha con este amor. El amor se manifiesta en tres

modalidades: lo sensual, lo espiritual (petrarquismo) y lo idealista (el platonismo) (Besse 47-51).

Camões nos enseña diferentes tipos de mujeres y todas les dan placer y dolor a la misma vez, así que hay una fluctuación entre lo divino y lo malo del humano.

Otro tipo de amor es la elevación del amor, que es la expresión del platonismo camoneano, que es el amor recíproco. Aquí se ve el amor en términos abstractos como el pensamiento e ideas y las oposiciones de la filosofía como el cuerpo y el alma. Hay juegos de palabras como por ejemplo amador-amada o desear-deseada. En todo esto se encuentra las promesas de fidelidad que se ve la pasión y el deseo (Besse 60-4).

Hay sonetos de circunstancia que son de carácter episódico como es el soneto “Pues lágrimas tratais, mis ojos tristes”. Ya que las lágrimas vierten de los ojos, esta imagen es importante porque para el poeta el amor empieza y termina por los ojos.

Hay sonetos bucólicos que tienen como sus fuentes que son Virgilio o Sannazzaro. Los personajes son los pastores (as), que lamentan sus quejas, como si fuera una confesión, y que a veces los personajes representan el propio poeta. Hay composiciones de inspiración mitológica. Uno está escrito en castellano “En una selva al despuntar del día” sobre el mito de Endemión. Este personaje es del mundo clásico, greco-latino (Besse 57).

Otro tema importante camoneano es la *saudade* tiene que ver con la ausencia física del poeta de su país querido; la nostalgia de vivir pensando en muchos casos de su vida que le causaban placer. En el espacio y tiempo vive recordando sus amores y buenos tiempos. Vivir en la fantasía de lo que era en el pasado.

Los sonetos de la naturaleza se representa por la tierra, el cielo, el mar, el campo,

el río, los montes, el bosque, las aves, las flores y la madrugada. La naturaleza se ve en casi todo los sonetos para ponerlos en un espacio que es un *locus amoenus*. La naturaleza para Camões es un elemento ornamental, un cuadro lleno de metáforas, comparaciones, imágenes y alegorías para renovar y hacer más vívidas los recursos figurativos (Cidade 216). Lo religioso se encuentra en la elevación de los dos amadores a lo divino. La mujer lo guía hacia Dios para que estén juntos.

En el análisis se examina las imágenes, porque si hay una repetición de símbolos entonces esto es lo que le da el tono a la poesía. Por ejemplo, las lágrimas, los ojos, o todo lo que se asocia con ver los sentimientos expresados de tristeza, si se puede ver el sufrimiento, esto le da un tono triste al poema. En el estudio de las imágenes uno traduce lo que está implícito en la poesía. Puede haber símbolos concretos o abstractos. El poeta constantemente usa la metáfora para ocultar sus ideas.

El soneto se entiende cuando uno conoce el código en el vocabulario que usa el poeta. Casi siempre se ve un amante sufriendo entre el amor y el lloriqueo. Se ve la pasión en los ojos del amante, tanto como el sufrimiento. El alma se separa del amante y sólo vive por su amada quien lo maltrata. El sufrimiento del amante se parece a la muerte, pero este sufrimiento es lo que lo mantiene vivo. Si ya no la ama, entonces sí morirá (T. F Earle 88). El fallecer también significa una liberación de este sufrimiento. Aunque no todos los sonetos tocan al amor como sufrimiento, pienso que la mayoría hablan de eso, porque como han dicho en mucha de la crítica el soneto era sinónimo con Petrarca y Laura que significa el amor.

Al final de los análisis, hay un glosario de las palabras que se encuentran en el texto que son extranjeras o escritas en la ortografía del siglo XVI. En la bibliografía se

encuentra una lista de las ediciones de las *Rimas* de Camões de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX; estas fueron las primeras ediciones donde se publicaron su lírica y que en cada edición aumentaron las poesías sin saber en realidad si les pertenecieron a Camões. También hay una lista de algunas ediciones de *Os Lusíadas* en portugués y en traducciones desde que se publicó en 1572 hasta los últimos años.

### A. Sonetos auténticos de Luís de Camões

#### I

#### “El vaso reluciente y cristalino”

El vaso reluciente y cristalino,  
de Ángeles agua clara y olorosa,  
de blanca seda ornado y fresca rosa,  
ligado con cabellos de oro fino,

5 bien claro parecía el don divino  
labrado por la mano artificiosa  
de aquella blanca Ninfa, graciosa  
más que el rubio lucero matutino.

10 Nel vaso vuestro cuerpo se afigura,  
raxado de los blancos miembros bellos,  
y en el agua vuestra ánima pura.

La seda es la blancura, y los cabellos  
son las prisiones y la ligadura  
con que mi libertad fue asida dellos

En el primer período de la lírica camoneana se encuentra “El vaso reluciente y cristalino”, que es el soneto en español que aparece en varias antologías tanto en portugués como en español. Este soneto fue publicado por primera vez en la edición de 1668, organizada por don António Álvares da Cunha (Vieira de Lemos y Martínez Almoina 141). Fue admitido por todos los editores modernos como de autoría camoneana, sólo el visconde de Juromenha fue el único que dudó su autoría.



En la literatura “El vaso reluciente y cristalino” tiene un paralelo que se atribuye a Eugenio de Salazar (¿1530-1603), quien fue un poeta de la misma generación de Camões.

La idea se trata en un asunto religioso (Filgueira Valverde 351-2).

¡Oh lozanico vaso vidrioso!  
 ¡Oh agua clara, fresca, dulce y pura!  
 ¡Oh rosas delicadas en guien dura  
 un ser suave, lindo y oloroso!

El claro cielo empíreo glorioso,  
 ¡oh limpio vidrio!, en ti se me figura,  
 y en esa tu agua dulce, la dulzura  
 que hinche aquel lugar tan deleitoso.

Las coloradas rosas que en ti veo,  
 las gloriosas almas representan  
 que gozan del bien sumo y alegría.

Divinas esperanzas me sustentan:  
 Padre del cielo, cumple mi deseo:  
 que sea rosa tal el alma mía

Este soneto de Salazar tiene las mismas metáforas que las del soneto camoneano:  
 el vaso, agua y la fresca rosa.

“El vaso reluciente y cristalino” se le nota la influencia directa de Garcilaso en su soneto XI, “Hermosas ninfas, que en el río metidas.” Donde Camões usa el mismo vocabulario que Garcilaso: Ninfas, relucientes, piedras, rubias, labrando y cabeza (como rubia).

“El vaso reluciente y cristalino” está relacionado con su etapa en Lisboa, cuando estaba enamorado de Caterina de Ataíde y trata de ser su pretendiente. Ella le agradeció unos versos y le mandó un vasito de cristal y él le respondió con este soneto, que se refiere al mismo vaso. La voz del poema es masculina, como el autor, porque se habla de una mujer en términos sensuales como en la metáfora del vaso, o el cuerpo femenino y la

unión con ella.

La rima de “El vaso reluciente y cristalino” es: ABBA, ABBA, CDC, DCD.

Para que cada verso tenga once sílabas hay que unir palabras para esto se usa la sinalefa y la sinéresis. La sinalefa es la unión de la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la próxima palabra; que es una figura retórica de dicción. Estas palabras son las que se combinan las vocales finales con las de las vocales siguientes: *reluciente y, clara y olorosa, seda ornado y, de oro, parecía el, de aquella, que el, se afigura, y en, seda es, y, fue asida*. La sinéresis es la unión de las vocales en las palabras donde usualmente no se unen, es lo opuesto de la sinalefa pero otra figura retórica de dicción. En las siguientes palabras se unen las vocales o la sinéresis: *reluciente, agua, bien, aquella, rubio, miembros, vuestra y prisiones*. La rima es consonante, que consiste en la igualdad de sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la última vocal tónica de las palabras finales del verso: Cristalino, oloroso, rosa, fino, divino, artificiosa, graciosa, matutino, afigura, bellos, pura, cabellos, ligadura y dellos.

Hay contracciones que no se usan en español de hoy día, como “*nel*” que es “en el”, y otra de preposición y artículo que es “*dellos*” que es “de” más “ellos”. Estas dos contracciones son arcaísmos, pero se ve el influjo italiano, porque se usan en esa lengua. Otra palabra que es un lusismo es “*corpo*” que en español es “cuerpo”. En este soneto se ve una unión de lenguas hermanas, como el español, el portugués y el italiano.

Hay aliteración en el poema, con el sonido constante de las eses (s), con las siguientes palabras: *vaso, cristalino, ángeles, olorosa, seda, fresca, rosa, cabellos, artificiosa, graciosa, vuestro, se, blandos, miembros, bellos, es, son, las, prisiones y asida*. Este sonido se oye constantemente en el portugués, en efecto, se puede notar la

lengua nativa de Camões con el uso persistente de las eses. Se ve la anáfora, o la reiteración de lo blanco, para poner énfasis en algo incorrupto, o puro para resaltar algo intocable.

El tema fundamental de este soneto es el amor físico y la apariencia exterior que refleja lo celestial. El poeta sólo habla de la belleza externa de la mujer, de su hermosura física. El poeta presenta una imagen visual y sensual de la mujer, porque el amor entra por los ojos; la atracción nace de lo que uno ve por fuera y puede tocar. La belleza física y espiritual de la amada se juntan a través de las imágenes del oro, del blanco y del cristalino que es simbólico de un estado celeste (Besse 96). El punto de partida de este soneto es el primer verso: “El vaso reluciente y cristalino.” “El vaso” por su figura es una imagen del cuerpo femenino y cristalino que vemos la elevación de la mujer a uno divino.

Este soneto es uno de la elevación del amor. Lo importante del vocabulario es que habla de las oposiciones: el cuerpo y el alma (ánima), la materia y la forma. Lo blanco se repite cuatro veces: *blanca seda, blanca Ninfa, blancos miembros y la blancura*. La elevación hacia la perfección con lo bello de esta mujer, se juntan y entran en el vaso y la mujer lo guía hacia Dios en este estado de éxtasis. Al final del soneto hay *la prisión y la ligadura* ; con estas palabras el poeta nos enseña que en este amor es muy difícil de escapar. El poeta está preso por su propia voluntad entre el laberinto o red que es sus *cabellos*. La metáfora de los cabellos como la sogas que lo agarrar.

Este soneto es alegórico, porque trata sobre el cuerpo y el alma. Es una alegoría del cuerpo como recipiente del alma. El vaso simboliza el cuerpo de la amada, mientras que el perfume que contiene representa su alma (Vendler 26). La blanca seda y los

cabellos de oro son las ligaduras que cautivan al poeta. Todo en el soneto es una comparación de la amada, el vaso, el cuerpo, el agua y el alma. Lo táctil y lo que no se puede agarrar con las manos. Hay las metáforas concretas y las abstractas: cuerpo y alma.

Camões emplea la metáfora en las imágenes sensoriales y los símbolos. Las imágenes tocan tres sentidos: lo visual, el olfato y el tacto. Los símbolos son el vaso, el oro, la seda, el agua, los cabellos. Hay valor simbólico en los colores que usa como el blanco, el rosa y el oro.

En el primer verso del soneto empieza con el vaso que como recipiente tiene muchos significados y connotaciones en el poema. Primero es el cuerpo de la mujer que como un vaso, se puede rodear con las manos. El cuerpo es lo exterior, lo que el poeta va a describir con las metáforas preciosistas. En el primer terceto, el primer verso, la figura del vaso es el cuerpo femenino. En el vaso está la unión del cuerpo masculino y femenino. La unión del hombre y la mujer trae otra vida.

Otro símbolo es el agua que tiene muchos usos, uno de ellos es la limpieza o bañarse en el agua. También el agua es parte de la vitalidad del ser humano, es importante para vivir porque el agua es el elemento que da vida. El agua simboliza la *fons et origo*, o la fuente y el origen de toda forma o creación (Cirlot 68-9). Lo que se echa en un vaso es un líquido que se ve en este segundo verso: “agua clara y olorosa.” Se ve que es una esencia que imita algo fragante que es una metáfora que toca el olfato. El agua que se echa en el vaso, simboliza la vida por ser el elemento básico que se necesita para vivir. Sin el agua, el ser humano no puede existir, el agua es vital. El “*anima pura*” de la amada se compara con el agua contenida en el vaso. El vaso lleno es un emblema de la fertilidad (Cirlot 460). También en las aguas corrientes, fuentes y

manantiales se encuentran las ninfas, a las cuales Camões llama “blancas ninfas” en el verso siete del segundo cuarteto, la palabra griega *nymphē* significa recién casada o muñeca (Cirlot 331). La mujer que el poeta quiere es casi algo de otro mundo. Esto sería la mujer idealizada por Camões, posiblemente una mujer que conocía o una mujer inalcanzable de su fantasía. Una ninfa también es, según la mitología griega, una divinidad menor que permanece joven eternamente (Zimmermann 177).

El color blanco como símbolo de lo puro, es constante en este soneto: *la blanca seda, blancas ninfas, los blancos miembros y blancura*. Esta constante mención de lo blanco en las cuatro estrofas, hace pensar en lo limpio, la pureza, lo que no ha sido tocado por nadie. Hay un juego de palabras con lo blanco, que para mí es obvio, la necesidad que una mujer sea pura para él. Tradicionalmente, el color blanco se relaciona con el oro y con las deidades. La blancura significa el estado celeste y expresa un acercamiento a este estado (Cirlot 110). La mujer blanca de este poema de Camões es una deidad en sus pensamientos. En el segundo cuarteto se ve la obra de Dios, con el “*don divino*” pero es una metáfora de la mujer y el color blanco de la piel de la joven del soneto. La figura de la mujer es forjada por la mano de Dios, quien es muy hábil y crea algo perfecto. En términos de este poema, la mujer es todo lo superior, un ser labrado por la mano de Dios y es casi una divinidad.

Un sustantivo importante es la seda como tela fina en el tercer verso, que se ve como los cabellos suaves y largos, pero es la metáfora de una soga, que ata al hombre a la mujer para quitarle al hombre su libertad. El cabello de la mujer rubia simboliza los rayos del sol que se atrae porque es largo y suelto. El poeta está envuelto en el cabello de la mujer querida como si fuera una atadura. Este lazo es la unión de la pareja, una

metáfora de lo que es el amor. El segundo terceto, presenta esta imagen sensorial, del tacto, lo que se toca, que es suave y viene del gusano que se va desarrollando en el hilo que es la seda. En el verso tres es “blanca seda ornado” y en el verso doce en “la seda es la blancura”. La seda adorna al principio su pelo al final es la piel que es tan suave como la seda.

Otro juego de palabras es *ligado* y *ligadura*. En el verso cuatro es el participio de ligar y en el verso trece es un sustantivo. Al final el poeta está ligado entre los cabellos suaves de la mujer que él quiere y ésta es su prisión. Camões enfatiza la mujer perfecta, con la cual quiere estar conectado. Aquí en este poema, se encuentra el mito del cabello de la mujer como símbolo de un laberinto del que uno no se puede escapar, porque está enredado en él y eso es lo que lo tiene sujeto a su mujer blanca de pelo rubio. Es la metáfora de estar ligado a algo: el cabello, que es la soga y la ligadura del amante a esta mujer. La mujer rubia era el prototipo de la mujer idealizada por los hombres de la época tanto como por Camões. La mujer bella del Barroco tenía que tener esas cualidades: rubia, de piel blanca, y pelo largo que es suave como la seda.

Otros símbolos son los colores de los metales como el oro en el cuarto verso y el rubio en el octavo verso, que es amarillo o el color del sol. El sol calienta y es el color de la pasión. Es un amor apasionado por una mujer joven y rubia. La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligada a la voluntad de triunfar. Estos “cabellos de oro fino” conllevan un sentido de fertilidad que se encuentra en el cuarto verso. El color de los cabellos también encierra su simbolismo; lo dorado se identifica con los rayos del sol y todo el vasto sistema solar (Cirlot 118). El oro es la imagen de la luz solar y, por consiguiente, de la inteligencia divina. El oro simboliza lo

superior; todo lo que está hecho de oro tiene una calidad superior. También el oro es un tesoro, que a veces es difícil de encontrar (Cirlot 350). El sol y la cabeza rubia se intensifica por su color, el más caliente de los colores, que representa la pasión.

La juventud se denota en “la fresca rosa” en el tercer verso, porque es un símbolo de la juventud y la virginidad. La rosa es un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. También representa a la mujer amada y es el emblema de Venus (Cirlot 392). Venus para los romanos y Afrodita para los griegos representa una diosa de la belleza, madre del amor, reina de la risa, dama de las gracias y placeres, y patrona de las cortesanas (Zimmerman 25). Según el significado metafórico de la rosa, el poeta quiere una amada perfecta, que a veces es difícil de hallar tanto como un tesoro, como era Venus/Afrodita para el mundo clásico greco-latino. En términos de este poema, la mujer es todo lo superior, un ser labrado por la mano de Dios y es una divinidad.

Este soneto tiene características del pensamiento renacentista del neoplatonismo, porque la belleza física o externa era una expresión de lo interno o del alma y esta radiación de lo interno era una extensión de Dios. Para el lírico de esta época había una devoción y una adoración a la belleza física de su mujer, porque lo bello exterior reflejaba lo interior (Cuddon 501). Camões usa esta concepción de la mujer y el amor en su lírica porque la mujer amada aparece iluminada por una luz sobrenatural que transfigura sus facciones delicadas (Saraiva y Lopes 342). En el contexto del vaso como recipiente de algo, como es el agua, lo que está dentro será lo importante, porque lo bello de afuera representa lo interior, o lo que es más esencial, que es el alma.

En conclusión este soneto habla de las ataduras, como la mujer atrapa a su pareja con sus cualidades físicas que Camões las señala en las diferentes partes sensuales del

cuerpo femenino.



## *Citas*

### *Versos:*

1. Metáforas del *vaso reluciente y cristalino*, es un símbolo femenino de la mujer, sensual y celestial. El vaso como recipiente, como es la mujer. *El vaso* es la metonimia de la mujer. *El vaso*-como figura de la mujer.
2. El *agua* dentro del vaso, metáfora de la vida, el líquido necesario para mantenerse vivo, tanto como la mujer para el poeta. Metáfora sin forma.
3. *blanca seda y fresca rosa* –Es la juventud, de la mujer, o la virginidad. *Seda* metáfora de una sogá. Imagen táctil.
4. *Cabellos de oro fin*, - El pelo rubio es el símbolo representante de la ligadura, y el color oro, color de la pasión. La mujer típica renacentista (rubia), también el prototipo de mujer que a Camões veía y le atraía en la corte portuguesa. Cabellos metáfora de una red. Oro-imagen preciosista.
5. *don divino*- La creencia del neoplatonismo que la belleza exterior refleja la suma belleza.
6. *labrado*- Es una metáfora de la creación de Dios, como creencia del neoplatonismo. Es una escultura.
7. *blanca Ninfa*- Las niñas jóvenes perteneciente a los dioses que eran sus esposas o hijas. También la palabra proviene del griego, que significa la novia que se va a casar, pero ahora significa una moza joven. Las ninfas eran eternamente joven.
8. *Lucero matutino*-La luz o del planeta Venus o la estrella de Venus. Nombre romano para Afrodita, la diosa del amor.
9. *Vaso...cuerpo* son uno. La metáfora de la unión del hombre y la mujer. Vaso es una imagen de lo femenino y el recipiente del amor.
10. *raxado*- rajado.
11. *agua...ánima pura*- La metáfora de la fuerza de la vida. El alma.
12. *la seda*- La blanca es metáfora del color de la piel, *los cabellos* – La metáfora de ligadura que ata al amante a la amada. Perderse entre una red en el cabello como de Medusa.
13. *Las prisiones*- Metáfora refiriéndose al cabello. Las ataduras.
14. *asida dellos*-Se siente preso y agarrado por ella. *Dellos*-de ellos.

## II.

### *“Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes”*

Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes,  
y en lágrimas pasáis la noche y día,  
mirad si es llanto este que os envía  
aquella por quien vos tantas vertistes.

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

10. Mas una cosa mucho deseada,  
aunque se vea cierta, no es creída;  
cuanto más esta, que me es enviada.

Pero digo que aunque sea fingida,  
que basta que por lágrima sea dada,  
por que sea por lágrima tenida.

Este soneto pertenece a la segunda etapa de producción camoneana y es de su “Ciclo dramático” presuntamente compuesto durante los años 1547-54 (Saraiva y Saraiva 7). Según María de Lurdes Saraiva fue admitido por todos los editores modernos y que Faria e Sousa dice que encontró este soneto con el título “*De Luís de Camões a una dama que le embió una lágrima entre dos platos*” (María de Lurdes Saraiva 143). Este soneto se encuentra por primera vez en las ediciones de 1685 y 1688 por D. António da Cunha (Filgueira Valverde 354).

Este soneto suena como el soneto XXXVIII, “Estoy contino en lágrimas bañadas” de Garcilaso, que usa el mismo vocabulario cuando habla de las lágrimas.

Como todos los sonetos petrarquistas tienen la misma estructura, ahora sólo señalé la rima de los últimos tercetos o mejor llamado los esquemas; el de este soneto es: CDC, DCD. En este soneto para que cada verso sea de once sílabas, se presenta la unión de palabras, o las sinalefas; las últimas vocales de una palabra con la primera sílaba de la

otra. Hay diez sinalefas en este soneto: *noche y, si es, llanto este, que os, si ella, lo es, las habría, no es y me es*. Hay también la sinéresis, las uniones dentro de palabras: *pues, aquella, quien, cuentos, vea, cierta, cuanto. enviada y sea*.

La rima es consonante por la igualdad de sonidos en las palabras finales del soneto: *tristes, día, envía vertistes, vistes, mía, habría, distes, deseada, creída, enviada, fingida, dada, tenida*.

En este soneto se ve el español actual, con algunos arcaísmos del tiempo pretérito por los siguientes verbos: *vistes* y *distes*. Aunque hoy día a veces se ven errores ortográficos en la segunda persona del tiempo pretérito (tú), cuando le ponen la “s” porque en muchos tiempos en español la segunda persona singular casi siempre lleva una “s” al final, aquí posiblemente es el uso antiguo del verbo en esta persona singular familiar.

En el verso cuatro usa el pronombre “vos” que según Joan Corominas, en los siglos XII a XIV, conservaba el plural que tenía del latín, pero desde sus orígenes aparece también como en pronombre singular que ahora es “tú” (Corominas 611).

Hay aliteración en este soneto porque se ve el uso constante de la “s”, en las siguientes palabras: *pues, lágrimas, tratáis, mis, ojos, tristes, pasáis, si, es este, os, vos, tantas, vertistes, esta, vistes, sentid, sola, distes, mas, cosa, deseada, se, sea, basta*.

Este soneto se considera uno de circunstancia, o uno que sólo habla de los acontecimientos de su vida. La lágrima viene de los ojos y éste es una metáfora importante en la lírica camoneana. El elemento líquido es parte de su nostalgia a algo del pasado que le trae al poeta un sentimiento amoroso de su alma. La imagen de los ojos demuestra que Camões piensa que el amor empieza en los ojos, cuando uno ve y capta lo

que está en frente. Ahí también está en el mismo cuarteto “día”, otra imagen de la luz que entra por los ojos. La luz del día le trae a sus ojos una imagen que puede ver y conceptualizar.

El tema aquí es la tristeza y el sufrimiento: el amor duele y la mujer causa la aflicción del amante. El poeta llora por una mujer y ella le envía una lágrima, el poeta duda que esta lágrima sea sincera. La lágrima es el punto de partida de este soneto por ser líquido porque apunta a la intimidad en Camões.

Este soneto tiene como fuente Petrarca:

*Occhi, piangete; accompagnate il core  
Che di vostro fallir morte sostiene...*

En este soneto se ve un juego de palabras con una lágrima que fue enviada por la señora. Aquí hay una estructura binaria como lo ejemplifican “la noche y [el] día” o la luz y la claridad. Cuando los ojos están abiertos, pueden ver la luz y cuando están cerrados la oscuridad. Es evidente la importancia de los ojos, concentrados en las lágrimas del sufrimiento, que son una prueba de amor que el poeta quiere legitimizar a pesar de sus dudas.

Las imágenes tocan dos sentidos: lo visual y el tacto. No hay muchas imágenes preciosistas, sólo un sentimiento de amor en la metáfora de la lágrima. La imagen que sobresale aquí es la del ojo. Con las lágrimas que vierte. La voz del poeta quiere confirmar si estas lágrimas son en realidad un símbolo de su amor. El símbolo de la tristeza son las lágrimas, porque el amante sufre por amor. El llanto continuo de día y de noche, simboliza el pasar del tiempo. Las palabras que tienen que ver con lo visual son: *lágrimas, ojos, mirad, vertistes, vistas, se vea*. Otros símbolos del amor son: *llanto, ventura, cuentos, deseada*. Todo refleja el amor cortés porque el amante sufre por la

amada que es lo que lo mantiene vivo.

En el primer cuarteto las imágenes son: las lágrimas, los ojos, la mirada y el llanto, más la noche y el día. El amor entra por los ojos porque una persona establece un vínculo con otra por la mirada cuando se puede ver, generalmente a la luz del día o con luz artificial. En el segundo cuarteto hay un apóstrofe dirigido a los ojos de un ser ausente. Este es un llanto que se ve en otros sonetos camoneanos y en los de los españoles de la época, como en el de Hurtado de Mendoza “Salid lágrimas mías ya cansadas” y “Alcé los ojos de llorar cansados” y en los de Herrera “Estos ojos no hartos de su llanto” y “Si no es llorar qué pueden ya mis ojos” (Filgueira Valverde 353).

La figura de la lágrima se compara a la de una perla, translúcida, que se evapora en el aire. Las lágrimas han sido comparadas con las perlas y con las gotas de ámbar (Chevalier y Gheerbrant 977). En este poema, vemos la lágrima como una expresión externa del amor que una persona siente en su interior. Las lágrimas representan al agua, tan necesaria para la vida. El agua como fuente y origen de lo humano, se asemeja a la figura de la lágrima. El poeta quiere saber si esta expresión de amor es sincera o no. Lo que significa esta lágrima es ambiguo. Es equívoco porque no se sabe si es sincero.

La imagen del ojo es un símbolo de muchas cosas asociadas con lo humano y lo divino. Es el órgano de la percepción visual y del conocimiento, además funciona como receptor de la luz. De los ojos salen las lágrimas o los sentimientos del corazón. Es un instrumento de la unificación con Dios y el alma (Chevalier y Gheerbrant 362-3). El ojo es como la luz del intelecto, y la luz simboliza la inteligencia y el espíritu. El proceso de ver es un acto espiritual y simboliza el entendimiento (Cirlot 99). Por los ojos el poeta se da cuenta de la pasión de lo que ve, que es la luz que alumbra el alma, como un sol. El sol

siendo la luz de todo en la tierra, también es el calor humano en la lírica.

En el primer cuarteto, verso dos la metáfora de la noche y el día describe el pasar del tiempo cuando una persona pasa horas con otra. La voz del poeta habla de una persona con la que pasó algún tiempo y cuya ausencia todavía le causa sufrimiento. La noche es un período de gestación, porque con el paso del tiempo se convierte en la mañana y esto cambia la vida con la luz del día. En la oscuridad, la noche a veces trae pesadillas y pensamientos malévolos. La noche como símbolo es ambiguo, porque en la oscuridad se siente miedo; lo que viene por la noche es inseguro, que es el futuro, pero a la misma vez se espera la luz del día. El día encierra una sucesión de eventos: nacer, crecer, madurar y declinar (Chevalier y Gheerbant 275, 701). La metáfora de la noche y el día tiene esta misma progresión, el amor nace, aumentan los sentimientos, con los años cambian, maduran y declinan, por la separación, la vejez o la muerte.

En el primer cuarteto, verso tres aparece “el llanto”, una palabra que significa dolor o el ruido que produce la aflicción de una persona. Alguien lloró muchísimo por este amor a su pareja.

En el segundo cuarteto otra vez aparece la metáfora de los ojos que se ven los unos a los otros. “Oh gran ventura mía” en este apóstrofe; el poeta se dirige a su amada, ausente, pero como si se tratara tan sólo con una relación pasajera que describe con la palabra “ventura”. La voz del poeta habla constantemente con este ser ausente porque la soledad lo hace sufrir: le habla como si estuviera presente.

Ahora, en el primer terceto esa lágrima que tanto había deseado el poeta es enviada pero la voz poética duda de la sinceridad del sentimiento. No llega a creer que en realidad sea amor.

En el segundo terceto, el poeta dice que es probable que la lágrima “sea fingida”, lo que indica la posibilidad de que el sentimiento comunicado no sea en realidad amor, sin embargo, aunque sea bueno o malo, la intención está ahí. El uso del subjuntivo en “Sea dada” y “sea por lagrima tenida” comunica un sentido de probabilidad. Se cuestiona si la amada, como remitente, envió la lágrima con buenas y honestas intenciones porque sus intenciones están puestas en duda por el destinatario.

En el fondo, el tema de este soneto es la incertidumbre del poeta, quien quiere saber si los sentimientos que le envía la amante son en realidad sinceros, porque su credibilidad es dudosa para el receptor. El amado se pregunta si en realidad el que envió la lágrima siente algo por él, o si es simplemente algo que aparenta amor y tristeza. Lo que ejemplifica aquí es el amor cortés; el hombre sufre por su amada tanto como ella --- aparentemente ---sufre por él, si es que en realidad la lágrima es sincera y de ella. La totalidad del soneto codifica la ambigüedad: La noche y el día, creer y dudar, enviar y recibir, fingir y creer. Todos los elementos se oponen diametralmente porque todo está puesto en duda. Para concluir esta explicación del soneto, parecería que el amor posiblemente no es amor, la dama sólo finge estar enamorada, con su llanto y lágrimas para que el amante siga sufriendo.

## *Citas*

### *Versos*

1. *lágrimas...ojos* – Metáfora del alma humana, los sentimientos. Lágrima de la mujer que el poeta ama. El ojo, como metáfora, es importante por el poeta perder uno de joven en Ceuta. El ojo es sinécdoque de la voz poética. Amor entra por ahí. Líquido en Camões apunta a la intimidad.
2. *noche y día*- Metáfora del tiempo. Los opuestos: la claridad y la oscuridad. Antítesis.
3. *llanto*- Metáfora de los sufrimientos íntimos. Llorar.
4. *aquella*-pronombre demostrativo, que es una metonimia de la persona de quien habla negativamente que se refiere a verter muchas lágrimas por ella.
5. *ojos...vistes*- Ver para creer, el sufrimiento. Conceptuar.
6. *oh gran ventura mía*- Un apóstrofe a una ausente negativa, ella sólo fue una *gran ventura*. Sólo para el placer o un pasatiempo.
7. *empleadas*- Una metáfora de la querida. *mil cuentos*- Una metáfora de cuando hablaba de su *gran ventura*.
8. *una cosa...deseada*- Una metáfora de la parte que deseaba de ella.
9. *aunque se vea cierta, no es creída*- Un quiasmo positivo y negativo, ver y no creer.
11. *mas esta*- Metáfora de ella como si estuviera presente.
12. *sea fingida*- Se refiere a la amante, que no era. Uso del subjuntivo, para mostrar la posibilidad.
13. *sea dada*- se refiere a las lágrimas vertidas y la amante que pasó tiempo con él y no lo amó. Uso del subjuntivo.
14. *sea por lágrima tenida*-La ironía, las lágrimas para un amante que no amaba.



### *III*

#### *“En una selva al despuntar del día”*

En una selva al despuntar del día  
estava Endemion triste y lloroso,  
buelto al rayo del sol que, presuroso,  
por la falda de un monte decendia.

5. Mirando al turbador de su alegría,  
contrario de su bien y su reposo,  
tras un suspiro y otro congoxoso,  
razones semejantes le dizia:

10. «Luz clara, para mi la más oscura  
que, con este passeio apresurado,  
mi Sol con tu tiniebla escureciste:

si allá pueden moverte en essa altura  
las quexas de un Pastor enamorado,  
no tardes en bolver adó saliste».

Este soneto se encuentra en el *Cancioneiro de Luís de Franco Correa*, que parece corresponder a una redacción anterior o recogida y publicada, pero sin autoría por Álvares da Cunha en 1668 (Saraiva y Saraiva 121-2). En vez de “despuntar” usa “parecer” en el manuscrito. También en el primer terceto de este cancionero hay “O luz clara, para mi triste e obscura/ que, com furioso curso arrebatado en tinieblas mi lus escurisiste” (María de Lurdes Saraiva 176-7). En la primera línea del cancionero dice: “En huna selva al parecer del día”.

En este soneto hay una influencia de Fernando de Herrera cuando habla de los temas pastoriles y amorosos junto con el mundo grecolatino.

La rima en los últimos dos tercetos es: CDE y CDE.

Cada verso es endecasílabo, once sílabas en cada uno. Para obtener estas once sílabas en cada verso hay que hacer combinaciones de palabras en los versos con la sinalefa y la sinéresis. Hay sinalefas en la *estava Endemion, triste y lloroso, buuelto al, de un, mirando*

*al, su alegría, suspiro y otro, paseo apresurado, tiniebla escureciste, si allá, moverte en, essa altura, de un.* Las siguientes palabras tienen la sinéresis: *dia, Endemion, buelto, decendia, alegría, bien, dizia, passeio, tiniebla, pueden.*

La rima es consonante porque las siguientes palabras finales de cada verso tienen igualdad de sonidos en la última vocal tónica: *dia, lloroso, presuroso, decendia, alegría, reposo, congoxoso, dizia, escura, apresurado, escuresiste, altura, enamorado, saliste.*

El soneto está escrito en español actual, pero hay palabras escritas con la ortografía antigua: *estava, buelto, congoxoso, dixia, passeio, essa, quexas, bolver.* Hay dos palabras en portugués, *escura, escureciste* que las dos son de oscurecer. Una palabra que es una contracción de palabra, *adó*, que significa, adonde.

Hay aliteración con las “s” en las siguientes palabras: *selva, despuntar, estava, triste, lloroso, sol, presuroso, reposo, tras, suspiro, congoxoso, razones, semejantes, mas, escura, este passeio, apresurado, escuresiste, si, essa, las, quexas, Pastor, tardes, saliste.* Este sonido de la “s” es constante en el portugués, o la lengua nativa de Camões.

Este soneto se considera uno de inspiración mitológica. En este tipo de soneto los personajes pertenecen a la antigüedad. El poeta usa la mitología para evocar el sentimiento amoroso y demostrar que siempre hay engaños y tormentos (Besse 59).

En este soneto “En una selva al despuntar del día”, que pertenece al segundo periodo, o el ciclo dramático de Camões (1547-54) se ilustra un episodio del mito del pastor Endemión, hijo de Zeus y Cálice. El nombre Endemión denota el sol que se pone sobre el mar. Hay unos cuantos mitos sobre Endemión, según uno de ellos, Endemión le faltó el respeto a Juno (Hera), mujer de Zeus (Júpiter), y por esto el dios lo condenó a treinta años de sueño. Luna, llamada también Artemis o Diana (diosa de la luna y la ayudante de las mujeres durante sus partos), se enamoró de la belleza de Endemión, y

durante esos treinta años, visitaba al joven mientras dormía, lo que resultó en la concepción de cincuenta hijas y un hijo. En otro mito de Endemión y Luna, aparece el Sol que impide el amor entre ellos, por eso en este soneto el personaje es un pastor que le pide al Sol que no haga nacer el día, ocultando a la luz que él ama, que es la de la Luna. Otro mito es que este pastor se quedó dormido en el Monte Latmos donde Selene una diosa de la luna se enamoró de su belleza, lo besó y se acostó al lado de él. Para Endemión el sueño pareció tan real que le pidió a Zeus que nunca lo despertara, y el padre de los dioses le concedió su deseo de quedarse dormido para siempre. El amor entre Selene y Endemión quedó plasmado en la luz de la luna que asciende sobre el mar, mientras que el sol se pone y Endemión cae dormido (Jobes 511). El sentido del soneto es autobiográfico porque hay una relación entre el poeta y dos amadas metafóricamente representadas por la luna y el sol. Hay una relación entre éste y otros tres sonetos camoneanos y una canção: “*Diana prateada eclarecia,*” “*A violeta mais bela que amanece,*” “*Árvore, cujo pomo, belo e brando*” y “*Vinde cá, meutão certo secretário*” (Saraiva 121-2).

Como soneto petrarquista que habla de amor, el amor aquí se representa en un ambiente bucólico, donde el pastor labora y también ama y espera a su Luna, escondida detrás del Sol. El punto de partida en este soneto es la imagen de la “selva” por ser del color verde, que implícitamente nos lleva a uno de los colores que representan la vida y esperanza, aunque también los celos. Endemión tiene la esperanza de estar de nuevo con su amante para siempre.

Este soneto es bastante directo en términos de las palabras que usa, pero es necesario estar al tanto del mito de Endemión y su sueño con la Luna, que le trajo mucho

placer. Hay imágenes sensoriales que tocan el olfato y lo visual. Las siguientes palabras encierran valor simbólico en: *sol, monte, luz, tiniebla, quejas*. El sol, representado por el color amarillo, u oro simboliza la pasión; el monte, que generalmente es verde, alude a la fertilidad; la tiniebla, o la oscuridad como elemento opuesto a la luz que trae el sol. Es un juego entre la luz y la oscuridad, el sol y la luna; todo lo que Endemión quiere es que se oculte la luz de sol, para que nunca se acabe su sueño bajo la luz de la luna. Este soneto presenta la vida como sueño y también la idea antitética de vivir soñando.

Es notable el uso persistente de palabras que tienen que ver con el correr del tiempo: *presuroso, la luz, el sol, apresurado, la tiniebla*. El tiempo tiene que correr, tanto como la luz que baja rápidamente por el monte y separa al amante de su amada hasta el próximo ocaso. Porque el personaje está “triste y lloroso” aquí se ve la metáfora de los “ojos”, porque de allí vierten las lágrimas para enseñar el dolor que Endemión siente. Hay una ligación con los elementos líquidos para referirse a la intimidad, sensibilidad y movimiento de una fuerza interna que muchas veces produce una sensación amorosa en el alma del amado (Besse 87-8).

En el primer cuarteto aparece la naturaleza en la selva y el monte, lo verde. Es claro que la acción transcurre en un *locus amoenus* por lo verde de la vegetación que evoca el lugar. La voz del poeta nos presenta al pastor Endemión que está triste porque ya despunta el día en el monte. La luz del día le trae tristeza porque la oscuridad es lo que le trae alegría. La luz de la luna y la luz del sol se complementan, porque la luz de la luna es el reflejo de la luz del sol. Las dos entidades son inseparables.

El sol como metáfora puede tener muchos significados, porque el sol es fuente de luz, de calor y de vida y sus rayos representan lo celestial o espiritual que la Tierra recibe

(Chevalier y Gheerbrant 945). Han habido muchos dioses solares, con muchos nombres y uno es Sol. El soneto ilustra un mundo mitológico en el que el Sol actúa como entidad que impide el amor entre la Luna y Endemión, el cual huye para alejarse de sus rayos.

El monte simboliza los conceptos de altura y centro. Los picos de las montañas llegan al cielo, aquí es donde el cielo y la tierra se juntan. En la mitología, la cima de una montaña muchas veces es la morada de las deidades o el lugar donde han revelado su presencia. En este contexto, hay siempre una frontera que el ser humano no debe cruzar. La cima simboliza el centro del mundo y las cuestas deben ser escaladas para poder acercarse a lo divino (Chevalier y Gherbrant 680). En esta metáfora mitológica los dioses viven en lo más alto de las montañas, cerca del cielo y los que están bajo su dominio deben subir para estar cerca de ellos. Los montes también simbolizan los pechos de la mujer por su altura, masa y figura.

Para Endemión la luz del sol que desciende por el monte lo aleja de su diosa la Luna porque el brillo del Sol la oculta. Endemión quiere estar con su Luna, pero ahora tiene que esperar hasta que el Sol se ponga para estar con ella. Esta es la connotación de bajar y subir, cuando el Sol baja, sube la Luna. También son símbolos de la noche y el día. Entonces Endemión va a ascender otra vez su montaña para estar con su Luna. Subir y bajar también encierran la connotación del acto sexual entre el hombre y la mujer.

En el segundo cuarteto encontramos al pastor pensando sobre la alegría que experimentó durante su sueño. En estos cuatro versos, se oyen el suspiro o los sentimientos inspirados en el pastor por la dicha que resulta cuando duerme. Las palabras que identifican el dolor y la aflicción son: *suspiro* y *congoxoso*. Vemos aquí una paradoja, porque lo que le trae alegría, le trae también sentimientos de tristeza: conforme

pasa el tiempo de la noche al día, Endemión despierta de su sueño y pierde a Luna, la mujer que le trae placer.

En el primer terceto aparecen dos conceptos opuestos: la luz y la oscuridad. La luz oscura es un oxímoron, porque aunque no están juntas, es lo que él quiere. La luz de la noche, es la luz de la luna, y aunque el poeta nunca lo dice, es clara la referencia al mito de Endemión con Luna.

Los dos tercetos son una declaración a la luz del día, al Sol para que se apresure en irse, para que la luz de la noche, la Luna, vuelva con Endemión lo más pronto posible. La “luz clara” es “la mas oscura”, porque Luna es su Sol. El pastor le implora al Sol que se mueva rápidamente para que vuelva la Luna.

Durante la noche con la Luna, Endemión goza y durante el día sufre con el Sol, esperando que llegue la noche. El tema del amor y los celos están presentes, porque el Sol interrumpe el sueño de treinta años de Endemion durante el cual ocurren las visitas de Luna, con la cual Endemion tuvo sus más de cincuenta hijos. Endemión le pide a Zeus la juventud perpetua, sueño e inmortalidad para que este sueño dure para toda la eternidad. Según la mitología, Luna todavía lo visita en su eterno sueño (Zimmerman 94).

Los dos tercetos son una plegaria al Sol, para que se apresure y se vaya, porque aunque el Sol da luz, este Sol oscurece la luz que Endemión está buscando, que es la Luna. Esto es un apóstrofe al Sol, de una manera negativa, porque el Sol es el símbolo de su desdicha. También en el mito de Endemión, la luz solar es una intrusa entre Luna y Endemión. El soneto da a entender que el ciclo que ilustra es una lucha entre el Sol y la Luna.

El Sol para él es la Luna, porque de ahí provienen su luz y su pasión. Como el

color del Sol es dorado, Endemión escoge este color más caliente para que represente su pasión por Luna. En contraste a lo que podemos suponer, la luna de color plata, fría, es lo que le da su calor y el sol de color amarillo le da su frialdad y su tristeza. El soneto es una antítesis del calor y del frío, la noche y el día, del sol y de la luna. La totalidad del soneto está compuesta de oposiciones binarias.

## Citas

### Versos

1. *una selva despuntar del día*- El amanecer, el paso del tiempo. También se ve en algunas antologías como *parecer del día*. *Selva*-Metáfora de lo verde, en un sitio bucólico. Lo verde también implica los celos.
2. *Endemión...lloroso*- Hijo de Zeus y Cálice. Otro mito es que le pidió a su padre que un sueño perpetuo para mantenerse joven e inmortal para nunca despertar de su sueño con Artemis. Es un pastor en este soneto en su *locus amoenus*. El día o el sol oculta la luz que él ama, que es la Luna. Vivir durmiendo y soñando es un oxímoron. *La vida es sueño* que es una obra de Pedro Calderón de la Barca (1600-81) también es el tema de este soneto. La metáfora del *ojo* porque *llora*. Las lágrimas que salen del ojo, lo líquido que tiene valor sentimental y de la intimidad. Lo que siente en el interior, lo expresa con las lágrimas que es lo exterior
3. *sol*-Endemión está despierto, caminando a la luz del día, lo opuesto de lo que él desea. El sol trae el día, y oculta la luna. El sol y la luna, los opuestos la luz y la oscuridad de la noche y el día.
4. *monte descendía*- El mito es que Endemión duerme en el Monte Latmos, pero ahora está triste. El monte en un *locus amoenus*.
5. *turbador de su alegría*-El sol es el turbador porque prefiere lo opuesto, el sueño o la noche.
6. *contrario*- El sol y el día son su contrario de su ser, una antítesis.
7. *suspiro*-Su tristeza. Metáfora auditiva de sus sentimientos internos. Interior-exterior.
8. *razones*-Porqué sufre el pastor.
9. *luz clara*-Es lo opuesto para él- *escura*-oscura. Habla a la luz como una persona, que es una personificación de la luz, y también un apóstrofe a la luz en la sextina. La luz y la oscuridad en el mismo verso, oposiciones binarias.
10. *paseo*-paseo.
11. *sol...tiniebla escuresiste*-oscureciste.
12. *essa*-esa
13. *quexas*-quejas
14. *volver adó*-volver adonde.



## IV.

*“Orfeu enamorado que tañía”*

Orfeu enamorado que tañía  
 por la perdida ninfa, que buscaba,  
 en el Orco implacable donde estaba,  
 con la arpa y con la voz la enternecía.

5. La rueda de Ixión no se movía,  
 ningún atormentado se quejaba,  
 las penas de los otros ablandaba,  
 y todas las de todos él sentía.

10. El son pudo obligar de tal manera,  
 que, en dulce galardón de lo cantado,  
 los infernales reyes, condolidos,

le mandaron volver su compañera,  
 y volviólá á perder el desdichado,  
 con que fueron entrambos los perdidos.

Este soneto fue publicado por primera vez en 1668, en la edición de visconde de Juromenha, organizada por don António Álvares Coutinho, (Vieira de Lemos y Martínez y Almoyna 144). Viene de su segundo periodo, del siglo dramático 1547-54, o durante su época en la corte de Lisboa.

Un soneto garcilasiano que toca el mito órfico es el XV: “Si quejas y lamentos pueden tanto.” En Garcilaso también la naturaleza se detiene y o se mueve al ritmo del canto de la voz poética. Las siguientes palabras son iguales en los dos: peñas-peñascos, ablandará-ablandaba, perdió-perder, perdidos.

La rima de los tercetos son: CDE, CDE. Aquí el poeta usa el nombre Orfeu del portugués, en vez de Orfeo en castellano.

En cuanto a la forma, hay nueve sinalefas en este soneto para que cada línea sea de once sílabas. Las siguientes son las sinalefas: *Orfeu enamorado, Orco implacable,*

*donde estaba, la arpa y, la enternecía, de Ixión, pudo obligar, los infernales, volviola á.*

Hay un diptongo en la palabra: *rueda*.

La rima es consonante en las palabras finales: *tañía, buscaba, estaba, enternecía, movía, quejaba, ablandaba, sentía, manera, cantado, condolidos, compañera, desdichado, perdidos.*

Hay aliteración con el sonido constante de las “s” en las siguientes palabras: *buscaba, estaba, se, las penas, los otros, todas, todos, sentía, son, infernales, reyes, condolidos, su, desdichado, entrambos, perdidos.*

Este soneto es un cuento, se ve el uso constante del tiempo imperfecto: *tañía, buscaba, estaba, enternecía, movía, quejaba, ablandaba, sentía.* El pretérito que es definitivo con los verbos: *pudo, mandaron, fueron.* Entonces cambia al participio pasado como adjetivo y sustantivo: *enamorado, perdida, atormentado, cantado, condolidos, desdichado, perdidos.*

Se ve que el soneto cambia a algo que pasaba al resultado con el pretérito y el cambio al participio pasado, pero cambia a algo definitivo con la acción de Orfeo, volviéndose hacía atrás. Aquí se ve la causa y el efecto de sus acciones. Los reyes infernales le dijeron que no mirara hacía atrás hasta que Eurídice no estuviera al luz del día, como no les hizo caso y al final se perdieron los dos. Eurídice estaba en la oscuridad, los dioses la iban a devolver a la luz y finalmente se quedó en la oscuridad.

Este es otro soneto de inspiración mitológica. Es un cuento abreviado sobre el mito de Orfeo y Eurídice. Para comprender este soneto es necesario conocer el mito de este dios y su ninfa. Camões usa mucho en su lírica el mito órfico para demostrar la *saudade* o la añoranza, la aflicción de haber perdido a alguien, en este caso una persona

amada (Saraiva 154). El amor aquí está lleno de tormentos. El punto de partida de este soneto viene en su inspiración mitológica de Orfeo porque pierde a Eurídice para siempre en el mito.

Este soneto es sobre el músico y poeta más famoso de la mitología griega, Orfeo que es hijo de Apolo y la musa Calíope. Era también esposo de Eurídice. Orfeo tocaba tan bien la lira que todo en la naturaleza se detenía para escuchar su música. Por ejemplo; los animales salvajes se volvían mansos, los ríos dejaban de fluir y las montañas cambiaban de lugar para oír la música de Orfeo. La vida matrimonial de Orfeo y Eurídice fue breve, porque mientras ella huía de Aristo murió envenenada a causa de un mordisco de una serpiente le dio en el pie. Con la lira en la mano, Orfeo fue al mundo infernal para ver a Orco o Pluto y Perséfone y convencerlos de que revivieran a Eurídice, la condición que impusieron fue que Orfeo no podía mirar hacía atrás. El olvidó su promesa, jamás volvió a ver a Eurídice (Zimmerman 185).

Orfeo al saber que nunca más podría estar con Eurídice, quedó inconsolable, y murió descuartizado por las mujeres tracias, cuyas ofertas de amor él había despreciado anteriormente. Los fragmentos de su cuerpo fueron enterrados en la parte del Monte Olimpo y la cabeza la tiraron al río Hebrus, por donde llegó al mar y, según el mito, topó con la isla de Lesbos, donde siguió cantando y profetizando (Jobes 1216). Orfeo es símbolo de un individuo en guerra consigo mismo que podrá suprimir lo malo, pero no destruirlo y que muere porque él es incapaz de superar sus propias deficiencias (Chavelier y Gheerbrant 725).

El tema principal de este soneto es el amor entre cónyuges y el triángulo amoroso que trae malas consecuencias. Eurídice era la amante de Orfeo, quien murió por culpa

de Aristo, porque mientras huía de él le mordió una serpiente. Ixión fue otro Aristo porque también trató de conquistar a la mujer de otro: Hera, la esposa de Zeus, el cual por su atrevimiento, lo condenó a una eternidad en una rueda que sigue girando en el infierno. En el soneto, la rueda de Ixión dejó de girar. Estos son dos ejemplos en la mitología de los “terceros”, que siempre arruinan a una pareja.

El tema de perder a un ser querido es constante en este soneto y el vocabulario lo demuestra. Por ejemplo, *la perdida, perder, los perdidos*. Dos son sustantivos y adjetivos y uno infinitivo del mismo verbo. Perder y volver se repiten. Son opuestos, como el mundo oscuro, de dolor y tristeza y el mundo en donde vivieron el amor y la felicidad que ya los dos perdieron por la culpa de otro.

El soneto está escrito en el español actual, es directo y cuenta la pérdida en la mitología griega de Orfeo y Eurídice, como él trata de buscarla y la pierde otra vez al final, cuando posiblemente la podría haber recobrado. Los símbolos tocan a dos sentidos: lo visual y lo auditivo. Hay valor simbólico en las siguientes palabras: *el Orco, voz, rueda de Ixión, son, cantado*.

El Orco es el nombre romano de Hades y sinónimo con el infierno. Aquí Orfeo busca a su esposa Eurídice mientras toca su música, con el arpa y su canción. Esto despierta primero el sentido de la vista, en un lugar oscuro y triste, donde se oye una voz bella. Lo bello contrasta con el sitio tenebroso. La metáfora de lo negro del lugar y los sentimientos de Orfeo se ven como uno; él está deprimido, pero ahí es donde está su enamorada. Esta primera estrofa sumariza una leyenda un poco más larga. Un hombre enamorado de una ninfa, a la cual busca en el mundo de los muertos, con su música que conmueve a las demás almas.

Lo importante de este primer cuarteto es el infierno, un lugar negro. Es un sitio oscuro, triste, donde mora Hades o Pluto que es el dios de los muertos. Este mundo infernal es un lugar de riqueza mineral, de metamorfosis, de transiciones de muerte a vida y germinación (Chevalier y Gheerbrant 491). Orfeo busca a su mujer muerta para que la revivan porque quiere verla en cuerpo y no en alma.

En el segundo cuarteto aparece una referencia al mito griego de *La rueda de Ixión*. Este personaje mitológico es un asesino. Después de matar a su suegro, planeaba seducir a Hera, pero Zeus lo impidió cuando creó una nube con la forma de Hera. Ixión le hizo el amor a esta nube y engendró una raza de monstruos centauros. Para castigarlo, Zeus le dio con un relámpago y mandó que Hermes lo amarrara a una rueda que está constantemente girando en el infierno usando serpientes como cordones (Zimmerman 142).

La rueda de Ixión está en llamas y con alas, mientras volaba y giraba en el aire cayó en el infierno donde están los que han enfadado a los dioses. Esta imagen de Ixión, que es una caída metafórica, tiene que ver con su arrogancia, porque trató de suplantar a un dios y que la mujer del dios lo prefiriera a él. Esto también tiene mucho en común con lo que pasó a Eurídice con Aristo, que también trató de conquistar la mujer de otro, lo que resultó en la desgracia de ella por accidente. Esta estrofa enfatiza el tema del amor entre los esposos y los que se entremeten en una relación y la equivocación de los dos, que resulta ser trágico.

En el segundo cuarteto, como mencioné anteriormente, las bellas melodías de Orfeo hacían pararlo todo. Las almas que sufren en el infierno cesaron de gemir y hasta la rueda de Ixión cesó de girar como resultado de la empatía que las almas infernales

sienten por Orfeo.

En el primer terceto, la música de Orfeo, enterneció a los reyes del ultramundo: por su *dulce galardón de lo cantado...condolidos*. Su música conmovió tanto que *mandaron volver su compañera* como dice en el último terceto. Pero *volvióla á perder*, por él volver a mirar hacia atrás. Aunque el soneto no lo dice, sabemos que así ocurrió en el mito. Cuando esto ocurre los dos están perdidos para siempre como lo dice en el último verso: *“fueron entrambos los perdidos”*. Empieza con la bella melodía de su arpa y su canto para identificarse como músico ante el mundo de las almas y termina como empezó; Orfeu sin su querida Eurídice.

## *Citas*

### *Versos*

1. *tañía*- Un arpa, es una imagen de la música que toca el sentido auditivo.
2. *ninfa*- Moza eternamente joven. Literalmente una que lleva una manta. Versos 2-13 hay el uso de asíndeton, usa nueve comas en vez de usar las conjunciones.
3. *Orco*-Es el nombre romano de Pluto. Infierno. *Arco* en algunos sitios por error de copia. Contraste de lo bueno y lo malo. El canto bello en el mundo de los malos.
4. *el arpa y la voz*-le cantaba a Eurídice. El instrumento musical y el canto. Imágenes visuales y auditivas.
5. *rueda de Ixión*-Asesino mitológico; Zeus hizo que Hermes lo ate a una rueda con serpientes para que gire constantemente en el infierno. Aquí cesó de moverse, por la música de Orfeu. La música calma al salvaje.
6. *atortentado*-Sinécdoque de los seres en Hades.
7. *ablandaba*- La música de Orfeu calma al sufrimiento de los seres en el infierno.
8. *y todas las de todas él sentía*-Orfeu siente las penas de los que sufren.
9. *el son*-Metáfora auditiva de la música de la arpa. Onomatopéyico.
10. *cantado*-Orfeu canta.
11. *condolidos*-Sentimientos de compasión por Orfeu por *los reyes infernales*.
12. *volver su compañera*-Eurídice.
13. *volvióla a perder*-En seguida que se la vuelven, la pierde. La segunda vez que la pierde. Antítesis. Volver y perder en el mismo verso.
14. *entrambos*-Entre ambos, *los perdidos*, los dos perdieron uno u otro para siempre.

## B. Sonetos apócrifos de Luís Vaz de Camões

### I

“*Al pie de una verde y alta enzina,*”

Al pie de una verde y alta enzina,  
Corydon su zampona esta tañendo  
a la sombra, de la yedra que, torciendo  
el passo, por los arboles camina.

5. Cantava los amores de la niña  
Amarilis, que el amor le esta influyendo;  
las aves por los ramos van corriendo,  
al pie corre una fuente cristalina.

10. A el se allega Titero perdido  
guiando su rabanho macilento:  
fue este amigo suyo muy querido.

Cantavale su daño y su tormento  
ni platica agena gusto al dessabrido,  
ni el dolor haze triste al que es contento

Este soneto se encuentra en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* en el folio 122, con las iniciales *L.C.* al lado del soneto. Éste es el segundo soneto en la hoja y el primero, aparece marcado con el apellido de Camões. Aunque se considera apócrifo, el hecho de que provenga de una buena fuente (Luis Franco Correa) aumenta las posibilidades de considerarlo como un soneto auténtico de Camões. Fue incluido por primera vez por el visconde de Juromenha, que lo encontró en este mismo cancionero. Muchos de los editores modernos no lo admitieron en el canon, pero también aparece en el *Cancioneiro de Cristóvão Borges* en 1578. Estos dos cancioneros son buenas fuentes para convencernos de que posiblemente esta composición le pertenece a Camões (María de Lurdes Saraiva 413).

Se nota la influencia de Fernando de Herrera, cuando mezcla un tema amoroso con



lo pastoril.

La rima de los tercetos es: CDC y DCD. Para que cada verso sea de once sílabas, hay diecinueve sinalefas: *de una, verde y alta enzina, zampona esta, la yedra, que el, le esta influyendo, corre una, a el, se allega, fue este amigo, daño y, platica agena, gusto al, ni el, triste al, que es*. Las cinco palabras con sinéresis son: *pie, torciendo, fuente y guiado*. La rima es consonante: *enzina, tañendo, torciendo, corriendo, camina, niña, influyendo, corriendo, cristalina, perdido, macilento, querido, tormento, dessabrido, contento*.

La ortografía del soneto es, en gran parte, consistente con la del español contemporáneo pero hay palabras que usan la ortografía del siglo XVI como *enzina, passo, cantava, cantavale, agena, dessabrido*. Es interesante notar que la palabra *rabanho*, que en castellano se escribe *rebaño*, aparece escrita en la ortografía convencional del portugués.

El soneto está situado en un *locus amoenus* en donde un pastor, Corydon, tañe su instrumento. El soneto también presenta a dos otros personajes en la vida de Corydon: Amarilis – su interés amoroso actual – y Titero, un amigo que le fue muy querido. El nombre Corydon refiere a un muchacho rústico, un campesino, en la mitología griega que está locamente enamorado. El nombre viene del griego “*korudus*” que es “diversión” (Zimmerman 71).

Este soneto es un cuento de amor y tristeza. El tema y el lenguaje pastoriles refuerzan la narrativa sobre los disgustos del amor. El punto de partida de este soneto se ve en la palabra “verde” porque a lo largo del poema vemos los celos en uno de los pastores.

En la segunda *Égloga* de Virgilio, Corydon es un pastor que lamenta su amor por Alexis porque no es correspondido (Harvey 152). Este es otro soneto de la mitología clásica que también enseña un joven en la naturaleza. La función de la naturaleza en Camões tiene la intención de sublimar una situación moral, en este caso el lamento de un pastor por el maltrato del otro. En los cuartetos vemos las imágenes de la naturaleza como: verde, enzina, sombra, yedra, arboles, aves y fuente (agua). El poeta presenta un cuadro bello de la naturaleza para cambiarlo en algo feo y malo en los tercetos. El cuadro cambia en seguida de algo agradable a los sentidos visuales y audivos a algo desagradable.

Este soneto nos hace pensar en Orfeo, que al tañer su arpa y cantar con su voz tan bella, atrae a todos, los muertos y los vivos. De igual manera, Corydon toca su flauta, en un entorno bucólico, rodeado por la naturaleza. El soneto empieza alegre y termina triste: vemos el contraste entre la alegría del nuevo amor entre Corydon y Amarilis y la tristeza que marca una relación pasada entre Corydon y Titero. Ya que como individuos casi siempre tienen un pasado con alguien, se ve un lamento de un hombre, Titero que sufre del daño que dice que le hizo su querido en los dos tercetos.

Ya que la puesta en escena de este soneto recurre a numerosos elementos de la naturaleza, vemos palabras relacionadas con los exteriores como: *verde, enzina, sombra, yedra, arboles, Amarilis, aves, ramos, fuente, rabanho*. La narrativa surge entre la belleza natural y termina entre sentimientos de dolor.

Hay valor simbólico en las palabras: *verde, enzina, zampoña, sombra, yedra, arboles, Amarilis, aves, fuente, cristalina, rabanho, macilento*. El poeta usa la metáfora empezando con el color verde, que siempre evoca la vida, el renacer, la esperanza y

también los celos. El verde tiene muchos significados, primordialmente la naturaleza y la primavera cuando los árboles reverdecen. Es un color femenino por su valor en la naturaleza y sobretodo la flora que renace en la primavera. El inicio del soneto nos muestra al pastor Corydon al pie de una encina, un árbol que está siempre verde.

En el primer cuarteto, la encina es el árbol en este *locus amoenus* bajo el cual Corydon se entretiene con su flauta. El árbol tiene mucho simbolismo porque atañe a tres niveles del cosmos: las raíces están debajo de la tierra, o tocando el mundo subterráneo, se alza también sobre la superficie de la Tierra y se eleva hacia el cielo con sus ramas que alcanzan la luz celestial. La encina encarna una relación entre el Cielo y la Tierra (Chevalier y Gheerbrant 1026-7). La encina es alta, tanto como la yedra, así que tocan lo celeste. Corydon con su música entre los árboles altos se ve como una metáfora de alguien casi divino pero al final veremos lo opuesto.

La música está representada por la zampoña (un tipo de flauta) que Corydon tañía, un instrumento que generalmente los pastores tocaban. Una forma de adquirir perfección es tocar un instrumento musical y por ende, acercarse un poco más a lo divino (Chevalier y Gheerbrant 688). La música, por sus cualidades inefables y abstractas también es otra manera de acercarse a lo celestial. Esta imagen metafórica está dirigida al sentido auditivo.

Corydon toca su instrumento a la sombra de la yedra lo que implica una falta de luz. Esta metáfora podría interpretarse como un episodio oscuro en su vida algo que estaría tratando de ocultar. La sombra, en su función metafórica, contribuye a la composición visual y el tono de la narrativa al introducir un elemento siniestro. Corydon camina entre lo verde y la sombra: transita entre la oscuridad y la claridad, por una senda

ambigua. Esto refleja un paralelo con la vida de Corydon, que está dividida entre dos personas como veremos más adelante en el poema.

La yedra (hiedra) es una planta trepadora, algo que va hacia arriba, al cielo. En el soneto, su función metafórica es trepar: por su propia naturaleza podría decirse que es más fuerte que el ser humano, porque literalmente puede crecer y alcanzar una mayor estatura.

En el segundo cuarteto aparece Amarilis como persona y flor. La flor en sí es la metáfora de la pasividad. La flor nace de la tierra y es un símbolo femenino, que toca los sentidos olfativo y visual. Nos acerca a la idea de una muchacha campesina y rústica una pastora, joven y lozana y probablemente huele tan bien como la flor del mismo nombre.

Las aves en vuelo simbolizan un vínculo entre el cielo y la tierra. En el mundo clásico su aparición puede ser interpretada como una advertencia. Mientras Corydon toca y canta las aves vuelan, cruzando el *locus amoenus*. El vuelo de las aves puede encerrar el presentimiento de que se avecina un episodio negativo en la narrativa del soneto.

El próximo elemento que aparece es el agua --el origen de la vida-- en una fuente cristalina. El agua brota, y como en su soneto más famoso “El vaso reluciente y cristalino” la fuente actúa como un recipiente. La fuente simboliza, por su agua corriente, una constante renovación (Chevalier y Gheerbrant 910). Algo que es cristalino es transparente y se ve por todos los lados, así mismo veremos las diferentes facetas de Corydon.

En contraste con el canto de Corydon por Amarilis está su encuentro con otro pastor, Titero, descrito en el verso once como un: “[...] amigo suyo muy querido.” Titero

también canta, pero con su rebaño triste como él, canta su disgusto por algo malo que Corydon le hizo. El nombre de aquél suena como “títere”: alguien controlado por otro o alguien ridículo. El nombre de este personaje podría tomarse como una alusión metafórica de lo que fue su relación con Corydon.

El *rabanho* es una metáfora de lo colectivo. El simbolismo del rebaño como grupo presenta a los individuos que lo forman como faltos de independencia y con pocas expectativas. Estar entre lo colectivo, es como estar con un rebaño por lo que constituye un paso atrás.

Este *rabanho macilento* es flaco y triste como lo indica el adjetivo. El estado de ánimo de Titero es explicado por su simbiosis afectiva con el rebaño que guía. Percibimos que este pastor está triste porque fue amigo de Corydon y éste le hizo daño de alguna manera u otra. Titero también canta, pero su canto es doloroso, no obstante a Corydon no le molesta la tristeza del otro. Así que este pastor que pensábamos que era bueno y generoso, es un egoísta que hiera a otros e ignora su dolor.

Este soneto está dividido entre el amor y la tristeza. En los cuartetos se ve la belleza y el amor y en los dos tercetos el dolor y el desamor. También debemos recordar que en la mitología clásica, el amor de Corydon fue rechazado por el joven Alexis. Conversamente en este soneto vemos que es Corydon quien ha rechazado a Titero.

La arquitectura del soneto está basada en oposiciones. Algunos ejemplos de estas oposiciones son el cielo y la tierra, las raíces de los árboles que son subterráneas y las ramas que van hacia arriba. El agua corre encerrada en una fuente cristalina pero las aves corren (o vuelan) en libertad, de rama en rama. Todo corre mientras Corydon permanece bajo la encina. Un pastor canta su amor con Amarilis y el otro canta de sus dolores y

tormentos. Corydon está contento, mientras que su enemigo - que antes era su amigo – está triste; una vez más vemos una oposición, esta vez entre la amistad y la enemistad. Las metáforas que emplea el poeta nos hacen pensar en el correr del tiempo, porque con el paso de los años todos seguimos por el camino de la vida.

En conclusión, Corydon, es lo opuesto de cómo lo percibimos al principio del soneto: un pastor que parece ser alegre, bueno. Por el contrario: es malo y arrogante, como nos deja ver su relación con Titero y lo que éste último sufre ahora en *su tormento*. El soneto está dividido entre lo bello natural en los cuartetos y lo mal que se siente Titero en los tercetos.

## *Citas*

### *Versos*

1. *verde y alta enzina*- Localización del lugar del soneto, un *locus amoenus*. *Verde* metáfora de la vida y también los celos. Imágenes visuales de la naturaleza. El color verde predomina en soneto, para demostrar la situación entre Corydon y Titero. El punto de partida del soneto es lo *verde* refiriéndose a los celos.
2. *zampoña esta tañendo*-Es un instrumento rústico, como una flauta. La música que es una metáfora auditiva.
3. *yedra*-hiedra, planta trapadora. Va hacia el cielo. Imagen visual del color verde.
4. *passo*-paso.
5. *cantava*-cantaba. Toca y canta *amores de la niña*
6. *Amarillis*-amarilis-Es nombre de varias plantas de la familia amarilidáceas, flores hermafoditas. Aquí nombre propio de una joven.
7. *las aves*-Todos los símbolos van hacia arriba, lo celestial.
8. *una fuente cristalina*-El agua, mantenedor de la vida. Va hacia el cielo. *Cristalina* agua limpia o potable que se puede beber.
9. *allega*-junto –*Titero perdido*-Es un pastor triste. Los tercetos cambian aquí de lo bello y lo precioso a los sentimientos tristes. *Títero* o un títere un muñeco o metáfora de un juguete. Jugar.
10. *rabanho*- Portugués de rebaño. Pastor con *rabanho macilento*, que es uno que necesita comida o está triste como el pastor. El rebaño refleja el pastor. Metáfora del pastor.
11. *amigo*- de Corydon
12. *cantavale*-cantabale. La música es una metáfora auditiva.
13. *agena*-ajena.... *dessabrido*-disgustado. *Ni*-conjunción
14. *haze* (hace) *triste al que es contento*-Los opuestos- triste-contento. Antítesis. *Ni*-conjunción. Polisíndeton, en versos 13 y 14.

## II.

*“Amor, amor, que fieres al coitado”*

Amor, amor, que fieres al coitado  
que por amor te serve há tantos años,  
sostiendo él tu servicio con engaños,  
pues al fin le dexas no esperado.

5. Con solo su dolor, con su cuidado,  
le pagas el servicio, y con engaños,  
passando por ti casos tan estraños  
qual otro nunca más hubo pasado.

10. Quien piensa que es Diós, quien está loco,  
quien cre que eres justo yo no lo creo,  
pues al que mejor sirve das más poco.

Piensa el que creen ti que devaneo;  
yo juzgo lo que veo y lo que toco,  
y aun juzgo lo que toco y no lo creo.

Este soneto fue publicado por primera vez por el visconde de Juromenha, quien lo sacó del *Cancioneiro de Luis Franco Correa*. Este soneto se encuentra al dorso del folio 122 en donde están un conjunto de sonetos camoneanos también marcados con las iniciales L.C. Este soneto, por ser parte de este cancionero y haber sido colocado entre los versos de Camões, presenta una alta posibilidad de ser de su autoría, aún así la crítica no lo admite como auténticamente camoneano.

Los tercetos en este soneto tienen la estructura: CDC y DCD. Hay nueve sinalefas: *Serve há, sostiendo el. que es, que eres, piensa el, cree en, veo y, y aun, y tuvo y*. Hay doce sinéresis: *fieres, coitado, sostiendo, pues (dos veces), cuidado, qual, piensa (dos veces). quien (dos veces) y aun*.

Este soneto está escrito en castellano, y en él se utiliza ortografía propia del siglo XVI, como: *dexas, passando, qual, huvo, cre*.



En la palabra *fieres* se ve la forma latina de la palabra herir. Este infinitivo es de *fērīre* (Corominas 317). El poeta usa la forma directa del latín, porque también es la forma en portugués del mismo verbo herir. La “*f*” inicial latina, se convirtió en muchos casos en “*h*” en español (Resnick 26).

Este soneto tiene que ver con el amor, el engaño y la pasión a largo plazo. Lo que la voz poética siente vale más que lo que piensa o cree. Este es una queja de amor dirigida a la amante por los engaños de toda una vida. Después de tantos años de amor, de repente se va y deja a su amante herido. Aquí se ve un soneto que tiene que ver con la razón y el sentimiento. La razón por la cual ella lo trata mal es porque ella lo ve como sirviente, pero él ya tiene sentimientos por ella. El sufrimiento del poeta es por una amada infiel, la queja se ve en las palabras opuestas *amor* y *ferir* en el mismo verso, uno abstracto y el otro concreto. Estas dos palabras en el mismo verso es el punto de partida del soneto porque son contradicciones que se expresan con un oxímoron, porque *amor fiere*. Aquí hay una situación del amor/odio.

En estos catorce versos vemos repeticiones de palabras en diferentes formas. La palabra *amor* está tres veces (versos uno y dos), continúa con *serve* y *servicio* (cuatro veces), *engaños* (dos veces), *passando* y *pasado* (dos veces), creer en tres personas en el presente: *cre*, *creo* y *creen*. *Juzgo* y *toco* en los dos últimos versos que terminan con *no lo creo* que es lo opuesto de lo que ve y toca. Este soneto se recita como un cuento: hubo amor y luego engaños y este amor se convirtió en tan sólo un servicio o una labor. Ahora el amor es parte del pasado. El verbo juzgar está en el presente, tanto como pensar. Lo que existe en la actualidad es el dolor de ser engañado por muchos años y ahora el poeta juzga lo que él ha experimentado hace tiempo. El amor físico fue solamente un devaneo

o un delirio para la amante, pero para él fue más que eso. Este soneto refleja un código amoroso que ilustra el sufrimiento del amante y el desdén de la amada.

Este soneto no tiene muchas imágenes pero sí hay muchos sustantivos abstractos como amor y adjetivos calificativos como loco, además de verbos conjugados en el presente, el participio presente y pasado. Podemos ver que el amor y el dolor están muy cercanos a la realidad del poeta. Este soneto se concentra en las acciones de amar y de herir: porque se refiere a estos verbos. El amor es descrito como un servicio, un empleo del cual el empleado fue despedido cuando menos lo esperaba. Lo que el soneto describe es un amor que funciona en términos parecidos a los de una transacción comercial, en la que el amor es provisto a otra persona como un simple servicio.

El soneto emplea el uso del polisíndeton con la conjunción “y”. Por ejemplo: *y con engaños* (verso seis), *y lo que toco* (verso trece), *y aun juzgo*, *y no lo creo* (verso catorce). La voz poética crea una enumeración enfática de lo que ha pasado en su vida con la amante y crea así un tono de desesperación.

El poeta se siente engañado por lo que ha vivido con su amada (lo que tocó) y enfatiza la idea de “juzgar”, porque piensa en lo que sucedió y no consigue creer que todo haya resultado en ser despedido, como si su amor fuera un trabajo a sueldo. El soneto completo es como una metáfora que categoriza al amor como un servicio, pero se trata de un amor superficial, casi equivalente al que una persona podría obtener a cambio de dinero.

El primer cuarteto empieza con amor, engaños y años de servicio. El segundo cuarteto empieza con dolor y, otra vez, engaños. En el primer terceto el poeta invoca al amor como si fuera un Dios y le hace una pregunta retórica sobre su sentido de la justicia,

aunque su experiencia lo ha convencido de que el amor no puede ser justo. Al ser Dios el juez de todo y creador de todo lo que existe en la naturaleza; todo lo que se toca y lo que se ve es parte del misterio de la vida que proviene de él. El poeta le pregunta al amor (en su papel de Dios) si es justo que el que más sirve, sea el que menos compensación recibe. Ésta es una queja que no tiene repuesta, más bien una queja de amor. El amante tiene que resolver su propio problema de amor sin esperar ningún tipo de intercesión divina. El rechazo duele, porque el amor y el dolor van juntos. Donde hay amor, hay dolor. Aquí se ve que el amante la amaba, pero el amor ahora no es recíproco o posiblemente no existió en ningún momento.

La palabra *amor*, es una anáfora porque se repite unas cuantas veces. El amor se repite y también las palabras derivadas del infinitivo servir, como: serve, servicio, sirve. Esto refleja directamente el pensamiento del amor cortés, el amante sufre por el amor de la amada. Le sirve como si fuera una diosa y la pone en un pedestal pero al final ella lo rechaza.

En el último terceto es el amante quien juzga a su amada y reconoce que tocar vale más que sólo ver. Vemos que él tuvo una relación, fue rechazado y ahora se pregunta si esto es justo. El poeta pone al amor en el lugar de Dios, pero se da cuenta de que el amor hace cosas injustas; por eso decide convertirse él mismo en juez, para tratar de discernir razonablemente los hechos.

La amada paga el servicio de su amante con su rechazo, y lo hiere. Se establece una equivalencia entre servir y herir. La paga injusta del amor también lo hiere y el amante permanece incrédulo ante las circunstancias.

Encontramos aquí una serie de oposiciones, que en último lugar constituyen la

paga por esta relación amorosa. El tema de los celos es lo que dicta estas acciones en las que se vislumbra que el amante lamenta la posible pérdida de su amada a manos de otro, precisamente porque quizás su servicio amoroso no fue tan bueno como él pensaba. En conclusión, aunque en este soneto las imágenes son escasas, las acciones de los amantes son muy ricas en significado.

## *Citas*

### *Versos*

1. *amor, amor-* anáfora. *fieres*-palabra portuguesa, herir. Tú hieres. Cada línea enfatiza las acciones, con las comas que es asíndeton, y la repetición de las conjunciones *con, y*, que es el uso del polisíndeton. Tono negativo desde el principio. Uso del asíndeton y polisíndeton a la misma vez para enfatizar la desesperación de la voz poética. *Amor* y *ferir*-Palabras opuestas. Antítesis.
2. *te serve há-te* sirve hace años
3. *sostiendo*-sosteniendo
4. *dexas*-dejas
5. *con-* repetido dos veces en la línea, polisíndeton.
6. *y con-* polisíndeton
7. *passando...extraños*-pasando...extraños
8. *qual...huvo-cual...hubo*
9. *quien piensa que es Diós*-uso del presente que representan las acciones del engañador. Usa *quien* para una pregunta retórica, que no necesita respuesta.
10. *cre-cree*
11. *mejor sirve das más poco*-Las oposiciones, sirve bien pero de otra manera le paga mal. Antítesis de servir mejor-pagar mal.
12. *devaneo*-El amorío.
13. *juzgo*-con los ojos y con las manos. Metáfora visual y del tacto. Sinécdoque de la voz poética. Los ojos unen y separen del objeto amado
14. *aun*-Todavía juzga con las manos, pero no lo puede creer. Táctil.

## III

*“Ayúdame, Señora, a hacer venganza”*

Ayúdame, Señora, a hacer venganza  
de tal selvaticidad, de tal rudeza;  
pues de mi poquedad, de mi bajeza,  
osado a ti elevaba la esperanza.

5 A esa tu perfección, que no se alcanza,  
á esas sublimes cumbres de belleza,  
donde una vez llegó naturaleza,  
mas de volver perdió ùa confianza.

10 Aquello que en ti miro contemplando,  
(que apenas contemplarlo me consiente)  
contemplándolo más, menos lo espero.

Si gloria de mi pena en ti se siente,  
derrama en mí tus iras, desamando,  
que al ofenderme más yo más te quiero.

Este soneto fue publicado por Faria e Sousa, quien lo encontró en un manuscrito atribuido a Don Manuel de Portugal, en el que el soneto fue dirigido a Doña Francisca de Aragón. En el *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, también aparece atribuido a Don Manuel. Los editores modernos lo excluyen del canon camoneano (María de Lurdes Saraiva 392).

Garcilaso usa las mismas palabras en el soneto XXVIII “Boscán, vengado estáis con mengua mía” cuando habla consigo mismo: selvaticidad y bajeza. Lo mismo que la voz poética en este soneto apócrifo camoneano.

En este soneto petrarquista, los tercetos tienen la rima: CDE y DCE. Para que cada verso sea de once sílabas, hay doce sinalefas: *a hacer, osado a, a elevaba, a essa, se alcanza, á esas, donde una, que en, que apenas, lo espero, pena en, derrama en, que el*. Hay sinéresis en las siguientes palabras: *confiança, aquello, consiente, gloria, siente,*

*quiero.*

En este soneto vemos un poco de ortografía portuguesa en el uso de la “ç”, que se usaba en el español medieval, pero cuyo uso persiste en portugués mientras se pierde en castellano, donde se usa la “z”. También usa “üa” en vez de “una”, uso de la diéresis para añadir otra sílaba y separar la “u” de la “a”.

Este soneto trata el tema de la desigualdad entre el amante y la amada, el amante siente que no puede aspirar a la perfección de ella. El amante asume cualidades negativas: es salvaje, rudo; ella por el contrario, es bella como la naturaleza. Aunque la voz poética quiere vengarse de su aspecto salvaje, se complace con la ofensa de no estar al nivel de su amada y posiblemente disfruta de su desdén. Es bastante obvio que le gusta sufrir por ella, como se ve en el verso final, el que dice “al ofenderme más yo más te quiero.” En otras palabras le gusta que lo traten mal.

El punto de partida de este soneto se ve en las acciones “miro contemplando”. El uso de los ojos que significa por donde el amor entra y de ahí también salen las lágrimas, el elemento que tiene que ver con la intimidad de las personas para Camões.

Este soneto comienza con palabras agresivas, las transmuta en un discurso sobre la belleza y termina con una súplica por una prueba de amor que transpone lo bueno y lo malo. La voz poética juega con una serie de oposiciones: bajar y elevar, amar y desamar, volver y perder. Él quiere abandonar su nivel rústico, para elevarse al nivel de su perfección de su amada. Él ama y ella lo desama. Volver y perder conceptúan a recobrar la confianza.

Tenemos un par de anáforas representadas por la repetición de las palabras *más* y *menos*, y tres formas diferentes del verbo contemplar: *contemplando*, *contemplanlo*, y

*contemplandolo*. En otras palabras, cuando piensa en la ofensa que recibe, no se siente tan mal porque a él el maltrato le agrada. En cierta forma, el amante no percibe el sufrimiento como un elemento negativo por el contrario, el sufrimiento encandila sus sentimientos. El poeta pone énfasis, no en las imágenes sensoriales, sino en los pensamientos de la voz masculina del soneto. Tenemos aquí un tipo distinto de soneto, en el que las acciones toman precedencia sobre las metáforas. El valor simbólico del soneto se encierra en el comportamiento de los dos amantes. Ella lo rechaza y él goza de su desdén. Al aludir a sus acciones rudas, él quiere que ella se compadezca de su comportamiento tan bajo, pero el mayor gusto que recibe, es que ella lo ofenda. A juzgar por el principio del soneto, su resolución final es irónica. Al comienzo se ve que el amante está enfadado por su situación en el mundo pero al final está contento, a pesar de las acciones de su amada. Camões juega a contraponer los sentimientos. Mientras hay más dolor, hay más amor. En otras palabras, el amor duele pero trae felicidad.

En el primer cuarteto, él siente que su condición es tan baja al compararla con la de su amada que le pide en el apóstrofe “*Ayudame, Señora.*” Los adjetivos que escoge para describirse menosprecia su extracción: “...selvaticuez, rudeza, poquedad y bajeza...” El amante espera sobreponerse a su naturaleza rústica para lograr acceder a los favores de su amada pero depende de su generosidad para poder conseguirlo.

El segundo cuarteto está dedicado a describir la superior perfección de la amada, en tajante contraste con todos los defectos del amante quien no puede, ni remotamente llegar a ser digno de ella. Habla de su belleza casi divina, cuando la asemeja a una “*cumbre*”. Su mayor deseo es llegar a su nivel de perfección, pues la amada es tan perfecta como la naturaleza y, puesto que la naturaleza es creatura de Dios, es un reflejo



de la perfección divina. Este soneto ejemplifica el ideal neoplatónico renacentista: aspirar a la belleza perfecta de su amada, que es una expresión de la creación celestial, hace posible que el amante se acerque aún más a Dios.

La enumeración de verbos en el primer terceto describe el proceso de enamoramiento: miro, contemplar, consiente y espero.

El amante enfatiza el papel de la contemplación es decir, observar o pensar en la amada, aunque es obvio que se da cuenta de que él no puede aspirar a conquistarla para sí mismo. En el último terceto, la voz poética siente que la amada es feliz con el sufrimiento del amante. Ahora ella es la que se comporta agresivamente con él y mientras más desdeñosa ella se porta con él, él la quiere más.

En conclusión, este soneto enumera las reglas de una conquista amorosa y da a entender que existe una predilección por las conquistas difíciles. Mientras más difícil la hazaña, mayor será el triunfo final del amante. De ahí la importancia de las etapas en una relación: primero el rechazo, luego el noviazgo y, finalmente -- si el amante mantiene obstinadamente su propósito -- la conquista. En este soneto, el amante todavía está en la etapa del rechazo. Reconoce que no está del todo al mismo nivel de su amada, pero no lo inmuta porque “el amor lo vence todo”.

## *Citas*

### *Versos*

1. *Señora*-un apóstrofe. Dirigiéndose a un ser ausente con vehemencia. Usa el vocativo.
2. *selvaticuez...rudeza*-adjetivos de aspecto negativo. Estas palabras demuestran una conquista como si fueran animales. El amor primordial.
3. *poquedad...bajeza*-adjetivos negativos. Estos adjetivos los enumera, este es el uso de asíndeton con las comas.
4. *osado a ti elevaba la esperanza*- Un atrevimiento. Concepto neoplatónico en el que la dama con su belleza exterior refleja una riqueza espiritual guía al amante hacia Dios. Antítesis-*Bajeza y elevaba* (bajar y elevar).
5. *alcança*-Portugués para alcanza o manera antigua castellana.
6. *sublimes cumbres*-El cielo cerca a Dios.
7. *una vez llegó naturaleza*-la creación de Dios. La amante bella lo dirige hacia Dios.
8. *üa*-una -Uso de la diéresis -*confiança*-Portugués para confianza.
9. *Aquello*-Pronombre demostrativo.
10. *me consiente*-Se refiere a *aquello*
11. *mas, menos*- opuestos
12. *se siente*-Se refiere si a ella se conmueve.
13. *iras, desamando*-La furia de ella.
14. *ofenderme más yo más te quiero*- La voz poética. Al ella ofenderle, más la desea. Lo malo le gusta. Su servidor que es un tema del amor cortés.

## IV.

*“Ay, quien dará a mis ojos una fuente”*

Ay, quien dará a mis ojos una fuente  
de lagrimas que manen noche y dia!  
Respirara siquiera la Alma mia,  
llorando lo passado y lo presente.

5 Quien me diera apartado de la gente,  
de mi dolor siguiendo la porfia,  
con la triste memoria y fantasia  
del bien por quien mal tanto assi se siente!

10 Quien me dará palabras con que iguale  
el duro agrabio que el Amor me ha hecho,  
donde tan poco el sufrimiento vale?

Quien me abrirá profundamente el pecho,  
do está escrito el secreto que no sale  
con tanto dolor mio a mi despecho?

Este soneto fue publicado por Faria e Sousa como obra de Camões, pero rechazado por los editores modernos del canon camoneano (Maria de Lurdes Saraiva 266). Las ediciones de Faria e Sousa fueron organizadas durante una época de fuerte oposición a la cultura castellana, debido a los sesenta años de dominación española en Portugal. Cuando Faria e Sousa publicó sus ediciones, cien años después de la muerte de Camões, los españoles habían sido recientemente expulsados.

Este soneto tiene un parecido al de Garcilaso de la Vega, soneto XIX, “Julio, después que me partí llorando.

El soneto es de inspiración bíblica y tiene como punto de partida una lamentación del profeta Jeremías (c.628-586 A.C). Desde el principio el tono está centrado en el sufrimiento. El profeta Jeremías es conocido por sus lamentaciones y el mundo judaico lo distingue como el segundo de los mayores profetas pero la fe católica lo reconoce como

un santo de la iglesia. El mensaje de Jeremías era de reforma moral: tanto en el ámbito personal como en el ámbito social. Sus profecías amenazan a los creyentes con una sentencia de muerte sino mudan su conducta. El final de este soneto, que implica una profunda negatividad hacia al futuro, es también análogo al tono profético de Jeremias.

La rima de los tercetos tiene la estructura: CDC y DCD. Hay trece sinalefas: *dará a, noche y la alma, pasado y, memoria y, tanto assi, que iguale, duro agrabio, ha hecho, poco el, profundamente el, do está, escrito el, y mio a*. También hay diez palabras con sinéresis: *quien* (cinco veces), *fuenta, siquiera, diera, siguiendo, bien, siente e iguale*.

En la ortografía de este soneto aparece la doble “s” en *passado* y *assí* que ahora se escriben con “s” sencilla. También aparece en forma apocopada “do” que quiere decir “donde”. El resto de las palabras son las mismas en el español moderno, con excepción de la palabra “alma” que en vez de llevar el artículo “el” lleva “la”. Aunque es un sustantivo femenino, ahora se usa “el” alma, y con palabras que empiezan con “a” y llevan el acento tónico en la primera sílaba, como “el agua”.

Este soneto tiene muchas metáforas o imágenes sensoriales referentes al amor y los sentimientos dolorosos, como es el caso de las lágrimas al llorar. También hay sustantivos como: *la alma, el dolor, el amor, el sufrimiento, el pecho*. Es obvio que el amor es dolor (con las lágrimas) que es el tema y el punto de partida del soneto es “mis ojos una fuente”. Estas dos palabras casi son sinónimas por llorar tanto en este soneto. Empieza con las lágrimas y termina con el dolor que básicamente refieren a un mismo significado. Con las metáforas líquidas se sabe que hay una relación íntima entre la pareja y es una queja de amor.

Hay un marcado uso anafórico de “quien”. Como tal es una palabra ambigua, que puede referirse a cualquier persona: tanto en el plano pasado o en el presente. El interrogativo puede invocar a la responsable por el dolor del poeta o una amada que el poeta espera conocer en el futuro. Es un apóstrofe dirigido a alguien que el poeta posiblemente ya conocía o a alguien que todavía no ha llegado a su lado.

En el primer cuarteto las imágenes se centran en el agua y lo líquido cuando menciona una fuente, las lágrimas y llorando. Estas imágenes tienen que ver con el futuro porque usa el verbo “dará”. El agua tiene muchos significados porque puede ser la fuente de la vida, se usa para la limpieza y es el centro de la regeneración (Chevalier y Gheerbrant 1081). Las lágrimas y el llanto implican terminar con el pasado y empezar de nuevo: son un elemento de renovación. Esta idea es realizada con los símbolos de la fuente o algo nuevo en su vida; el poeta quiere disfrutar del ayer y de hoy “lo pasado y lo presente”.

Los ojos son una imagen del origen físico de las lágrimas y también simbolizan la percepción visual (Chevalier y Gheerbrant 362). Si tomamos en cuenta que el amor entra por los ojos, podríamos decir que la voz poética empieza este soneto con una búsqueda de amor. “*Respirara*” en el tiempo imperfecto del subjuntivo indica que la voz poética guarda la esperanza de tener alguien quien lo acompañe en el futuro. Respirar es el ánimo para vivir, “la alma”, un sustantivo derivado del latín “*anīma*”, que a su vez corresponde al aliento (Corominas 42). La voz poética desea tener otra persona junto a él para poder compartir sus vivencias, sentir su ánimo.

El soneto presenta tres oposiciones; “noche y día”, “pasado y presente” “del bien y quien mal”. La voz poética llora todo el tiempo como es aparente por sus

lágrimas, que son la expresión visible de sus sentimientos internos. Sus lágrimas representan lo que se fue y lo que vendrá. El transcurso del tiempo implica la renovación de un amor del pasado o el brote de un nuevo interés amoroso.

En el segundo cuarteto, el uso del imperfecto del subjuntivo “quien me diera” implica que alguien no está ahí con él para detener esta discusión. Aparecen los conceptos opuestos: “del bien y quien mal”. “La triste memoria y fantasía” evocan lo que ha vivido en el pasado y lo contrastan con lo que quiere en su vida en el futuro. Este cuarteto continúa la discusión del pasado doloroso que tuvo con alguien. Este monólogo le permite comparar lo que tenía y lo que querría tener en su fantasía de amor. En los dos tercetos la voz poética se hace preguntas retóricas sobre su situación amorosa.

En el primer terceto, con el uso del futuro en “dará” se percibe la esperanza de que vendrá alguien quien le dé un poco de sosiego a su constante sufrimiento amoroso. Las palabras “agrabio, sufrimiento” subrayan la conexión entre el amor doloroso que experimenta el amante y las reglas designadas por el amor cortés.

En el segundo terceto, sigue con la esperanza de su futuro amor, con las palabras “quien me abrirá profundamente el pecho...do está escrito su secreto... abrirá...el pecho” es algo negativo y doloroso que conlleva la idea de llegar hasta la muerte con una puñalada. La puñalada es metáfora de su corazón dolorido, el amor se llega a la muerte.

El soneto completo es un lamento de amor: todo ha sido sufrimiento y la esperanza es que alguien nuevo llegue para poder iniciar otra etapa vital. Todas las metáforas demuestran en la voz poética una ansiedad por emprender una renovación, manifestada por el constante uso de las oposiciones, especialmente en todo lo relacionado a lo que fue y a lo que desea en el futuro. Las metáforas aluden a los sentimientos

amorosos desde una perspectiva dolorosa porque lo que se puede concluir al final de este soneto es que el amor no es más que dolor.

## *Citas*

### *Versos*

- 1-2 *Ay...y día!*-empieza con un apóstrofe a alguien, conocido o desconocido.  
*fuelle de lágrimas*-metáfora del sufrimiento. Amor es sufrir. Noción del amor cortés. *Fuelle*-agua. Llorando lagrimones que es el uso del hipérbole, una exageración de su sufrimiento. *Ojos*-El elemento en donde empieza el amor.
3. *Respirara...alma*-Darle ánimo a la vida. Metáfora de tener fuerza para vivir.  
*Alma*-Metáfora abstracta.
4. *llorando*-Metáfora de estar dolorido y de los sentimientos. Interior-exterior
5. *Quien*-anáfora, porque lo repite al principio de cada estrofa. Es una pregunta retórica, que no tiene respuesta.
6. *porfía*- Siguiendo con la lucha, porque hay resistencia a su amor.
7. *triste memoria* y *fantasía*- Lo que pasó y lo que podía haber pasado. No vivir en la realidad.
8. *bien...mal*-oposición. Se siente mal y quiere pensar en lo bien. Antítesis.
9. *quien*-anáfora. Lo dice cuatro veces.
10. *duro agrabio ...amor*-Sufrir por amor.
11. *tan poco el sufrimiento vale- (poco vale)* La oposición. Tan grande es el amor, pero no tiene mucho valor.
12. *abrirá profundamente el pecho*-metáfora del corazón y el amor. Corazón centro metafórico de los sentimientos. Sinécdoque de la voz poética.
13. *el secreto*-Es la razón de su sufrimiento.
14. *despecho*-Es la desesperación.



## V.

**“Cançada y ronca boz por bolando”**

Cançada y ronca boz por que bolando  
no vas do mi Florinda esta dormiendo?  
Y ali, de todo quanto yo pretiendo,  
ó venturosa, tu no estas gozando!

5 Ve passo y, al oido sospirando,  
le di, sin que te sinta, que sintiendo  
estoi tan grave mal que estoi moriendo;  
y , abiendo de morir, estoi cantando.

10 Y dile que, aunque tengo su transumpto,  
a qua do estoi que venga dela espero,  
si no quiere hallarme ya defunto.

Mas ay, no se lo digas, que mas muero  
de verme a su valor despues tan junto,  
sin que vea el bien que tanto quiero.

Este soneto se encuentra en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* en el folio 117 donde hay dos sonetos. El primer soneto de esta hoja tiene las iniciales “S.M., pienso que le pertenece a Sá de Miranda, pero el segundo soneto solo tiene una “C”, puede ser de Camões o la tercera de un conjunto de uno de los poetas. Publicado por primera vez por el visconde de Juromenha, aunque está en el de *Franco Correa*, no parece ser de Camões.

Los tercetos tienen la rima: CDC y DCD. Hay diez sinalefas: *cançada y, quanto yo, no estas, passo y, que esta, do estoi, dela espero, quiere hallarme, verme a, vea el.* Hay la sinéresis en las siguientes palabras: *dormiendo, quanto, pretiendo, sintiendo, moriendo, abriendo, muero, quiere, bien, quiero.*

En este soneto el castellano es un poco antiguo o escrito con la ortografía portuguesa. La “ç” de *cançada y quanto* están escritas de la manera portuguesa.

La “b” de *boz y bolando* son arcaísmos del español, el poeta usa la ortografía del

siglo XVI y también la “v” y la “b” tienen el mismo sonido. La “b” y la “v”.

generalmente se conservan, pero sin distinción fonológica en español (Resnick 44).

También en los participios *dormiendo*, *sospirando*, *moriendo*, hay la falta de la “u” por la “o”, al principio, ahora se usa: durmiendo, suspirando, y muriendo. Esto sería una forma antigua de los participios. Hay otras formas antiguas en los verbos: *estoi*, *passo*, *alí y abiendo*. Ahora se escriben estoy, paso, allí y habiendo. Camões usa también algunas abreviaturas con “do” para “donde” y “dela” que ahora es “de la” es una contracción. Cuando se abrevian las palabras es para que cada verso tenga once sílabas y que se entienda, aunque sea con menos sílabas.

Este soneto se concentra en una bella durmiente llamada, Florinda. En la mitología Flora es la diosa de las flores, los jardines y el amor. Se casó con Zefiro y recibió de él dos regalos: uno es de supervisar las flores y el otro es de disfrutar de la juventud perpetua (Zimmerman 107). Flora es una personificación de la estación de primavera, que se demuestra como una joven bella con flores. También el soneto suena como la parte de *Romeo y Julieta* de Shakespeare cuando Romeo ve dormida a Julieta y él se suicida aunque en realidad ella no está muerta sino dormida.

El soneto se concentra en las acciones de dormir, volar, pretender, gozar, suspirar, sentir, morir, cantar, esperar y querer. Todos los verbos tienen que ver con el amor en una etapa. El punto de partida de este soneto es la primera palabra “*cançada*” que le da un tono triste. Florinda duerme así que dormir es sinónimo con estar cansado. “Florinda” como nombre de la amada, refleja las flores que es parte de la naturaleza para el poeta que tiene que ver con una situación moral o como reflejo del alma del poeta. El soneto evoca la *saudade* que el poeta siente por su bella durmiente.

Desde el principio del soneto hay un apóstrofe a Florinda, que no está escuchando sus palabras porque está durmiendo, un tipo de la ausencia de la mujer que no puede oír. Le dice “ó venturosa, tu no estas gozando” que demuestra un apóstrofe porque aunque está presente, está ausente por estar dormida. Por el nombre Florinda sabemos que ella es joven porque la flor es una metáfora de la juventud. En este soneto cuenta una anécdota de la joven durmiente y el hombre posiblemente mucho mayor que ella que está en el lecho de su muerte porque dice “estoi tan grave mal que estoi moriendo.” Aquí lo que hay es una oposición, ella bella y joven, y él viejo, pero los dos están cansados.

Se hace uso constante del polisíndeton, con la repetición constante de la “y”, para poner énfasis en una u otra cosa que pasa, por ejemplo: “*Cançada y ronca, y alí, ve passo y, y abiendo de morir*”. En la conjunción “y” se le nota la desesperación por más y más cosas que hay que decirle a ella antes de que él muera.

En los primeros dos cuartetos se usa del gerundio, para enfatizar las acciones de la voz poética del amante sufriendo: *bolando, durmiendo, pretiendo, gozando, sospirando, sintiendo, moriendo, cantando*.

En el primer cuarteto, la voz implícita masculina, se ve un hombre y una mujer, uno viejo y cansado y una mujer joven durmiendo. Se trata de otra versión del cuento de la bella durmiente. Desde el principio se producen oposiciones, la joven y el viejo, el hombre y la mujer.

En el segundo cuarteto el hombre se acerca a la joven durmiendo para hablarle en el oído, porque quiere decirle cosas antes de morir. Es obvio que ella no oye lo que le dice y él se siente mal. Aquí se ve algo sensual, la boca junto al oído.

En el primer terceto el hombre ya está al final y en estos versos la espera a ella

para que no lo encuentre muerto.

El último terceto es un lamento en que el hombre viéndose casi un cadáver junto a ella, lo que desea él es que ella lo vea de esta forma. Ella si despierta lo verá decrépito por lo que dice. Los dos van a estar descansando. Uno para siempre y la otra temporalmente. Aquí es donde nos hace pensar en *Romeo y Julieta*; uno muerto y la otra durmiendo. Ahora ella puede despertar y verlo muerto y ella también se muere o se suicida.

El soneto se concentra en las cosas que hace el cuerpo humano: habla, duerme, descansa, respira, siente, canta, ve y por fin expira. Las acciones son todas sensoriales: algunas orales y otros sensuales. Hablarle a la joven mientras duerme en su oído y dice “que le di sin que te sinta” aquí hay un elipsis. Pienso que le dio un beso, pero no lo sintió y no lo dice. La voz masculina en el soneto se está despidiendo de la bella durmiente porque ya se va para siempre.

## *Citas*

### *Versos*

1. *cañada y ronca boz*- Mal de amor desde la primera línea. Sinécdoque de la voz poética. Una pregunta retórica. Tono triste. Un descanso perpetuo de los dos.
2. *do mi*-donde mi
3. *ali...quanto*-allí...cuanto. Este verso es un apóstrofe, porque hay un ser ausente, porque duerme y no puede oír. Le habla a su Florinda. Ella duerme porque posiblemente también está cansada de él.
4. *venturosa*-Se refiere a Florinda que duerme. Ella joven, él viejo. Oposición.
5. *al oido sospirando*-Llorarle a ella. Suspirar es una palabra onomatopéyica.
6. *sin que te sinta*-Oposición de la palabra sentir, que no lo siente. Tiempo presente del subjuntivo, la esperanza de la acción. Aliteración con las "s". Susurrar o hablar en voz baja.
7. *tan grave mal...moriendo*-En cada palabra está peor. La fatalidad de la voz poética.
8. *abiendo*-habiendo
9. *transumpto*-por su yo
10. *a qua do...dela*- aquí donde..de ella
11. *defunto*-difunto
12. El uso del asíndeton por las comas-La pausa entre las comas suena como la desesperación.
13. *junto*-Están los dos juntos: uno muriendo y la otra durmiendo. Metáfora de dormir o descansar cuando uno muere. Pero los dos descansan.
14. *el bien*-Se refiere a ella.

## VI.

*“Con razon os vays, aguas, fatigando”*

Con razon os vays, aguas, fatigando,  
 por llegar do sereys bien recebidas,  
 y en aquel mar inmenso convertidas,  
 que ya de tantos dias vays buscando.

5 Triste de aquel que siempre anda llorando  
 las vanas esperanças ya perdidas;  
 y con dolor las lagrimas vertidas  
 nunca al fin pretendido van llegando.

10 Vosotras sin traer derecha via,  
 al termino llegais tan deseado,  
 por mas que os embarace el gran rodeo:

mas yo siempre afligido noche y día,  
 por un camino, que no llevo errado,  
 jamas puedo llegar donde deseo

Este soneto fue publicado por primera vez por Faria e Sousa que dice que lo había visto en otro manuscrito atribuido al Marqués de Astorga. Con esta información Carolina Michaëlis de Vasconcellos y otros críticos modernos lo rechazan del canon camoneano, porque nada en el soneto concuerda con los ideales del poeta (María de Lurdes Saraiva 383).

La rima de los tercetos es: CDE y CDE.

Este soneto tiene ocho sinalefas: *y en, de aquel, siempre anda, que os, embarace el, siempre afligido, noche y, y, llevo errado*. Hay sinéresis en las siguientes palabras: *vays* (dos veces), *aguas, sereys, bien, aquel, siempre, traer, via, llegais, deseado, rodeo, siempre, dia, puedo, deseo*.

En cuanto al castellano, la lengua se entiende, pero hay dos verbos que usan una ortografía antigua: *vays* y *sereys*. Hoy día serían: *vais* y *seréis*. También el participio

pasado de recibir como adjetivo femenino que es hoy recibidas, aquí usa *recebidas*. En muchos sonetos Camões abrevia donde en *do*. El poeta usa una forma portuguesa en la palabra *esperança*, en vez de esperanza.

El punto de partida para este soneto es “aguas”. El agua significa muchas cosas, primero como parte de la naturaleza, un líquido y uno lo que limpia y renueva. Este soneto petrarquista es de una búsqueda de otra relación amorosa. Se ve que quiere algo nuevo porque usa sustantivos relacionados con el agua, además de ponerla en el primer verso del soneto. El mar o las aguas son un símbolo del dinamismo de la vida. Todo proviene del mar y vuelve al mar que es agua. Es un sitio de nacimiento, de transformaciones y de renacimiento. Con su marea, el mar simboliza una condición transitoria entre algo sin forma que es una situación ambigua, dudosa e indecisión que puede terminar bien o mal; así que el mar es una imagen simultánea de la muerte y de la vida (Chevalier y Gheerbrant 838). Cuando uno vuelve al mar, vuelve a la madre, o sea muere (Cirlot 281).

Este soneto enfatiza la causa y el efecto del amor. Los verbos están en formas progresivas: fatigando y buscando. Directamente dice que está cansado de buscar. El agua y el mar son las metáforas o unas imágenes visuales que connotan movimiento, relacionado con el tiempo y el cambio que trae el agua. Otra vez se ve en un soneto “las lágrimas vertidas.” Una imagen sentimental de cómo uno se siente por dentro con la demostración al exterior. Quiere algo nuevo en su vida porque está cansado de llorar. La metáfora de la lágrima que se evapora y muere después de ser testigo de la tristeza que es lo que simboliza (Chevalier y Gheerbrant 977).

Se ve en los tercetos que aunque el amor nuevo es deseado nunca va a encontrar

lo que desea. Se persigue el pensamiento de la perfección; mientras más busca menos va a encontrar. Esto es una búsqueda de lo inalcanzable.

En el primer cuarteto se ve la metáfora del día, en muchos otros símbolos, como el agua o mar, porque todas estas palabras connotan la sucesión de los eventos de la vida: nacer, crecer, madurar y declinar. La voz poética lleva mucho tiempo en busca de lo mismo que será bien recibido por él.

El agua con su marea va y viene, tanto como los amores de la voz poética: “Con razón os vays, aguas, fatigando”. Es una personificación del agua, alguien que se ha ido. El agua corre, como el tiempo o como una persona. Algo sucedió con la amada y tenía razón en irse, pero ahora está fatigado de esperarla que regrese. En el inmenso mar que es una metáfora del mundo, puede encontrar alguien nuevo, como hay más peces en el mar o más mujeres en el mundo que es un refrán que todavía se usa. Siempre denota la metáfora de los peces, relacionados con los seres humanos; como hay peces, hay seres humanos.

El poeta sigue sufriendo, “Triste...que siempre anda llorando...vanas esperanças ya perdidas”. En el segundo cuarteto, enfatiza el sufrimiento con las siguientes palabras: *triste, llorando, vanas esperanzas, perdidas, dolor, las lagrimas vertidas, y nunca*.

En los tercetos hay un diálogo entre ella y él. La amada ha sido como en casi todos los casos, distanciada, como de las dos maneras, lejos físicamente o apartado de él en sus sentimientos.

Después de tanto sufrimiento en los dos cuartetos, la voz cambia a una voz femenina en el primer terceto cuando dice “Vosotras sin traer derecha via”. Este primer terceto trae un poco de alegría, cuando dice: “al termino llegais tan deseado”. En este



terceto tenemos la metáfora del círculo al decir el poeta “os embarace el gran rodeo”. El círculo simboliza una rueda girando o connota un símbolo del tiempo, porque el círculo es la plenitud y la perfección, hay que aceptar el tiempo y los cambios que trae para medir su movimiento con exactitud (Chevalier y Gheerbrant 197).

De nuevo en el último terceto, que “siempre afligido noche y día,” y el soneto no termina con alegría pero con tristeza porque dice “jamás puedo llegar donde deseo.”

En los últimos dos tercetos usa las palabras “via” y “camino” que los dos son metáforas de la vida. La voz poética sigue buscando y nunca encuentra lo deseado. El amor al final se convierte en el camino de la vida. Como en todos senderos encontramos muchas cosas, topamos con lo que queremos y no queremos, o lo bueno y lo malo. La vida es ambigua porque como la noche y el día se presenta lo que vemos y lo que se nos oculta.

## *Citas*

### Versos

1. El uso del asíndeton; el constante empleo de las comas para enfatizar el movimiento de parar y seguir del agua que fatiga. Tono pesimista desde el principio. *Aguas*- Punto de partida y metáfora líquida con muchos significados, pero aquí un hipérbole de los sentimientos o llorar por una, donde hay muchas.
- 2 *do-donde*.
- 3 *Mar*-Una metáfora de algo que se mueve, que va y viene. El agua mantenedor de la vida. El agua una metáfora de las lágrimas y la tristeza, como las lágrimas.
- 4 *Días*- El paso del tiempo, como el movimiento del mar.
- 5 *Anda llorando*- El agua de los sentimientos. Metáfora de la vida dolorosa. Interior-exterior.
- 6 *Vanas esperanças*-Nunca llega lo que uno desea.
- 7 *Lagrimas*-Las aguas u otra manera de decir sollozar. Sentimiento interno que se ve por fuera o lo visual. Interno-externo-oposición.
- 8 *pretendido*-El pretendiente que nunca llega.
- 9 *vosotras*-La voz poética femenina. Aquí hay un cambio de voz, de masculino a femenino. Un diálogo.
- 10 *al termino*-El deseado llega al final de la vida.
- 11 *gran rodeo*-El círculo, metáfora de lo que va y viene. También rodear con las manos. Cíclico.
- 12 *siempre afligido*-La respuesta a la voz poética del primer terceto.
- 13 *camino*-La metáfora de la vida, el sendero.
- 14 *jamás*-Una meta incanzable.

## VII.

*“De piedra de metal, de cosa dura”*

De piedra, de metal, de cosa dura,  
 el alma, dura Ninfa, os ha vestido,  
 pues el cabello es oro endurecido,  
 y marmol es la frente en su blancura.

5 Los ojos, esmeralda verde y oscura;  
 granata las mexillas; no fingido,  
 el labrio es un robí no poseydo;  
 los blancos dientes son de perla pura.

10 La mano de marfil, y la garganta  
 de alabastro, por donde como yedra  
 las venas van de azul mui rutilante.

Mas lo que más en toda vos me espanta,  
 es ver que, por que todo fuese piedra,  
 tenéis el corazón como diamante.

Publicada por primera vez por el visconde de Juromenha que lo encontró en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa*. En este cancionero el soneto se encuentra al dorso del folio 120, porque en este documento sólo se enumeran las caras de los folios. No tiene firma, pero tiene una “c” al lado del soneto porque esto parece ser el uso de ponerle a los sonetos “A, B, C” de los grupos de sonetos. La mayoría de los editores modernos lo aceptan como parte del canon camoneano, porque no tiene firma definitiva pero no se ha confirmado ser auténticamente del poeta. Pienso porque se encuentra en este cancionero se podía haber confirmado ser de Camões porque de aquí salen unas cuantas poesías castellanas.

El soneto viene de la primera época de Camões en Lisboa, cuando los cortesanos lo contrataban para componerles versos. Según Hart en su biografía de Camões dice que fue compuesta para Doña Francisca de Aragón, una de las damas de la corte más preciada

de la reina Catarina, que era rubia, bella e inteligente. Ella también le pedía versos a Camões como muchos de los cortesanos. Los versos de Camões fueron su manera de tratar de enamorar a Doña Francisca, aunque ella se los había pedido. Para él mandar versos, fue una manera de conquistarla y se los seguía mandando. Aunque los recibía, ella no le correspondía a este enamoramiento de este poeta joven. De un grupo de versos dedicados a ella, sale este soneto un poco extraño que casi todas las metáforas tienen que ver con el mundo mineral (Hart 47-8).

La rima de los tercetos es: CDE y CDE. El soneto tiene diez sinalefas: *Ninfa os, cabello os, oro endurecido, fuente en, verde y, y escura, labio es, de alabastro, de azul, me espanta*. Hay siete palabras con la sinéresis: *piedra* (dos veces), *pues, dientes, fuese, tenéis, diamante*.

Este soneto está escrito en castellano, con algunos arcaísmos como: *escura, granata, mexillas, labrio, robi, poseydo, mui*. Hoy día estas palabras están escritas: *oscura, granada, mejillas, labio, rubí, poseído y muy*.

En este soneto la belleza de la amada está comparada con materiales preciosos y los que duran muchos años. El corazón en el último verso tiene la dureza de un diamante. Este soneto contiene el mundo mineral comparado con las partes del cuerpo humano. El punto de partida de este soneto es “de cosa dura.” La palabra es un verbo, *durar*, y un adjetivo que encierra algo que tiene que ver con el tiempo y *dura*, que es algo que es fuerte y resistente. Cuando Camões se concentra en la naturaleza es porque quiere hablar de una cosa moral y es una reflejo del alma del poeta. El poeta quería conquistar una dama de la nobleza, pero ella no le correspondió por ser sólo un hombre sin título nobiliario. Francisca de Aragón fue una de las damas de la corte que el poeta trató de

conquistar y por lo que se ve las cortesanas no lo aceptaron en su círculo.

Aquí en la voz poética tenemos lo interior, que es el alma, porque es lo que dura eternamente después de que los restos mortales ya no existen. Esto es una idea neoplatónica, porque la mujer con su alma guía al amado al estado celeste para estar con Dios. Se ve un juego de palabra con el concepto de “dura,” porque puede significar algo duradero, o algo que es difícil de romper con las manos, como el metal o una piedra. En los dos casos es algo que simboliza el amor eterno por su duración.

Empieza el soneto con las metáforas visuales que se pueden sostener en la mano: la piedra y el metal. Aquí lo que hay es una analogía, para ver la relación entre cosas distintas. El poeta usa las piedras preciosas en las metáforas para describir a su dama.

Para hablar de un amor que va más allá de la vida terrenal, el poeta usa muchas metáforas que tienen que ver con lo que no se puede quebrar tan fácilmente. Las metáforas son visuales de piedras y de metales preciosos: *el oro, el mármol, la esmeralda, la granata, la perla, el marfil, el alabastro* y termina con *el diamante*, la piedra que sólo se puede romper con otro diamante, así que los dos son los mismos al final.

La piedra tiene muchos símbolos en sí, pero el que más se ve, es la de no cambiar y ser inanimada (Chevalier y Gheerbrant 810). El mármol es una piedra que se usa para la escultura, que aquí es blanca. El poeta esculpe la mujer que desea, como el escultor hace con el mármol.

El metal como símbolo tiene muchos significados, buenos y malos. El metal puede ser transformado y la fusión de los metales pueden ser comparados con la muerte. Cuando se produce la fusión de los metales sueltan el azufre, que es extraído de su

calidad interna, o el núcleo y el espíritu del metal. Los metales se unen fundiéndolos como un matrimonio en el calor del horno (Chevalier y Gheerbrant 649-50).

El alma como símbolo puede significar muchas cosas dependiendo en las creencias de las personas, las sociedades, las culturas y las religiones. Es supuestamente un poder espiritual invisible, que dicen que es inmortal y que es una energía que todos los seres humanos tienen en sí. Puede también significar el ánimo de la persona, ya que viene de la palabra latina *animus*, que tiene que ver con respirar o el aire, que son los principios de la vida (Chevalier y Gheerbrant 892-93).

Entre todos estos símbolos de piedra, de metal y el alma está la Ninfa, que es una deidad de las aguas como los manantiales, los ríos y las fuentes. Las ninfas más famosas eran hermanas de Thetis: Nereidas, Náyades y Oceánidas (Chevalier y Gheerbrant 708).

Como el poeta quiere representar algo que es inmortal, presenta a la Ninfa, que viene del agua, que es una de las esencias de la vida, vestida, rubia o “el cabello es oro” como la mujer típica renacentista joven de pelo rubio. La Ninfa también es eternamente joven.

El pelo, como algo íntimo de una persona, es algo personal que se adquiere, y es una reliquia de alguien que se podrá tener parte para siempre (Chevalier y Gheerbrant 459). Aquí en el soneto una mujer con cabello de oro, es algo que atrae y lo que el poeta desea. El pelo de ese color es como el metal que es el máspreciado que es el oro. El pelo rubio es una metáfora del metal más perfecto. La naturaleza del oro es que brilla, es solar, es real y es hasta divino (Chevalier y Gheerbrant 439). La mujer con las características de cabello oro es una mujer que representa una diosa.

El color de la piel de la mujer es blanca como el prototipo de la mujer del

renacimiento. Así que la mujer del poeta es rubia, blanca, perfecta como una escultura de mármol. Esta mujer perfecta divina es algo casi inalcanzable, por eso es que es como una Ninfa y algo que no existe en la realidad. Como color, el blanco simboliza para muchos algo que no ha sido tocado, un símbolo de pureza. Es obvio que en la voz poética la mujer joven y virginal es lo que desea el poeta.

Se describen en el segundo cuarteto los ojos de color verde, que traen muchas conceptos al soneto. Como he dicho en muchos casos en los sonetos petrarquistas, los ojos son un símbolo de la percepción visual e intelectual. Es un recipiente de la luz y se dice que el amor entra por los ojos. Para describir los ojos el poeta usa la esmeralda, una piedra translúcida, que tiene un significado esotérico y que tiene poderes de regenerar. Esta piedra tiene muchas interpretaciones en varias culturas. Algunas decían que la piedra era la de Mercurio (Hermes) y mensajero de los dioses y también uno que dirige a las almas de los difuntos. Es una piedra del conocimiento oculto, que tiene aspectos buenos y malos. Ya que es una piedra con poderes, la esmeralda es una expresión de la renovación de la naturaleza de la Tierra y tiene fuerzas positivas. Es un símbolo de la primavera. La piedra tiene aspecto del agua y la luna (Chevalier y Gheerbrant 351-3).

El poeta usa otra piedra preciosa para hablar del rostro de la amada. “Granata las mejillas” que los escribe en un castellano antiguo, que ahora sería “granada” y “mejillas”. El color de la granada es un rojo oscuro, que así describe la cara. La granada también es simbólico de la fertilidad (Cirlot 261). Esto significa que está saludable y que es natural porque dice que “no fingido” El “labrio” o como se escribe hoy “labio” lo describe como otra piedra preciosa, “robi” que hoy se escribe “rubí”. Esta piedra preciosa es de color de la sangre y simboliza también cosas buenas y malas. El rubí en la

antigüedad era un emblema de la buena fortuna. Supuestamente el rubí expulsaba a la tristeza, restringía la lujuria, resistía el veneno, eran preservativos contra las plagas y protegía contra los pensamientos malos (Chevalier y Gheerbrant 815).

En los dos cuartetos, la voz poética se concentra en la cabeza de la mujer: el cabello, la frente, los ojos, las mejillas, el labio y por último los dientes. Cada parte del cuerpo tiene su metáfora. Los dientes los compara con las perlas por el color que es blanco que brilla y como el mármol de su frente. La perla está atada al agua, a la luna y a la mujer y es un símbolo femenino. Las perlas son escasas, puras y preciosas. Son puras porque son perfectas y blancas que vienen de una concha debajo del mar (Chevalier y Gheerbrant 743-4).

El primer terceto entonces la voz poética va bajando hacia el cuerpo y empieza con la mano que es de marfil pues otra vez se ve el color blanco. Con lo blanco del marfil es otro símbolo de la pureza. El marfil viene de los colmillos de los elefantes que es otro tipo de diente. Las manos con su comparación con el marfil son como la dentadura que es algo que agarra, una metáfora táctil.

La mano como parte del cuerpo es un emblema de la realeza y un instrumento del dominio. A veces la mano ha sido comparada con el ojo porque puede ver y la mano puede sentir. La mano toma posesión de algo o el poder sobre algo (Chevalier y Gheerbrant 466-70).

La garganta es de alabastro como el mármol que es un mineral que se usa para la escultura y también es blanco. Se usa el alabastro para formar una estatua y otros objetos decorativos. La garganta se usa para tragar y es otra parte del cuerpo que se usa para agarrar, el poeta usa esta parte de la mujer para referirse al aspecto exterior e interior



de la mujer. La garganta por fuera del cuerpo se ve y la dama deseada por el poeta tiene una garganta blanca como el alabastro que se puede moldear como el escultor quiere, aquí hay un símbolo de la perfección, moldeada como el poeta la quiera.

El poeta compara la yedra a las venas azules de su garganta. La yedra como símil, simboliza la fuerza de la vida de una planta y la persistencia del deseo. La yedra es un símbolo femenino, porque algunas estatuas las cubren con yedra para asegurar la protección de los dioses. Así que esta necesidad de protección hace que la yedra sea un símbolo femenino. También es un símbolo de la Tierra que significaba el ciclo eterno de la muerte, el renacer junto con el mito del eterno retorno a casa (Chevalier y Gheerbrant 546).

En el último terceto deja de usar tantas metáforas preciosistas y habla de lo negativo de ella. Lo espanta porque si algo es duro, es ella, posiblemente sea su aspecto negativo, que no se puede penetrar, porque el corazón es un diamante, que sólo se puede quebrar con otro diamante. Las características de un diamante son: una piedra preciosa, formado de carbono cristalizado, de brillo y suma dureza que es un símbolo de la perfección. En la cultura europea del oriente, el diamante ahuyenta animales salvajes, espíritus, brujos y todos los terrores de la noche. En el arte del renacimiento el diamante también simboliza igualdad, fuerza contra la adversidad, el poder de hacer libre el espíritu de todo temor, la integridad de la personalidad y buena fe (Chevalier y Gheerbrant 290-1).

El corazón es el centro del cuerpo y casi todas las civilizaciones lo comparan con el intelecto y la intuición. Las culturas del oriente ponen el corazón como el centro de los sentimientos. Este es el órgano que se asegura que la sangre circule dándole vida a todos

los órganos del cuerpo (Chevalier y Gheerbrant 479-80). El corazón como el diamante son duros y se rompen. En el soneto vemos esta similitud, ella es dura negativamente, que no se puede cambiar.

El soneto empieza con muchas metáforas preciosistas y termina con la piedra más preciosa y más bella que hay, que es el diamante; es tan dura que sólo lo puede romper otro diamante. Este símbolo significa una relación que dure para siempre. El poeta se vale de todas las piedras bellas para describir su amante y llega al final a la más bella y más dura que hoy día se usa para los anillos de compromiso.

Aquí lo que se presenta es un retrato de la mujer en metáforas de la naturaleza, que en el soneto son el mundo mineral, o lo que se encuentra debajo de la tierra. Hay ambigüedad porque se puede considerar bueno y malo. El diamante es translúcido y duro que lo compara con el corazón. El corazón en este soneto es el centro de la persona que es duro, que puede significar algo malo. Alguien que es duro no es placentero y posiblemente que no tenga sentimientos. Así que al final se ve la ambigüedad del poeta. Si es una persona es ¿buena o mala? Esto se queda en cuestión al final.

La naturaleza es siempre ligada a la vida amorosa del poeta y este mundo puede ser acogedor u hostil. En este soneto se encuentran los dos: explícitamente la belleza exterior de los minerales comparados con lo interior de la mujer que el poeta desea. Implícitamente ella es dura, pero esto no tiene que ser negativo por su posición social ante el poeta. Hay la oposición interior-exterior, como en todas las personas. A veces lo que vemos, no demuestra lo que en realidad es, la ironía del soneto.

## *Citas*

### *Versos*

1. Empieza con el uso del asíndeton: de *pedra, de metal, de cosa dura*. Todos son metáforas de algo duradero. Algo táctil y algo que permanece. Duro de tocar y durar de tiempo. Es un juego de palabras con “*dura*”. Metáfora. Adjetivo y verbo. También hay una anáfora con la preposición “de” por las repeticiones.
2. *dura Ninfa*- Una ninfa dura eternamente joven. Metáfora del tiempo.
3. *oro endurecido*-El color del cabello y el color que significa la pasión. Metáfora del metal. El oro es una piedra preciosa.
4. *mármol*-Es blanco, color de la pureza, de una Ninfa joven.
5. *esmeralda*- Es del color verde. Es una piedra preciosa. El verde es un símbolo de la esperanza y la envidia.
6. *las mejillas*-Las mejillas, *granata*, color de la fruta, rojiza.
7. *labrio...robí no poseydo*-La Ninfa es pura.
8. *blancos dientes...perla pura*-El blanco como color es una anáfora. Esto enfatiza la pureza de la ninfa. Repite lo blanco en palabras diferentes: *blancura, marfil, alabastro y la perla, el mármol*.
9. *La mano de marfil*-Es otro símbolo del color blanco. Metáfora de algo que agarra los dientes y las manos.
10. *Alabastro*-Es otro símbolo del blanco. Un elemento para moldear pero se quiebra fácilmente.
11. *las venas...azul...*-El contraste del color azul ante el blanco. El color celestial.
12. *mas...mas*-polisíndeton.
13. *Piedra*-Metáfora que es símbolo de lo resistente y lo duro.
14. *Diamante*-Es un símil, símbolo de la piedra más duradera y más difícil de romper. Es símbolo de lo perpetuo. Sólo un diamante puede romper otro diamante. Viene del carbón, que dura miles de años para hacerse un diamante. Lo negro se convierte en una piedra preciosa translúcida.

## VIII.

*“Do están los claros ojos que colgada”*

Do están los claros ojos que colgada  
mi alma detras si llevar solían?  
Do están las dos mexillas que vencían  
la rosa quando está más colorada?

5 Do está la roxa boca y adornada  
con dientes que de nieve parecían?  
Los cabellos que el oro escurecían,  
do están, y aquella mano delicada?

10 O toda linda! do estarás ahora  
que no te puedo ver, y el gran deseo  
de verte me da muerte cada hora!

Mas no mirais mi grande devaneo,  
que tengo yo en mi alma a mi Señora,  
e diga: Donde estás, que te no veo?

Este soneto se encuentra en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* al dorso del folio 114 y al lado del soneto dice su apellido. De los primeros editores antiguos sólo mencionan a Juromenha, que lo encontró en este cancionero antiguo. Se acepta como parte del canon camoneano por algunos y rechazados por otros. Queda apócrifo, aunque tiene autor en el cancionero (María de Lurdes Saraiva 437).

Este soneto se parece al de Garcilaso, el soneto IX, que trata de la presencia y la ausencia de la amada “Señora mia, si yo do vos ausente”.

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

El soneto está escrito en lengua actual castellana con la contracción “do” que no se usa en el castellano de ahora, que quiere decir “dónde”. Las palabras: *mesillas*, *quando* y *escurecian*, que todas están escritas en formas antiguas. Ahora se escriben: cuando y oscurecían. La palabra “roxa” es un lusismo, que significa el color morado.

También usa “e” para la “y” que es un lusismo, porque todavía se usa en la lengua portuguesa.

Hay dieciséis sinalefas: *Do están* (tres veces), *mi alma*, *quando está*, *do está*, *boca y adorada*, *que el*, *oro escurecían*, *y aquella*, *de estarás*, *y el*, *yo en*, *mi alma*, *alma a*, *donde estás*. La sinéresis se presenta en las siguientes palabras: *quando*, *dientes*, *nieve*, *aquella*, *puedo*, *muerte*, *devaneo*, *veo*.

El soneto es una pregunta retórica de alguien que amaba y que le hace falta. Esta pregunta que no se va a contestar se ve en la anáfora de: *Do están*, *do está* y *do estarás*. También se ve unos apóstrofes a la amada en las exclamaciones: “O todo linda!” Habla con ella con vehemencia, sabiendo que no está ahí junto a él. Como en muchos de los sonetos el poeta se concentra en el rostro, la cabecera rubia que es tangible y también habla de las cosas que no se pueden tocar como el alma. Entonces la parte del cuerpo que toca que es la mano, es fina y que puede aguantar. Habla de lo interior de él que es el alma y lo exterior de ella, que es la cara, los ojos y las manos.

El punto de partida de este soneto son las palabras: *Do están*, *do está* y *do estarás*. Se oye un tono de *saudade*, porque echa de menos a alguien. La ausencia de su amada lo está haciendo repetir estas palabras. Aquí lo que hay es una serie de recuerdos sobre su amada ausente, y esto lo demuestra con el uso del tiempo imperfecto: *solían*, *vencían*, *parecían* y *escurecían*. Si está recordándola tiene que amarla, porque todo las imágenes que usa son de la belleza física de ella.

El soneto es muy directo porque habla de la parte del rostro con colores normales como: *claros ojos*, *mexillas coloradas*. Lo que el poeta usa más, en vez de la metáfora, usa las acciones de los verbos y el participio pasado lo usa como adjetivo: *colgada* y

*colorada.*

Las imágenes son los que siempre usa el poeta para describir una mujer amada: ojos claros, mejillas rosadas, dientes blancos y cabello rubio.

En el primer cuarteto el poeta se concentra en la cara usando metáforas preciosistas para hablar de todos los aspectos de la frente de su amada. En el primer verso habla de los claros ojos, obviamente son ojos verdes o azules. En el segundo verso habla que quería a esta mujer de su interior porque la amaba con su alma. El alma que es algo que no es tangible, que dura eternamente y que va más allá de la vida que es un concepto neoplatónico. Se ve el amor eterno aunque no está ahí con él. Aquí se ve la metáfora de la rosa, las “mejillas que vencían la rosa”. Es obvio que sus mejillas son coloradas, pero son más rosa que la rosa en términos de su color. También la rosa como flor connota la juventud de la persona. La mujer estaba en la flor de su vida cuando él la veía.

La rosa como metáfora tiene significados importantes para el poeta. La rosa simboliza el cáliz de la vida, el alma, el corazón y el amor (Chevalier and Gheerbrant 813). La mujer con sus mejillas color de rosa que son más coloradas que la rosa, es todo lo que significa lo más íntimo del cuerpo y el alma.

El segundo cuarteto, habla de la boca, que incluye la lengua morada, como dice el poeta “la roxa boca” y “dientes que de nieve parecían.” Lo que está dentro de la boca es lo que el poeta lamenta su pérdida. La boca como metáfora de donde se respira, se habla y se come, es un símbolo de la fuerza creativa. La boca como el órgano de donde se habla, también simboliza un estado elevado de la conciencia y el poder de controlar el uso de la razón (Chevalier y Gheerbrant 685).

En este segundo cuarteto habla de dientes color de nieve. Obviamente es una

dentadura perfecta, porque la nieve viene del cielo y es del color blanco. Dentro de la boca, el poeta presenta la perfección. Los dientes son instrumentos donde el dueño toma posesión de algo y lo asimila. En el proceso de la asimilación esto es un símbolo de la perfección porque lo que comemos es celestial. El alimento perfecto con que nos alimentamos (Chevalier y Gheerbrant 977).

Los cabellos de oro, o una cabecera rubia, es una parte de la cabeza, donde el enamorado se envuelve y se pierde entre el pelo. El pelo es como una atadura para el amante. Siempre el poeta describe el cabello, como el oro, que es un metal precioso y es un símbolo de la luz solar. El sol es de oro y es el color más caliente. El oro es la luz solar y es uno de los símbolos de Jesús la luz, el sol y la primavera (Chevalier y Gheerbrant 442).

Este segundo cuarteto, el poeta se ha concentrado en las cosas que se pueden tocar: la boca, el cabello y la mano. La boca es una metáfora que se usa para comer, hablar y besar. El cabello es una metáfora que uno puede enredarse como una malla. Estos todos son símbolos de las ataduras físicas de los seres humanos con otras personas. Con estas partes del cuerpo el poeta se une a su amada, y los dos se podrán convertir en uno. Aquí en este cuarteto hay dos preguntas retóricas sobre su amada.

En el primer terceto ahora se ve un apóstrofe a la amada: “O toda linda! do estarás ahora que no te puedo, y el gran deseo de verte me da muerte cada hora!” El amor entra por los ojos. Los ojos son donde se ve el mundo, a través de la luz. Así que el ojo es la metáfora de la luz, el amante puede ver la luz de la bella mujer por la mirada y la claridad es celestial. Lo que se ve por fuera refleja lo interior un concepto neoplatónico.

La muerte que forma parte del último verso de esta estrofa, es un comentario sobre la muerte y la vida eterna. Si no puede estar con ella en el presente, será en la vida eterna.

En el último terceto otra vez, señala la mirada y lo que hace para tratar de estar con ella. Este amorío que lo tiene en su alma es una búsqueda al más allá, por vía de su alma. El último verso “Donde estás, que te no veo?” hay un ejemplo del hipérbaton, porque alternó el poeta el orden normal de la oración: “que no te veo”. El hecho de que se ponga la palabra “veo” al final que es la percepción, es lo que el poeta desea. Esto da énfasis al estado de ánimo de la voz poética, que no está hablando como se debería de hablar por la falta de su amante y su ánimo.

Este soneto es un lamento sobre un ser bello, que en su ausencia física, ve a ella en la voz poética. Vemos su pelo rubio, sus ojos claros, su boca morada, sus dientes, su rostro y las manos, todo una dama perfecta. Menciona las partes que atrae al amado y que lo atan. Como muchos de los sonetos petrarquistas son de amor, aquí se ve un amor ausente, pero persistente. En la ausencia de la amada, el amor es más fuerte. Aquí tenemos la oposición de la ausencia-presencia, y ama más en la ausencia que en la presencia, eso es la ironía del soneto.



## *Citas*

### *Versos*

1. *Do-donde*. Anáfora porque lo repite cuatro veces. Enfatiza la búsqueda.
2. *alma*-Una metáfora de la vida eterna. También el ánimo. El interior de la persona. Concepto neoplatónico.
3. *dos mejillas que vencían*-El color de las mejillas era más roja que la rosa.
4. *la rosa*-Una metáfora de la mujer joven, aquí compara el color con la mujer. Al terminar este cuarteto se vieron dos preguntas retóricas.
5. *roxa boca-roja*. Hipérbaton porque alterna el sustantivo y el adjetivo. Se concentra en la cabeza de la joven.
6. *dientes*-Lo blanco de los dientes que parecen a la *nieve*. Lo que está sin manchas. Símbolo de algo que agarra.
7. los *cabellos*-Siempre se comparan con el oro. Sinécdoque de la amada. El todo por la parte. Símbolo de algo en el que se puede erredar.
8. *mano delicada*-Lo que se toca y puede agarrar. Táctil. Al terminar este cuarteto hay dos preguntas retóricas.
9. *O toda linda!*-Es un apóstrofe a la belleza de su amada.
10. *No te puedo ver, y el gran deseo*-Es la ausencia de la amada.
11. *Da muerte*- Es el sufrimiento por la amada, del amor cortés. El código que el amor es muerte.
12. *Grande devaneo*- Es el gran delirio, sufre por la amada. Siente gran amor.
13. *Mi Señora*-sufrir por su dama. Unas reglas del amor cortés que es intangible.
14. *Donde estás que te no veo?*-Es un apóstrofe a su amada en su ausencia. Pregunta retórica. Hipérbaton: *te no veo*, no te veo.

## IX

*“Dulces engaños de mis ojos tristes”*

Dulces engaños de mis ojos tristes,  
 quan vivo despertais mi pensamiento!  
 Aquello que pudiera dar contento  
 en sombra de pintura lo bolvistes.

5 De blando sobresalto enternecestes  
 con vista arrebatada el sentimiento;  
 mas no le asegurastes un momento  
 aquesto vano bien que le ofrecistes.

10 Veo que la figura era fingida,  
 y no aquella que en si mi alma esconde,  
 aunque en esta se llega al natural.

Assi escucha mi llanto, assi responde,  
 assi se condolece de mi vida,  
 como se fuera el proprio original.

Publicado por Faria e Sousa que lo encontró en un manuscrito atribuido a Don Manuel de Portugal. En el *Índice de Padre Pedro Ribeiro* dice D. M. P., que es Don Manuel de Portugal. También en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* tiene D. M. P. al lado del soneto en un folio de tres poesías y cada una tiene las mismas iniciales. La autoría fue analizada por Faria e Sousa y piensa que no puede ser parte de los versos del rey en su opinión y que fue error del copista atribuírselo al rey. La autoría todavía está en cuestión (Maria de Lurdes Saraiva 390). En tres lugares el soneto tiene las iniciales del rey, así que posiblemente fue sólo Faria e Sousa que estaba buscando para acrecentar la obra camoneana sin creer lo que vio, que son las iniciales dándole su autor verdadero. Por esto es que la autoría sigue sin definir.

En este soneto se ve la influencia garcilasiana del soneto VIII, “De aquella vista pura y excelente.” El sentido del soneto es igual. Los ojos o la vista como el receptor

de todo lo bueno y lo malo. En los dos sonetos la voz poética se enfoca en sus pensamientos o la memoria de su ser querido.

La rima de los tercetos es: CDE y DCE.

El soneto se entiende en el castellano corriente, hay palabras escritas en la forma arcaica: *quan, bolvistes, enternecistes, assegurastes, aquesto, ofresistes, assi (tres veces) se y proprio*. Hoy se escriben: *cuan, volviste, enterneciste, aseguraste, acuesto, ofreciste, así, si y propio*.

En el soneto hay quince sinalefas: *sobresalto enternecistes, vista arrebatada, arrebatada el, le asegurastes, le ofrecistes, figura era, no aquella, que en, mi alma, alma esconde, aunque en, llega al, assi escucha, fuera el, proprio original*.

En los versos también se encuentra doce ejemplos de la sinéresis: *quan, pensamiento, aquello, pudiera, sentimiento, aquesto, bien, veo, aquella, aunque, fuera, proprio*.

El tema de la ausencia y querer tener la amada presente es una que acaba en tolerancia. Otro tema muy importante en las historias de muchos países, o una metáfora extendida que es la aceptación de la gente que le rodea. Camões viajó el mundo y la crítica ha hablado muchísimo de los amoríos de él. Así que en la ausencia de su vida cortesana, tanto como las damas de la corte, el poeta tenía que conformarse con lo que tenía a sus alrededores y esto incluía las mujeres de todas las tierras que él vistaba.

Este soneto es otro ejemplo de la ausencia de una amada. La ve en otras cosas que espanta a la voz poética. La figura de su amada aquí no es verdadera y le ofrece a él una forma de ella que vea su sufrimiento. Una pintura de su amante es mejor que no tener nada, porque al final es como un alivio de tener algo que refleja el amor ausente.

El punto de partida de este soneto es: *Dulces engaños*. Esto es un oxímoron porque es lo bueno y lo malo junto. Lo bueno se ve en algo fingido y lo malo es que no es verdadero, pero es mejor algo fingido para recordarse de lo que tenía en frente de sí mismo. Aquí hay otro ejemplo de la ausencia-presencia de la amada.

Las metáforas que se ven aquí son: *los ojos, la sombra y el alma*. No ve la realidad sólo sombras frente de sí, que es una palabra ambigua, ni oscuro ni claro que es su tristeza y muerte.

El primer cuarteto empieza con la palabra “dulces engaños” aunque es una mentira lo que ve, le agrada la vista. Esto es un oxímoron, porque un engaño es usualmente negativo, no es bueno o dulce, pero aquí es un agradecimiento para la voz poética. También los “ojos tristes” es la luz del intelecto y para su pensamiento lo que ve es la felicidad. El proceso de ver es comprender. Ve una pintura del amor ausente y esto le trae un bienestar. Este cuarteto está lleno de oposiciones, porque las cosas malas, son buenas. Algo que refleja su amada le trae a él a sus pensamientos en que se siente dichoso.

El segundo cuarteto empieza con palabras que conmueven a la voz poética. Las palabras “*sobresalto*” y “*arrebatada*”, son unas que mueven a una persona, que en seguida el poeta cambia a algo más suave como “*enterncecistes*” y “*el sentimiento*”. El poeta usa palabras emocionantes al lado de palabras calmantes.

En el primer terceto se presenta la figura fingida que no es lo que la voz poética quiere, pero su alma lo acepta como la figura verdadera para sus pensamientos y sentimientos; pero no es la realidad.

El último terceto esta figura fingida es la que oye sus sufrimientos: “*escucha mi*

llanto,” “condolece de mi vida”. Acepta la ausencia de su amada y la reemplaza con otra, buena, mala, o fingida es una que pueda estar ahí con él en lugar de la otra. Usa “assi” tres veces, que es una anáfora, para darles énfasis a lo que la figura fingida puede ser como la figura real porque es más bien un simulacro.

Este soneto es la aceptación de alguien que posiblemente no va a volver y tener que escoger la que hay a su alrededor y tener que aceptar a otra en su vida para una compañera. Estas son las oposiciones del soneto: un engaño termina siendo algo bueno, en vez de algo malo. Lo que esperamos de la mentira es lo opuesto de lo que se ve al final, que “como se fuera el propio original.” Este modelo es lo que en el futuro posiblemente será también reemplazada con una verdadera o tener que buscar en sus cercanías.

## *Citas*

### *Versos*

- 1 *dulces engaños*-Es un oxímoron. Engaños usualmente no son dulces. Aquí hay dos palabras juntas que son contrarias. *Ojos tristes* – sentimientos. Lo interior-exterior.
- 1-2 Estas dos líneas son un apóstrofe a lo que ve, porque le hace pensar en su amada. Las cosas que lo recuerdan de ella. Sufre por un amor ausente.
- 3 *pudiera dar contento*-Usa el subjuntivo porque piensa en algo que se fue que ahora le hace falta.
- 4 *en sombra*-Es algo intangible e intocable. Entre la oscuridad y la claridad que es la ambigüedad.
- 5 *de blando*-Una metáfora de lo que no puede tocar. Lo conmueve.
- 6 *Vista arrebatada*-Ve algo que no está ahí y que de repente se le fue de la frente. Fugacidad.
- 7 *asegurastes,,un momento*-Es algo que va y viene rápidamente.
- 8 *Ofrecistes*-El segundo cuarteto es todo una conversación con otro, que le trae algo al afligido, pero enseguida se lo lleva.
- 9 *Veo...figura...fingida*-Esto es el dulce engaño.
- 10 *Aquella*-Esta es la verdadera de su alma que no es imagen. Metonimia.
- 11 *Natural*-Se refiere a la que reemplaza su amada porque es de la de carne y hueso.
- 12 *Mi llanto*- El sufrimiento del amado que es característica del amor cortés
- 13 *Se condolece*-Es la imagen de su alma que siente su sufrimiento.
- 14 *El propio original-propio* es un lusismo. Es una imagen ausente de su amada en su alma. Un simulacro de su amada.

## X.

*“Ilustre Gracia, nombre de una moza”*

Ilustre Gracia, nombre de una moza,  
 primera malhechora, en este caso,  
 á Mondoñedo, á Palma, al cojo Traso,  
 sujeito digno de imortal corozá:

5 si en medio de la iglesia no reboza  
 el manto á vuestro rostro tan devaso,  
 por vos dirán las gentes, recio y paso:  
 «Veis quien con el demonio se retoza?»

10 Puede mover los montes sin trabajo;  
 con palabras el curso al água enfrena;  
 por las ondas hará camino enjuto.

Averguenza su patrio y rico Tajo,  
 que por ellas hombres leva, más que arena,  
 de que paga al infierno gran tributo.

Según Faria e Sousa el soneto lo encontró en un manuscrito con el epígrafe: “A Gracia de Morales contrahecho de uno de Garcilaso que empieza: *Ilustre honor*”. Faria e Sousa escribe que Camões había sido en su mocedad “*dos vida airada, que se chaman espadachins e matantes*” y que esta Gracia sería una de las mujeres de las malas costumbres que él conoció. Se sabe que Graça de Morais era una cortesana que vivía en Goa y quien el poeta dedicó las redondillas “*Olhos, em que estão nuk flores*”. En el soneto usa su apellido castellanizado de Morais, que es Morales. Si es sobre alguien que existía y conocía le cambió el lugar y el apellido para ocultarla. En este soneto, el poeta habla mal de ella, diciendo que es culpa de ella que las aguas del Tajo más las almas van al infierno. El soneto fue publicado por primera vez por Faria e Sousa. Se acepta y también se excluye del canon como los otros sonetos, dependiendo del crítico (María de Lurdes Saraiva 372). Hernâni Cidade lo incluye en su estudio *O Lírico Luís de Camões*,

así que él lo acepta como parte del canon camoneano (Cidade 176).

Este soneto apócrifo camoneano tiene mucho vocabulario del soneto XXIV de Garcilaso “Ilustre honor del nombre Cardona.” Hasta usan el mismo río, el Tajo y terminan iguales con las palabras “gran tributo.”

La rima de los tercetos es: CDE y CDE.

El soneto está escrito en el español actual; sólo tiene una palabra que se ve como un lusismo: *sujeito*, que en castellano sujeto. Hay un arcaísmo: *imortal*, que ahora es inmortal. Hay doce sinalefas: *de una, de imortal, si en, la iglesia, manto á, recio y, curso al, agua enfrena, camino enjuto, patrio y, que arena y paga al.* Hay doce palabras con la sinéresis: *Gracia, sujeito, medio, iglesia, vuestro, recio, veis, quien, demonio, puede, agua, avergüenza, patrio, infierno.*

Este soneto suena como una cantiga de *maldezir* (maldecir), porque ataca directamente a alguien. En las cantigas de la lírica gallego-portuguesa medieval de los siglos XIII y XIV, había lírica burlesca influida por la lírica trovadoresca provenzal (Platas Tasende 113). En este caso ataca a Gracia directamente y dice que ella es “ilustre” obviamente al terminar los versos se ve que esta palabra es irónica o en un sentido burlesco. Es ilustre en su profesión de prostituta, porque es conocida por muchos. Aquí también cuenta brevemente la vida de Gracia y su sujeto cojo Traso, que es una persona que le sirvió por muchos años a ella. Ya que este soneto difama a la “ilustre Gracia” tiene menos metáforas y contiene palabras que se usan normalmente para describir a una mujer joven o una buena moza pero en sentido irónico.

El punto de partida de este soneto es la palabra “ilustre”, por *Gracia* ser una mujer que llama la atención, pero de mala manera. El nombre de la protagonista principal



“Gracia” es un juego en palabra con la oración hacia la Virgen María en “El Ave María”. Una línea en la oración es: “llena eres de gracia”. La *Gracia* del soneto no está llena de gracia ante los feligreses de la iglesia, pero llena de su desdén. La iglesia también que es un símbolo cristiano que Camões ataca poniendo a la *Ilustre Gracia* en *medio de la iglesia*, faltándole el respeto. El poeta se burla de los dos, *Gracia* por su altanería y la iglesia por el rechazo a una mujer que trabaja por su sustento, buena o mala.

En el primer cuarteto vemos desde el principio la ironía de ella ser “ilustre” en la palabra “malhechora”, porque hacer algo malo es bueno para ella y se ve que está orgullosa de su profesión, pero frente al pueblo es lo contrario. Ya que la mayoría de los sonetos pensamos que van a ser de amor con todos sus problemas, aquí nos confunde con el tema de la profesión de hacer el amor. Aquí se ve el ejemplo del asíndeton, porque usa mucho las comas para la enumeración de su trabajo de persona a persona: primero *malhechora*, en este caso, *a Mondoñedo, á Palma, al cojo Traso*, tres hombres conocidos por la voz poética y ella.

En el segundo cuarteto la voz poética menciona la iglesia que se ve como un ataque directo, ella es una mujer callejera, que no se tapa la cabeza cuando entra la iglesia. Ella se burla de lo religioso ante todos. La cara de ella es conocida entre la gente por su orgullo de su posición social. Al no cubrirse la cabeza, le quiere demostrar a los demás que es tan católica como ellos porque su profesión es lo que la mantiene. Desafía a la iglesia y su congregación. Aunque a ella le dicen “Veis quien con el demonio se retoza?” les enseña que no le tiene miedo a las miradas y que no le importa “el qué dirán” de la gente, ya que muchos viven de eso en la sociedad. Esto es una pregunta retórica que no necesita contestación, porque sus acciones lo dicen todo. Se enfatiza la

oposición entre lo bueno y lo malo. La iglesia un sitio sagrado ante lo malévolos que es el demonio.

En el primer terceto hay la metáfora de “los montes” que los mueve “sin trabajo”. Montes o montañas son comparaciones que se usan cuando una persona es tan famosa que puede mover a una muchedumbre sólo con su presencia. Las montañas son parte de la gran Tierra y es una comparación gigantesca de su personalidad, ella se compara en términos hiperbólicos. La voz poética la usa para enseñar la magnitud de la “ilustre Gracia” en su vida laboral. También la metáfora del agua, que corre y se mueve, se para con la presencia de nuestra “ilustre moza”. El poeta usa la naturaleza para enseñar lo que esta mujer puede hacer, sólo por ser Gracia. Los montes también son una metáfora visual de los senos de la mujer o de la “ilustre Gracia.” Mueve su cuerpo para enseñar su figura porque se siente orgullosa de sí misma.

Ahora al final en el último terceto, la “ilustre Gracia” se vuelve en sólo una vergüenza para su patria. El río Tajo, que corre por los dos países, España y Portugal, donde se conoce a esta mujer “ilustre” que es lo opuesto de esa palabra. La arena es una metáfora de granos innumerables o en otras palabras, tantos hombres que ha tenido que no se pueden ni contar, otra comparación hiperbólica. El verso final dice lo que en realidad es, una mujer que trabaja o representa al diablo: “de que paga al infierno gran tributo.” El infierno debería de estar orgulloso de ella. La ironía de lo malévolos aquí que es lo bueno, porque alguien tiene que sentirse orgulloso del comportamiento de la “*ilustre Gracia*”.

Este soneto es único entre los camoneanos porque habla de la profesión más antigua del mundo. Obviamente el poeta no lo ve como algo tan negativo, porque muchos

corren a la “ilustre Gracia.” Ella representa la mujer altanera, arrogante y pedante con su actitud orgullosa ante la iglesia, donde se burla de la religiosidad del lugar. Camões también en su juventud en Lisboa pasaba tiempo en los prostíbulos, así que hay una posibilidad de ser alguien que conocía.

## Citas

### Versos

- 1-4 *Ilustre Gracia*-Es un nombre irónico, porque la mujer no está llena de gracia. Es lo opuesto de lo que en realidad fue Ilustre Gracia. Esto es un ataque también a la oración “*Ave María*” porque en una frase usa “*llena de gracia*”. En este cuarteto hay el uso del asíndeton. Esto es el constante uso de las comas para enfatizar sus malas jugadas. Sigue de lugar en lugar y de persona en persona. Su vida en cuatro líneas.
- 4 *imortal corozza*-Capirote o señal que es un delito que es del color azafrán.
- 5 *Iglesia...no reboza-Ilustre Gracia* entra en la iglesia, pero no está *llena de gracia*. No se cubre la cabeza como todas las mujeres. Desafío ante la congregación. El pedantismo. Iglesia símbolo cristiano, aquí el poeta ataca sus costumbres. Mujeres tenían que cubrirse la cabeza antes de entrar a la iglesia, durante esa época.
- 6 *El manto*-No lo usa. Sólo los hombres pueden entrar a la iglesia sin la cabeza cubierta. La liberación de la mujer en el siglo XVI. Mujer trabajadora rechazada por la sociedad.
- 7 *Vos dirán las gentes*-El que dirá del pueblo. Todos la critican. La crítica social. Va contra las normas sociales. Una pregunta retórica, que no necesita contestación. Pertenece a la parte de la subcultura de la sociedad. Los marginados.
- 8 *El demonio se retoza*-Es una mujer mala que juega con el diablo que es lo malo, pero bueno para ella. Antítesis.
- 9 *Los montes*-Metáfora de los senos y como atrae al público. Mueve montañas con su gesto esto es un hipérbole.
- 10 *Con palabras*-Detiene a todo hasta el movimiento del agua.
- 11 *Camino enjuto*-Una referencia bíblica, cuando Moisés (siglo XIII a. C.) separó las aguas para que pase su gente a otras tierras. Un sendero estrecho en el mar.
- 12 *Averguenza su patria y rico Tajo*-El tajo es el río que toca los dos países España y Portugal, ilustre Gracia es conocida por toda la Península Ibérica y es una vergüenza para las dos naciones.
13. *hombres leva*-Llueve hombres.
14. *al infierno gran tributo*-Una mujer que le da renombre al infierno. La voz poética lo dice con sarcasmo e ironía.

## XI

*“Las peñas retumbavan al gemido”*

Las peñas retumbavan al gemido  
del misero zagal que lamentava  
el dolor, que a su alma lastimava,  
de un obstinado desamor nacido.

5 El mar, que las batia su bramido,  
con los retumbos dellas ayuntava;  
confuso son al viento derramava,  
en cavernosos valles repetido.

10 Responden a mi llanto duras peñas.  
«Ay de mi! - dixo - La mar brama y gime;  
los ecos suenan, de tristeza llenos.

Y tu, por quien la muerte en mi se imprime,  
de oír las ansias mías te desteñas  
y, quando lloro más, te ablando menos».

Atribuido a Camões por Álvares da Cunha en 1668 quien lo publicó por primera vez. También Faria e Sousa lo incluyó, porque lo considera robado por Bernardes que lo incluyó en *Flores do Lima* del mismo autor. Carolina Michaëlis le negó la autoría, también muchos de los críticos modernos (María de Lurdes Saraiva 304).

Hay un soneto parecido de Garcilaso, XXIX, “Pasando el mar Leandro el animoso” que habla de lo mismo, un joven furioso que mueve las peñas por su tristeza. Hasta en el último terceto hablan de sus vidas y que terminen pronto. El sentido es igual en el de Garcilaso y el de Camões, un joven que sufre y quiere morir.

La rima de los tercetos es: CDE y DCE.

El soneto se entiende en el español de hoy, con algunas palabras escritas a la manera antigua: *retumbavan*, *lastimava*, *dellas*, *ayuntava*, *derramava*, *dixo* y *quando*. En el español corriente de hoy se deletrean: *retumbaban*, *lastimaba*, *de ellas*, *ayuntaba*,

derramaba, dijo y cuando. Con el uso del tiempo imperfecto se ve, que nos está contando un cuento. Aquí solamente hay una abreviatura: “dellas” que es como el italiano junta la proposición y el pronombre.

Hay nueve sinalefas: *que a, su alma, de un, brama y, muerte en, se imprime, de oir, te ablando*. Se ve ocho palabras con la sinéresis: *viento, suenan, quien, muerte, oir, ansias, mias, quando*

En este soneto se muestran dos elementos de la naturaleza que son opuestos: la piedra y el agua, uno duro y el otro sin forma y que no tiene sustancia para agarrar. La piedra es la comparación o la metáfora de la amante y el mar es la metáfora de la tristeza que es el llorisqueo del amante. Aquí lo único que hay desde el principio hasta el final es la angustia de un joven quien piensa matarse por alguien que lo rechaza. La amante es dura como una piedra que no la puede aguantar como el agua. Las dos metáforas son concretas y exageraciones de los sentimientos, que es el uso del hipérbole.

El punto de partida de este soneto es la palabra onomatopéyica: “retumbavan”. Se oye desde el principio el tono del soneto por esta palabra onomatopéyica, el joven se ve que llora tanto que se oyen como las olas cuando les dan contra las piedras en el mar. Todo esto es una exageración de los sentimientos. Esto es el uso de la hipérbole para demostrar el llorisqueo del amante. La naturaleza y el joven se transforman en uno porque la naturaleza demuestra los sentimientos del desdichado.

En el primer cuarteto tenemos la descripción del lamento del pastor joven llorando. Aquí se usa la onomatopeya con los verbos retumbar y gemir: “las peñas retumbavan al gemido.” Las peñas son la metáfora de las piedras o algo duro sin sentido y se da por entendido que es la protagonista de la historia en el soneto. El sonido del

zagal lamentaba desde su interior, su alma y estas piedras las resonaban con el eco del llorar. Esta mujer es hecha de piedra que significa alguien duro sin sentimientos que hace sufrir al joven, que nunca cambia, ni al final cuando él está a punto de morir. Un desamor nacido del alma que acaba de perder a una mujer que es como una roca.

En el segundo cuarteto se ve la metáfora sensorial del agua, cuando habla del mar y otra vez usa la onomatopeya con las palabras: *bramido* y *retumbos*. El mar suena como el bramido que usualmente viene de un animal bravo como el toro. El lamento o los sollozos del joven son en voz alta como se demuestra en la metáfora del mar cuando da contra las rocas y el toro bravo con su bramido, que es la tristeza del joven. El viento otra imagen sensorial y visual que se siente y se ve en el movimiento de las cosas de la naturaleza. La musicalidad del “son al viento”. En estas palabras se ve la fuerza que causa el sufrimiento del muchacho que puede mover el agua del mar con el viento y que suena como un huracán. El eco entre las montañas y los valles es para enfatizar el sufrimiento del joven, que se oye por toda la naturaleza. Como pastor del campo pasa tiempo al aire libre porque es parte de su vida, en el soneto la naturaleza y él son iguales porque todo alrededor de él se convierte en la personificación de sus sentimientos.

En el primer terceto la voz poética siente que la naturaleza está a favor de él y la palabra *llanto* es la voz de la naturaleza que crea este movimiento de agua y viento. Las “*duras peñas*” es la descripción de él otra vez a la amante que es una metáfora de ella. Aquí la voz poética es la voz del joven en su sufrimiento. Lo que la voz poética enfatiza es el sonido del lamento del joven que se oye en el continuo uso de la onomatopeya en las palabras que tienen que ver con el sentido de la audición: *brama*, *gime* y *ecos*. Se ve el uso del hipérbaton en el verso once cuando dice: “de tristeza llenos” en vez de “llenos

de tristeza”.

En el segundo terceto la naturaleza está triste como está el joven y también es un apóstrofe negativo hacia la “amada”. La naturaleza es una metonimia del joven así que él y la naturaleza son uno mismo. El remolino de viento se ha convertido en un muerto vivo: “la muerte en mi se imprime”. Este joven siente la muerte, todo por una dama que no tiene sentimiento hacia él. La piedra nunca se ablanda y lo dice a lo último “quando lloro mas, te ablando menos”. En esta estrofa tenemos el uso del polisíndeton, para darle énfasis a las características de la mujer con la conjunción “y”. Mientras más sufre el joven, menos siente ella. Los dos son opuestos en su manera de ser. Él sentimental y ella estoica, que no tiene sentimientos e insensible.

Este soneto es una queja de amor, no correspondido que trae al zagal al punto de suicidarse y a la muchacha a alejarse más de él. Los dos cuartetos están escritos en la tercera persona, hablando del sufrimiento del zagal por esta mujer desdeñosa. En los dos tercetos la voz poética le pertenece al pastor joven, dirigiéndose directamente a la mujer con su lamento.

En conclusión el soneto como lamento se oye en las palabras que usa el poeta. Los gritos de la tristeza del joven se visualizan y se escuchan en el papel de la naturaleza entre las olas y las piedras.



## *Citas*

### *Versos*

1. *retumbavan*-Una palabra onomatopéyica que se oye en el sonido de la palabra.
2. *mísero zagal*- Es un adolescente triste. Sinécdoque del joven.
3. *el dolor...alma*-Es una metáfora del dolor sentimental. El alma o el interior de la persona.
4. *desamor nacido*-El amor joven no correspondido.
5. *bramido*-Es una palabra onomatopéyica; el verbo bramar. Aquí se usa como sustantivo.
6. *retumbos*-Es una palabra onomatopéyica; el verbo retumbar. Aquí se usa como sustantivo.
7. *son*-Es la musicalidad del viento, metáfora auditiva.
8. *valles repetido*-Es una metáfora del eco de los lamentos.
9. *duras peñas*-Es el eco entre las piedras. Las piedras metáfora de la amada, que era dura como las piedras, que es también una metonimia de ella que no tiene sentimientos.
10. *brama y gime*-Son dos palabras onomatopéyicas, bramar y gemir. Aquí usados como verbos. Bramar se usa con los toros bravos.
11. *los ecos*-La repetición de los lamentos del joven. Palabra onomatopéyica.
12. *la muerte...se imprime*-La personificación de la muerte.
13. *te desteñas*-Se refiere a la amante. Se cambia de color al oírlo sufrir.
14. *mas, te ablando menos*-la amante es dura como las peñas. Metáfora de lo resistente. Más y menos en el mismo verso, una antítesis. Usa el hipébaton en *de tristeza llenos*-lentos de tristeza. Transposición de los elementos con el posesivo “de”.

## XII

*“Los ojos que con blando movimiento”*

Los ojos que con blando movimiento  
al pasar enternecen la alma mia,  
si detenerse viesse solo un día,  
mi pecho librarian de tormento.

5       Pues de tan amoroso sentimiento  
el importuno mal se acabaria,  
o assi el accidente creceria  
que la vida acabase en un momento.

10       O si tu esquivez lo permitiese  
que, en presencia de tu semblante hermoso,  
a manos de tus ojos me muriese;

ó si los destruyese, quan dichoso  
seria aquel momento en que me viesse  
cobrar ellos la vida y el reposo!

Esta es la versión que Álvares da Cunha publicó por primera vez. Juromenha conoció otra versión con muchas variantes. El soneto fue atribuido a Don Manuel de Portugal en el *Índice de Padre Pedro Ribeiro* y en el *Cancioneiro de Cortes e de Magnates* (María de Lurdes Saraiva 356). La autoría queda sin definir, pero la crítica ha dicho que desde que Camões perdió un ojo en Cueta, él hablaba mucho de esta parte del cuerpo en sus poesías.

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

Este soneto está escrito en palabras corrientes del castellano con algunos arcaísmos: *la alma, viesse, tormento, assi y quan*. Ahora estas palabras se deletrean de la siguiente forma: el alma (con el artículo masculino), viese, tormento, así y cuan.

Hay trece sinalefas: *la alma, solo un, se acabaria, o assi, assi el, vida acabase, acabase en, tu esquivez, semblante hermoso, seria aquel, momento en, vida y, y el*.

Hay nueve palabras con la sinéresis: *movimiento, viesse* (dos veces), *tormiento, pues, sentimiento, presencia, muriese, quan* y *aquel*.

El punto de partida de este soneto son “Los ojos.” Esto siempre es uno de los sustantivos más usados en la lírica camoneana. Se ven de otras maneras también: ojear, ver, contemplar, lágrimas, llorar y ciego. La ligación con el elemento líquido demuestra una relación íntima de los protagonistas del soneto (Besse 87-8).

Este soneto petrarquista sólo habla de un tormento que lo destruye hasta que llegue la muerte y espera que la amante vea la destrucción de él mismo. Como casi siempre en el caso en los sonetos petrarquistas se encuentra un amor no respondido por la mujer. La voz poética vive con este sufrimiento que lo acabará y quiere que ella se dé cuenta de este fallecimiento.

En el primer cuarteto empieza con lo que le toca el alma. Como el amor entra por los ojos y éstos son las luces del intelecto, todo este sufrimiento empieza por la vista y llega a su interior que es el alma. Las metáforas en este cuarteto son de los sentimientos: “los ojos”, “la alma” y “mi pecho”. “Pecho” usualmente en la voz poética masculina tienen que ver con el corazón o el centro de los sentimientos y del cuerpo. La metáfora del corazón es lo que mantiene la persona viva y cuando para de funcionar es el final de la vida. Este “tormiento” es la persona que ve y que no se detiene “solo un día.” Este amor no respondido le trae este tormento y para enfatizar el movimiento de los dos, el poeta usa el asíndeton “al pasar entenece la alma mía, si detenerse viesse solo un día, mi pecho...”.

En el segundo cuarteto se oye otra vez la queja de amor con el deseo de morir. El amor que él siente ahora tendría más valor si estuviera muerto para terminar de una vez

con el sufrimiento. El deseo de morir está presente en cada estrofa y en estas palabras: “que la vida acabase en un momento”. Más vale ahora la muerte que la vida.

El primer terceto la voz poética desea que la mujer este ahí en su presencia, para que muriese: “a manos de tus ojos.” Aquí hay un ejemplo de sinestesia, una mezcla de sensaciones, lo visual y lo táctil porque los ojos no tienen manos. Los ojos pueden ver, no agarrar sólo enfocar en algo. Uno no puede matar con los ojos aunque esto viene de un refrán que se oye en todos los idiomas: “Si la mirada mata”. Este terceto es un apóstrofe a la “dama” para que él este “en presencia de tu semblante hermoso”.

En el segundo terceto los ojos de ella que no los menciona otra vez, son un ejemplo de elipsis “ó si los destruyese, quan dicho seria aquel momento”. La voz poética desea que los ojos, que en un sinécdoque de la amante, en vez de hablar de ella, ella es la vista, o los ojos. El sinécdoque es la parte por el todo, pues los ojos son la mujer. El hombre quiere que ella lo mate, pero con sus ojos. La felicidad lo va a encontrar en los ojos que lo maten y ella verá la muerte de él y su descanso. Después de tanto sufrir por una mujer, estará contento con su fallecimiento y especialmente si fuera por su causa y los ojos de ella lo vieran.

Aquí lo que hay es el tema del amor y sufrimiento. Uno no se puede tener sin el otro. Hay una copla que expresa lo mismo: “No contigo ni sin ti tienen males remedio, contigo porque me matas, sin ti porque yo me muero”. La mirada es la atención de una persona, si no lo mira no le presta esta atención que tanto desea.

## *Citas*

### *Versos*

1. *los ojos*-El amor entra por los ojos. Mirar. Sinécdoque de la voz poética.
2. *enternecen la alma*-Los sentimientos. Tema neoplatónico.
3. *viесе*-Es una amada que no puede ver, uso del imperfecto de subjuntivo. Darse cuenta del amor. Otro verbo que tiene que ver con los ojos.
4. *tormiento*-El sufrimiento del amado; sufre la ausencia de la amada.
5. *amoroso sentimiento*-El amor ausente.
6. *mal*-Sufre mal de amores.
7. *accidente creceria*-Se quita la vida por la amada. Amar hasta la muerte. El amor cortés.
8. *vida acabase*-Morir en vez de sufrir.
9. *esquivez*-Es un amor menospreciado. El ama a alguien que no lo desea. El desdén.
10. *semblante hermoso*-Es la belleza exterior. Lo exterior refleja lo interior.
11. *a manos de tus ojos me muriese*-Quiere morir frente a la amada. Sinestesia. Confusión de los sentidos. Los ojos no tienen manos para matar, sólo un dicho.
12. *los destruyese*-Se refiere a sus ojos. Que vea a él morir, para que él esté dichoso.
13. *me viесе*-Espera que ella vea su muerte. Otra vez los ojos que vean.
14. *la vida y el reposo*-Es una antítesis. Con la muerte del amante viene la vida y el descanso. Vivir en la muerte sin ella, estará contento. La vida eterna.

## XIII

*“Los que bivis subjectos a la estrella”*

Los que bivis subjectos a la estrella  
de Venus, cujo hijo Amor se llama,  
no digo a los que viendo qualquer dama  
dizis que padecieis muerte por ella;

5 Sino a los que de amor viva centella  
por una solamente el pecho inflama;  
y destos los que mas ardiente llama  
sufris por bien amar la causa della.

10 Venid a ver mis versos, dó pintados  
vereis varios efectos de la suerte,  
que dentro en mis entrañas son formados.

Vereis al propio amor terrible y fuerte;  
vereis angustias, ansias y cuidados,  
suspiros, llanto, pena, fé y muerte.

Publicado por primera vez por el visconde de Juromenha, que lo recogió del *Cancioneiro de Luis Franco Correa*. El soneto se encuentra en el folio 118 del cancionero, donde están sonetos de Sá de Miranda. El único detalle que tiene este soneto para una posible identificación es que tiene la inicial “C” al lado. Ningunos de los críticos modernos lo admiten al canon camoneano, porque se trata de un soneto de intensidad dramática, mucho menor que de las piezas de este género que son de autoría de Camões, pero no hay un motivo para excluirlo ni incluirlo (María de Lurdes Saraiva 434).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

El soneto se puede entender en el castellano actual con unas palabras arcaicas: *bibis, subjectos, cujo, qualquer, dizis, padecieis, destos, della* y *dó*. Ahora se escriben: vivís, sujetos, cuyo, cualquier, decís, padecéis, de estos, de ella y donde; estos tres

últimos son abreviaturas que no se usan en castellano, pero se asemeja al italiano.

Hay trece sinalefas: *la estrella, cujo hijo, hijo amor, digo a, sino a, de amor, solamente el, pecho inflama, dentro en, propio amor, terrible y, fe y*. Se encuentra la sinéresis en las siguientes palabras: *viendo, qualquer, padecieis, muerte, ardiente, bien, causa, vereis, varios, suerte, propio, fuerte, angustias, ansias, cuidados*.

El amor aquí se basa en la ausencia no en la presencia porque “vivis sujetos a la estrella”. Entonces se ve una lucha constante de tratar de encontrar y no conseguir, porque lo único que lo espera al final es la muerte. El punto de partida de este soneto es la palabra “la estrella”. La estrella como metáfora da luz por las noches, aquí se muestra la oposición de la claridad y la oscuridad. Uno vive de lo que no está definido, la ambigüedad. Las personas a veces dicen que dejan las cosas a las estrellas o al azar; es como caer en dondequiera, o es lo que venga por el camino suyo.

La fuente de este soneto viene de la mitología griega, de la diosa Afrodita. Venus es el nombre romano de esta diosa, que es el símbolo del amor. Venus como planeta en la astrología es uno que personifica atracción, emoción, amor, piedad, armonía y ternura. Es el planeta del arte y de la apreciación de lo sensorial y del placer. El sentido del tacto es uno de sus cualidades, tanto como todas las manifestaciones de la naturaleza de la mujer en lujo y la adoración femenina (Chevalier y Gheerbrant 1065). Ella es una de las deidades más celebradas de los clásicos. La diosa de la belleza, la madre del amor, la reina de la risa, la señora de las gracias y del placer y la patrona de los cortesanos. Fue una mujer infiel que tuvo muchos hijos con varios amantes y hasta se casó con el hijo de Zeus que era deforme (Zimmerman 25). Venus/Afrodita es la diosa del amor por su gran número de amantes, también se puede ver en el soneto, otro posible marido o padre del

hijo de esta mujer, no el hombre que se casó con ella.

Venus es aquí la metáfora de la mujer, que en forma humana da a luz a hijos. Aquí el hijo se llama “Amor”. El hijo con este nombre es sólo para decir que el hijo nace del amor. El amor como metáfora abstracta de una relación íntima de dos personas y las consecuencias de esta relación.

Este es otro soneto de amor y sufrimiento. Mientras más amas, más sufres que es una antítesis. Al principio la voz poética ama hasta la muerte a la amante, así que el amor es un padecimiento. Las palabras tienen que ver con la luz natural del cielo como la estrella, que se ve por la noche. Esto es una metáfora de lo que les despierta el deseo de una persona. El verbo llamar que es clamar, también en su forma de sustantivo es “la llama”, que connota fuego o calentura, o el amor apasionado. Desde el primer cuarteto el poeta usa los verbos padecer y sufrir que nos da a entender que en el verdadero amor uno sufre hasta la muerte, que es una de las características del amor cortés.

Los símbolos empiezan con la estrella que es una fuente de la luz, porque aparece por las noches y nos guía a donde vamos. La estrella en este soneto es el origen de la luz del corazón, que es la luz que nos guía hacia otra persona.

En el primer cuarteto hay imágenes sensoriales, como la estrella que es la luz. La luz tiene un poder de atracción que se ejerce sobre el que va a quedar controlado por Venus que es la dama. Aquí se ve el sufrimiento porque el amante vive y muere por ella. Aquí hay una oposición, porque lo que él ama lo va a matar. Vivir y morir son en realidad de la vida en sí. Todo lo que se ama, nos puede destruir: “padeceis muerte por ella”.

En el segundo cuarteto la imagen sensorial que toca la vista es la *centella* una luz



fugaz que es un relámpago. Esto es un amor que toca el pecho o el corazón, que es la sede de las emociones e intuiciones. Aquí se inflama o se llena de emociones con este amor vivo. Metafóricamente el amor es la ardiente llama, que es el calor o la pasión. El amor del amante es un padecimiento que se ve con el verso: “sufrir por bien amor la causa della.” El rayo de este amor ardiente es una metáfora del amor a la primera vista, que entonces hay que sufrir porque él todavía no la ha conquistado.

En el primer terceto aquí hay un mandato o la invitación para la conquista de esta dama. La poesía forma parte de las imágenes que tocan la audición. Convide a la dama a ver sus versos. Mientras los versos se recitan, piensa que será la atracción para que la mujer le atraiga a él: “Vereis varios efectos de la suerte.” Habla de los versos dentro del soneto. El soneto sirve como un medio para atraer a la persona, donde la voz poética habla de otros versos que ha compuesto para ella. Poesía dentro de la poesía, que también dice que viene de su interior o “entrañas”.

En el último terceto muestra un ejemplo del polisíndeton, porque usa la conjunción “y” tres veces. Siempre hay algo bueno del amor y algo malo. Hay los opuestos en cada verso para hablar de sus propios versos, que hablan de él mismo: “terrible y fuerte,” “ansias y cuidados” y “fe y muerte”. El amor tiene que terminar con muerte, porque si no, no es amor. En vez de hablar del amor con palabras amorosas lo describe con estas palabras: “angustias,” “suspiros,” “llanto” y “pena”. El enamoramiento es el sufrimiento que termina en la muerte.

En tres estrofas usa el verbo *ver* en sus tres formas diferentes. Al principio usa el gerundio (viendo) para hablar de lo que pasa ahora con cualquiera dama, se enamora a primera vista de ella hasta la muerte. En el primer terceto se usa el infinitivo *ver*, usado

como un futuro inmediato. Entonces *vereis* en el tiempo futuro. Usado en la forma plural, como se sabe que desde el principio la voz poética es enamoradizo que parece que constantemente se encariña en seguida que ve una que desea. Es un sufrimiento persistente de muchas, por el modo que usa los verbos, en el plural: “venid,” “vereis”.

El símbolo de la muerte es la conclusión de algo, bueno y malo. Aquí es bueno porque posiblemente no la ha amado, pero en la próxima vida todavía hay oportunidad. Al concluir la vida empieza una nueva vida que es la vida espiritual o eterna. Esto es un concepto neoplatónico, porque ella lo conducirá a la vida eterna y las almas se juntan en la próxima vida.

El amor aquí se basa en la ausencia no en la presencia porque “vivi subjectos a la estrella”. Entonces se ve una lucha constante de tratar de encontrar y no conseguir, porque lo único que se espera al final es la muerte. Los pasos de una enamoramiento y lo que viene después están en los últimos dos versos “...angustias, ansias y cuidados, suspiros, llanto, pena, fé y muerte”. Todo termina en lo mismo, la muerte.

## *Citas*

### *Versos*

1. *estrellas*-Es una imagen visual. La luz que nos guía a algo, en este caso al amado. Luz que sale por la noche. La oscuridad ante la claridad que tiene que ver con la ambigüedad.
2. *Venus*-Diosa del amor. *Amor se llama*-Amor aquí es como un nombre. Hay un juego de palabras con llama. Puede ser del infinitivo llamarse, o el sustantivo la llama de un fuego. Metáfora del amor apasionado.
3. *qualquer dama*-El amor cortés. El amor para el hombre es como ser el sirviente a su dama. La voz poética se enamora sólo por ver una dama.
4. *padecieis muerte por ella*-El hombre muere por el amor de ella. Padece de amor.
5. *amor viva centella*-La luz del amor. Metáfora del amor apasionado. Una luz punzante. San Juan de La Cruz (1542-1591) usa la misma metáfora “Oh llama de amor viva”.
6. *el pecho*-Metáfora del corazón. El centro de su existencia.
7. *ardiente llama*-Es una imagen sensorial del calor del amor. También metáfora del hombre, por ser una imagen penetrante
8. *sufris*-Es el padecer del amor por ella. Maldeamores.
9. *versos*-Se habla de la poesía en el soneto.
10. *la suerte*-Metáfora de haber conocido estos amores al azar. Vivir sujeto a la estrella como lo dice en el primer verso.
11. *entrañas*-Los versos vienen de su interior.
- 12-14. Aquí hay una serie de lo negativo del amor. Hay también el uso del polisíndeton. El uso de la “y” y el uso de las comas o el asíndeton para encadenar las cosas más malas del amor apasionado que termina en la muerte.

## XIV.

*“Mi Gusto y tu Beldad se desposaron ”*

Mi Gusto y tu Beldad se desposaron,  
terceros por mi mal mis ojos fueron;  
su logro ha sido tal que, alfin, hizieron  
un hijo hermoso a quien Amor llamaron.

5 Tan fuera de compas le regalaron  
que, quando más alegres estuvieron,  
sin entender el mal que produxeron,  
perdidos por amores se miraron.

10 La Beldad desposada deste suelo  
vino a parir un monstru con dos alas;  
la Madre a la soberbia, es nido el zelo.

O Madre que a tu Hijo en todo igualas!  
Quien mortal haze al immortal Abuelo  
y al Padre immortal dá immortales salas?

Este soneto fue publicado por Faria e Sousa, que afirma haberlo encontrado en un manuscrito con el nombre de doctor Aires Pinel, con algunas diferencias. Por esta razón Carolina Michaëlis y todos los críticos modernos los excluyen del canon camoneano (María de Lurdes Saraiva 399).

Hay un soneto de Garcilaso que es parecido, el soneto XXXI, “Dentro en mi alma fue de mi engendrado.” El de Camões y el de Garcilaso hablan de lo mismo, un hijo nacido del amor, que viene a ser un monstruo con alas.

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

Este soneto está escrito en español corriente, con algunas palabras escritas de forma antigua: *alfin, hizieron, quando, produxeron, deste, monstru, zelo, haze e immortal*. Ahora estas palabras se escriben: al fin, hicieron, cuando, produjeron, de este, celo, monstruo, hace e inmortal.

Hay dieciséis sinalefas en el soneto: *gusto y, logro ha, que alfin, hijo hermoso, hermoso a, vino a, madre a, nido el, que a, tu hijo, hijo en, todo iguales, haze al, y al immortal, y al, padre immortal, dá immortales*. Hay once palabras con la sinéresis: *fueron, hizieron, quien* (dos veces), *fuera, quando, estuvieron, suelo, soberbia, iguales y abuelo*.

El tema de este soneto es el de mirar pero no ver o conceptualizar lo que uno mira. La mirada y la vista tienen que están pendientes para ver lo bueno o lo malo de la otra persona. El soneto se concentra en el error por no concentrarse en lo que está en frente de uno. El soneto describe una situación sentimental, que hasta Faria e Sousa comentó que no lo sabía explicar (María de Lurdes Saraiva 399).

El punto de partida de este soneto es “se desposaron”. Se casaron pero lo que vino después no fue lo que esperaba la voz poética. Al casarse se espera una vida llena de felicidad con su pareja, pero lo que hay aquí es malévolos ante los ojos del amante.

Este soneto es otro ejemplo de uno que ataca a una mujer y la maldice al final. Es decir que la belleza es solamente superficial. La voz poética se condena a sí misma por no ver más allá de la persona que ve enfrente de él. El soneto habla que la bella es la que produjo la bestia, esto en una antítesis. El primer cuarteto nos da a entender que es un soneto de amor, que al final se ve que fue un amor loco y no se dio cuenta en lo que tenía que ver antes de casarse. El soneto cuenta que hay otra persona que le presentó el hombre a la mujer y no vio la realidad de ella. Sólo se dio cuenta de su belleza exterior que le trajo mala suerte al hombre, cuando ella dio a luz a un monstruo.

La voz poética es el que fue el “tercero” o quien fue el que cometió este error de presentar a estas personas. Aquí se ve la metáfora de los ojos, porque el amor entra por

los ojos y lo que está frente de uno, es lo exterior. La metáfora de lo interior-exterior, que es una antítesis, está presente por la maldición que le trajo su percepción visual que es también la percepción intelectual. Este primer cuarteto trae el hijo de esta relación que se llama Amor. Aquí hay el uso del asíndeton por el uso de las comas, para darle más fuerza a los acontecimientos. Al principio en el verso 3 y 4 “hizieron un hijo hermoso.”

En el segundo cuarteto esta hermosura cambia en “el mal que produxeron”. Otra vez en este cuarteto se usa el asíndeton. Este cuarteto demuestra el mal y el amor. El amor produjo este mal. Oposiciones binarias que se repiten desde el primer cuarteto. Se ve la alegría de la pareja, después la confusión por lo que produjeron en el verso ocho “perdidos por amores se miraron”. Este es la percepción intelectual de los ojos cuando se dan cuenta de “el mal que produxeron”. Sigue el significado de ver y mirar o el entendimiento de lo que está enfrente de ellos “quando más alegres estuvieron.”

La mujer de este soneto en el primer terceto “vino a parir un monstro con dos alas”. El monstruo como metáfora es algo bueno porque es guardián de algún tesoro por ejemplo la inmortalidad (Chevalier y Gheerbrant 667). Así que es otra oposición, lo que se ve feo en lo exterior, en otro lugar es algo bueno por su posición de vigilante de algo de valor.

El monstruo que tiene alas, es un símbolo de volar. Volar en la tradición cristiana está asociado con el espíritu o el alma. Las alas simbolizan el vuelo o algo que se necesita para que el alma llegue a una condición más allá de la vida humana. El entendimiento se asocia con las alas porque el intelecto es más rápido que cualquier ave (Chevalier y Gheerbrant 1116-7). Aquí en este soneto, para la voz poética ya que una persona no debe nacer con alas, posiblemente la madre dio a luz a una criatura que

representa algo espiritual y los demás no lo ven de esa manera, porque es algo malévolos para ellos. Así que hay una dicotomía entre lo bueno y lo malo. El símbolo de ala, es algo que va hacia el cielo para llegar a Dios, pero la voz poética lo ve como algo del demonio.

En el primer terceto “La madre...es nido el zelo” que es la diligencia de cuidar un hijo con alas, también que su hijo no es como los demás, pero como un nido de pájaros, porque tiene alas.

En el último terceto la madre e hijo son iguales en este apóstrofe “O madre que a tu hijo en todo igualas” en vez que el hijo iguale a la madre, la madre iguala al hijo. Así que la madre es un monstruo también como él, o el hijo con alas es un monstruo malo, no un guardián de algo importante como se dice en el simbolismo de un monstruo. Esto es un apóstrofe a la señora que dio a luz a algo malévolos.

Este último terceto habla de lo mortal a lo inmortal. El abuelo y el padre ahora pasan de ser mortales a inmortales para conservar esta raza. Las palabras inmortal es una anáfora para enfatizar su continuación de este tipo de monstruo.

## Citas

### Versos

1. *Mi gusto y tu Beldad se desposaron*-El matrimonio por el placer o amor a la primera vista.
2. *terceros por mi mal mis ojos fueron* -La metáfora de otro que no vio al más allá de lo que está en frente de él. Uso del hipérbaton: mis mal ojos fueron.
3. *su logro*-La pareja consumó el amor.
4. *Amor*-El nombre del hijo, porque vino del amor. La ironía del nombre, porque después de su nacimiento, no hay amor para él. Oposición Amor-Odio.
- 5-8. El uso del asíndeton en estas líneas, porque encadenan los resultados del matrimonio con este hijo que produjeron con las comas. *El mal que produxeron*. El nombre del hijo *Amor*, es irónico porque no se ve como del bien, pero del mal.
9. *La Beldad*-la verdad. Nombre propio de la mujer. Dar a luz a algo malévolo, La verdad de *Beldad* es que ella por interior era demoníaca. Interior-exterior. Bella por fuera, mala por dentro. La oposición. La *beldad*/verdad, B/V tienen el mismo sonido, *beldad* suena como la palabra verdad. R/L son las letras líquidas; en el medioevo las líquidas se estaban uniéndose. Según Lloyd: “*The weakening of the pronunciation of /l/ and /r/ had reached a point in some areas that they were no longer clearly distinguished in syllable-final position*” (347-8). Por este caso pienso que Camões la nombró *Beldad*, porque la verdad de ella vino a luz, cuando dio a luz a su hijo. Una paradoja. La verdad malévola de ella y su hijo.
10. *monstro con dos alas*-Lo que le trajo este matrimonio.
12. *a la soberbia*-Es el orgullo desmedido de la madre. El amor de madre incondicional.
13. *Apóstrofe*-Se dirige a la madre que madre e hijo son iguales. Hipérbaton: En vez del hijo parecerse a su madre, la madre se parece a su hijo.
14. *Mortal...immortal Abuelo*-El hecho de parir un monstruo matará a alguien que podrá vivir para siempre. *immortal da inmortales*-Ellos seguirán produciendo estos monstruos que nunca morirán. El verso 13 y 14 es una pregunta retórica, que no necesita contestar.



## XV.

*“Mil veces entre sueños tu figura”*

Mil veces entre sueños tu figura,  
oh bela Ninfa, claramente veo;  
y quando más la miro, más deseo  
gozar, libre de sueños, su hermosura.

5 En tanto que este dulce engaño dura,  
vivo en la vana gloria que posseo;  
mas, quanto alli se eleva mi deseo,  
viene a caer despierto en sombra oscura.

10 Dueleme el despertar por contemplarte  
que, si bien sé te huelgas de no verme,  
huelgome de ser ciego por mirarte.

Mas si quiero de engaños mantenerme,  
y tu quieres me pierda por amarte,  
sin gran ganancia no podré perderme.

Publicado por primera vez por Faria e Sousa, que dijo que lo había recogido de un manuscrito atribuido a Sá de Miranda. El soneto no se encuentra impreso en la obra de este autor. Faria e Sousa comenta que *“Ni quando entre ellas la viesse le tuviera por suyo, porque no alcanço en ja mas a escribir versos mayores tan limpios como estos. Y al fin el estilo me assegura que es de mi Maestro”*. Carolina Michaëlis piensa que estos versos son posiblemente de Sá de Miranda. Los críticos modernos lo rechazan aunque el soneto contiene algunas de las ideas comunes de Camões, pero carece de identificación así que la autoría queda incierta (María de Lurdes Saraiva 397).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

El soneto se entiende en el español de hoy y como siempre hay algunas palabras deletreadas en formas antiguas: *quando, posseo, quanto y oscura*. Hoy día éstas se

escriben: cuando, poseo, cuanto y oscuro.

Hay doce sinalefas: *su hermosura, que este, dulce engaño, vivo en, quanto allí, se eleva, viene a, despierto en, sombra oscura, duéleme el, te huelgas, de engaños.*

Entonces hay la sinéresis en veinte palabras: *sueños* (dos veces), *veo, quando, deseo* (dos veces), *quando, gloria, posseo, quanto, viene, caer, despierto, duéleme, bien, huelgas, huelgome, ciego, quiero, quieres, pierda y ganancia.*

Aquí hay un ejemplo de soñar y despertar. Se ve lo que más se quiere cuando está en otro estado de conciencia. El soneto suena como un cliché cuando le dice a alguien “en tus sueños” que es algo que nunca verás en la realidad. En otras palabras sólo uno realiza lo que desea en sueños porque en la realidad no llega a tener lo que quieres. Mientras más se duerme más contento está con el pensamiento de su amada, como en el soneto de Endemión que era feliz durmiendo porque su amante estaba con él. La voz poética habla de una Ninfa, que son divinidades en formas eternamente de niñas bellas. La palabra ninfa viene del griego, que significa “novia” que se ha evolucionado para hablar de una joven virgen (Zimmerman 177).

El punto de partida de este soneto es “entre sueños tu figura”. La vida es un sueño para la voz poética. Ve sólo lo que desea en sus pensamientos, no en carne propia. Esto es la realidad ante la fantasía. Desde el primer verso del soneto, se ve que goza de la vida en los sueños. El poeta usa los verbos ver y mirar a lo largo del soneto, y no la ve en la realidad, pero en su conciencia. Hay aquí un juego de palabras con estos dos verbos.

En el primer cuarteto empieza con el estado de dormir porque sueña con la figura de su amada. Aquí hay un ejemplo de un apóstrofe “oh bella Ninfa, claramente veo”. Le habla a ella con vehemencia sabiendo que no está ahí con él. Ve en el sueño, lo que

desea: “tu figura...su hermosura.” Lo que no puede ver cuando está despierto. Estas metáforas tocan la visual. En la vista de su conciencia la ve mejor cuando duerme. Aquí en este cuarteto hay el uso del asíndeton porque usa muchas comas para dividir los acontecimientos de sus sueños. La voz poética usa los verbos *ver* y *mirar* para gozar lo que desea, porque es algo intocable, aquí demuestra la ironía, porque uno usualmente toca lo que desea. Nunca llega a tocarla en sus manos porque nunca llegó a ser parte de su realidad porque se despertó y es sólo un sueño. Esto es otro ejemplo de ser feliz en sus sueños como Endemión “En una selva a despuntar del día.” El tema del ser feliz en otra estado de conciencia.

En el segundo cuarteto sabe que verla en sus sueños es sólo un engaño. Otra vez posee sólo lo intangible. En vez de “caer dormido” en el soneto la voz poética “caer despierto.” Esta es una expresión opuesta o un oxímoron. Cuando despierta está en una “sombra oscura.” Que es la ambigüedad. Esto demuestra otro “dulce engaño” que es una oposición porque hablar de un engaño como si fuera algo bueno no puede ser parte de la realidad, aquí se usa con ironía porque es lo opuesto de la realidad. Este soneto es otro ejemplo del soneto “Dulces engaños de mis ojos tristes” que los sueños son mejores que la realidad.

La voz poética está en la gloria durante los momentos del sueño y cuando ya está listo para poseerla se despierta. En este mundo ella no le pertenece ni tan siquiera en el mundo de su subconsciencia. Al final cuando despierta se encuentra triste en su “sombra oscura” que es una metáfora de sus sentimientos lleno de tristeza por no poder poseerla.

En el segundo cuarteto como en el primero el poeta usa el asíndeton, para dar ejemplos de los acontecimientos que empieza de la felicidad de sus sueños a la tristeza

de su realidad cuando se despierta. La sombra oscura que le viene a caer encima, es una metáfora de su propia muerte. Es su otro yo (*alter ego*), la sombra y él son uno. La falta de luz en una sombra es una metáfora de la falta de su amada, que nunca podrá tener en esta vida, sólo en “sus sueños”. Vivir en la ambigüedad, porque él piensa que está con ella en otro estado de su ser pero le hace falta la posesión de ella en sus manos.

Ahora en el primer terceto el poeta usa el verbo doler. Lo que ve y contempla es sólo algo que le causa dolor y será mejor “ser ciego” porque cuando piensa en ella sigue sufriendo. Si la voz poética sufre es mejor tener algún padecimiento físico como la ceguera para no tener que mirarla y contemplarla o tener que verla en su mente o en la realidad. Aquí se muestra las dos oposiciones de la vista y la ceguera. La ceguera para él es mejor que tener vista para que esta visión se desaparezca para siempre y el engaño de la mujer verdadera ya no la vea.

La metáfora de la ceguera tiene muchos significados porque este impedimento le trae otra visión a la persona; puede mirar las cosas de una manera diferente. Así que la ceguera es negativa y positiva a la misma vez, porque la ceguedad puede ser físicamente o emocionalmente. Cuando uno no quiere ver las cosas que están frente de uno se dice que está ciego. En este soneto la voz poética prefiere un impedimento porque sufrir con la ceguera es mejor que ver la amante en realidad o en sus sueños.

En el último terceto, si se queda con la vista o “engaños” se va a volver loco y lo indica con las palabras: “me pierda por amarte”. La “gran ganancia” será poseerla, pero también sin tenerla uno se puede enloquecer. Poseyéndola y no teniéndola en las dos maneras se va a perturbar porque si la tiene estará en una éxtasis y si no la tiene estará en otro tipo de locura. De las dos maneras va a estar aturdido.

Lo que este soneto explica en palabras metafóricas es que amar de una manera apasionado en su subconsciencia no lo deja vivir. El dormir o estar con ella lo convierte en un muerto vivo que es un oxímoron. Lo único que espera es incapacitarse para sentirse mejor, que también es una oposición. La vida no puede ser sólo vivir en un sueño de estar con uno, porque la destruye poco a poco.

## *Citas*

### *Versos*

1. *entre sueños tu figura*- Es otro estado de la conciencia. El porvenir o las esperanzas. Hipérbaton-*entre sueños tu figura*-tu figura entre sueños.
2. *Oh bela Ninfa...*-Es un apóstrofe a su querida que no está ahí. Ninfa como entidad y nombre propio de una joven.
- 3-4 *miro...deseo*-Es el amor que entra por los ojos. Mientras más la ve más la quiere, pero en el soneto, la percibe sólo en su mente. Aquí en estas líneas hay el asíndeton, encadena lo que ve y desea en sus sueños, para que la vea en realidad.
5. *dulce engaño*- Este es otro soneto que también usa esas mismas palabras, para relacionarlas con los ojos. Esto es un oxímoron.
- 6-7 *vivo*-El vive en sus sueños cuando la ve frente de él. Un ejemplo de vivir soñando, pero nunca se realiza en la realidad lo que desea en sus sueños. Estas dos líneas también son otro ejemplo de asíndeton que encadena sus deseos de estar con ella.
8. *caer despierto...sombra oscura*-Un oxímoron de caer dormido. El estado de estar despierto es peor que estar dormido.
9. *dueleme el despertar*-Son palabras irónicas. Despertar no duele. Sinestesia, la confusión de los sentidos. El dolor metafórico de la realidad: no tener lo que desea.
10. *huelgas de no verme*-Ella prefiere no verlo en la realidad, porque ella no existe.
11. *ser ciego por mirarte*-La voz poética prefiere sufrir con una ceguera física. También vivir sin ver la realidad. Él ve en su subconsciencia cuando duerme, esto causa la ceguera en su estado despierto. Ciego y mirar es una antítesis.
12. *engaños mantenerme*-Vivir de la mentira.
13. *pierda por amarte*-Perderse una metáfora de volverse loco con ella.
14. *sin gran ganancia no podré perderme*-Él continuará sufriendo su vida en sus sueños, porque no la encontrará en la realidad. Los sueños contra la realidad. Ganar y perder en la misma línea. Esto es una antítesis.

## XVI.

*“No bastava que Amor puro y ardiente”*

No bastava que Amor puro y ardiente  
 por terminos la vida me quitase,  
 sino que desamor se apresurase  
 con un tan deshumano accidente.

5 Mi alma no resiste ni consiente  
 que el amoroso curso se atajase  
 por que nunca más se experimentase  
 que muera a desamor quien amor siente.

10 Mas vuestra voluntad tan poderosa  
 como vuestra hermosura me ordenaron  
 imposible crueldad jamás oyda.

Aquel fiero desdén y la amorosa  
 furia, de un golpe solo, me quitaron  
 con dos muertes contrarias una vida

Este soneto se atribuye Don Manuel de Portugal en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, pero también se atribuye a Camões por Álvares da Cunha en 1668, pero Faria e Sousa no lo recogió. El soneto fue excluido por los críticos modernos. Aunque el editor del siglo XX no lo admite como de Camões, María de Lurdes Saraiva piensa que todavía la autoría de éste es posible (María de Lurdes Saraiva 326).

La rima de los tercetos es: CDC y CDC.

El soneto se entiende en el español de hoy con pocas palabras escritas de una manera arcaica: *bastava*, *oyda*. Hoy estas palabras se escriben: *bastaba* y *oída*.

Hay once sinalefas: *que amor*, *puro y*, *y ardiente*, *se apresurase*, *deshumano accidente*, *mi alma*, *que el*, *se atajase*, *muera a*, *vuestra hermosura*, *me ordenaron*, *la amorosa* y *de un*.

Tenemos doce palabras con la sinéresis: *ardiente*, *consiente*, *muera*, *quien*, *siente*,

*vuestra* (dos veces), *crueldad*, *oyda*, *aquel*, *fiero*, *furia*, *muertes* y *contrarias*.

El amor trágico es lo que el poeta le da énfasis con las palabras: “fiero”, “furia”, “golpe”, “muertes”. Todas estas palabras se dirigen a lo malo, en vez de lo bueno. Lo bueno del amor le trae lo opuesto, esto es la ironía del soneto. El soneto completo es una serie de oposiciones lo que es bueno para los demás, es malo para la voz poética.

El punto de partida de este soneto es “amor puro y ardiente.” Este amor “puro y ardiente” es todo lo opuesto. Sigue con las palabras “desamor” y “deshumano”. La voz poética espera que este amor lo mate, así que va contra lo que se espera del amor.

Este soneto petrarquista tiene que ver con el amor y el desamor. Como casi siempre el amor apasionado trae la muerte trágica o accidental y a veces natural, la voz poética se concentra en el destino de este amor. Es mejor la muerte que estar enamorado. Aquí el tono es pesimista, porque se ve que quiere morir pronto y éste es su destino. El soneto se refiere a un drama de misterio de amor. Parece que un amor puro y ardiente que le consumió la vida. Este desamor le trae una tragedia. Este soneto sigue el código que el amor se iguala a la muerte.

El primer cuarteto habla del amor “puro y ardiente.” Este tipo de amor lo único que se espera es el desamor porque lo caliente quema, así que el destino de un amor tan apasionado es la muerte. El soneto suena triste desde el principio. Empieza con las oposiciones: *amor* y *desamor*. Espera “que desamor se apresurase.” La voz poética siente lo que es el amor entonces la causa y el efecto de lo que esta pasión que termina en el fin de la vida. Piensa que termina en un accidente y que acabe con su vida. Estos cuatro versos demuestran una antítesis.

En el segundo cuarteto menciona el alma. Esta es la metáfora de su ser íntimo o



de la otra vida después de la muerte. Aquí otra vez se representan las oposiciones, que es mejor no atarse y usa las expresiones “no resiste ni consiente” y “nunca más”. Esto es el uso del polisíndeton, o el uso constante de las conjunciones, que le da énfasis a lo que no quiere con estas conjunciones negativas: “no, ni, nunca”. El que se ata por amor se va a convertir en un desamor y que uno no debe morir de esto: “desamor quien amor siente”. El curso usualmente normal del amor es atarse, pero es todo lo opuesto para la voz poética porque va a terminar mal. Así que “nunca mas se experimentase que muera a desamor quien amor siente.”

En el primer terceto se ve lo opuesto de lo que dice en las dos primeras estrofas. Aquí hay el uso del polisíndeton en las conjunciones en forma positiva: “mas” y “tan”. En otras palabras lo que no quiere lo consigue porque no pudo contra la ley del deseo. Lo demuestra con estas palabras: “como vuestra hermosura me ordenaron”. Cuando habla de la “crueldad” es lo opuesto de lo que significa la palabra. Esta crueldad significa el amor apasionado, primordial. Esto es el bien y el mal para el poeta. Se juntan las dos oposiciones por la “hermosura” que es una antitesis. Guiado por los instintos naturales, no por la razón que tanto se refiere al principio.

En el último terceto se junta lo malo y lo bueno “fiero desdén y la amorosa furia.”. Aquí el que no quería y la que quería se suicidaron. La vida de que habla pienso que es la vida de vivir sin esta amante, ahora será una nueva vida o en la vida espiritual que es una vida atada a la que no quería por el sufrimiento que le traerá.

El final queda ambiguo por hablar de “una vida”. Los dos ahora son uno, o la vida de uno, como lo conocía ahora ya no existe. El último terceto hay el uso del sinécdoque, para hablar de ella, se refiere como “Aquel fiero desdén” el que trata

de no permitir este amor con esta mujer, que fue muy apasionado posiblemente le quitó la vida para empezar otra.

## *Citas*

### *Versos*

1. *Amor puro y ardiente*-El amor apasionado. Metáfora abstracta.
2. *la vida me quitase*-Morir por el amor que son características del amor cortés.
3. *desamor*-odio. Aquí en las primeras líneas hay oposiciones. Amor-desamor. Antítesis. Vida-muerte.
4. *deshumano accidente*-Hay todo lo negativo que es malo por causa de nadie.
5. *alma*-El interior que va más allá de la vida terrenal. Lo celestial. Concepto neoplatónico.
6. *amoroso curso se atajase*-La meta del amor es atarse.
- 7-8 *nunca mas...muera a desamor*-Morir suicidado por este amor.
9. *vuestra voluntad*-Algo hace por su propio deseo.
10. *vuestra hermosura*-La belleza de la amante. Los versos 9 y 10 son un símil.
11. *crueldad*-Lo opuesto de su hermosura. Lo bello no es bueno.
12. *fiero desdén y amorosa furia*-Rechazo del amante pero fue un amor bestial. Fiero tiene el significado de ferir (herir). Un rechazo violento.
13. *un golpe solo*-Que lo maten rápidamente.
14. *dos muertes...una vida*-Morir por el amor. El rechazo lo atrae a la muerte, por la hermosura de la amante. Muerte y vida es una antítesis.

## XVII.

*“Ó claras águas deste blando rio”*

Ó claras águas deste blando rio,  
que en vos al natural estays pintando  
el frondifero adorno con que alzando  
se va a los Cielos este bosque umbrío.

5 Assi las lluvias, assi el Austro frío  
ja mas puedan veniros enturbiando,  
que os vays del seco estio preservando  
con socorridos deste llanto mio.

10 Y, quando en vos Marfira se mirare,  
mi figura, qual veys desfalecida,  
ante sus claros ojos puesta sea.

Y si por mi de vos los apartare,  
de verme assi mostrandose ofendida,  
en pena de no verme no se vea.

Publicado por Faria e Sousa que dice que lo encontró en un manuscrito en que fue atribuido a Don Manuel de Portugal donde dice que fue escrita para Doña Catarina de Aragón. Carolina de Michaëlis lo excluyó como los otros críticos modernos. No se ha descubierto nada que se refiere a la autoría camoneana, de todos modos María de Lurdes Saraiva lo incluyó en la serie bajo los que se consideran Camões-Bernardes, como casi todos los sonetos apócrifos. (María de Lurdes Saraiva 391).

La rima de los tercetos es: CDE y CDE.

El soneto se entiende en el castellano de hoy día con algunas palabras escritas de manera antigua: *deste, estays, assi, ja mas, vays, quando, qual y veys*. Hoy se deletrean: de este, estáis, así, jamás, vais, cuando, cual y veis. El poeta usa las abreviaturas como “deste” que se ve más en el italiano.

Hay trece sinalefas: *que en, frondífero adorno, que alzando, va a, bosque umbrío*.

*assi el, que os, seco estío, cuando en, verme assi, mostrándose ofendida.*

Hay quince palabras con la sinéresis: *aguas, estays, umbrío, austro, frio, pueden, enturbiando, vays, estío, mio, cuando, qual, veys, puesta, sea y vea.*

El punto de partida de este soneto es “claras aguas”. Las *claras aguas* no son tan claras como dice al principio pero algo que no está tan claro antes sus ojos. El poeta antepone el adjetivo ante el sustantivo, para no decir “aguas claras”, porque algo no está bien y para decirlo en forma irónica. Todo una metáfora concreta de lo que pasa al momento. El movimiento del río es la metáfora del tiempo o el pasado, el presente y el futuro. La claridad está opaca con el *bosque umbrío*; que representa la oscuridad. La bella naturaleza ante lo oscuro de la mujer. Se muestra la claridad en la oscuridad desde el principio que es una antítesis.

Este soneto habla de la unión con su amada para tener una criatura y por el desdén de ella, con sus “claros ojos” sabe lo que pasa y no reacciona. También el poeta antepone el adjetivo, en vez de decir “ojos claros” que significarían dos cosas: ojos azules o verdes y que ve bien. Pero en este verso se usa en forma irónica. Las metáforas significan lo que viene de la tierra, como lo que viene de la mujer. La crianza o la cosecha con lo que trae la lluvia. El hombre se aniquila para que la mujer vea su sufrimiento guste o no “en pena de no verme no se vea”.

En este soneto se presenta el curso de un amor: nace, crece y muere. Las metáforas visuales tienden a ser de la naturaleza, con sustantivos como el agua, el río, el bosque y el austro.

En el primer cuarteto hay la metáfora de la vida cuando habla del “blando río” que es la del tiempo que corre como un río y aquí también antepone el adjetivo, en vez de

decir “río blando”. El agua corriente que significa la fertilidad, la muerte y la renovación. La vida y la muerte que siempre van juntos (Chevalier y Gheerbrant 808). Empieza con un apóstrofe al río: “O claras águas deste blando río”. Aquí hay un cuadro de la naturaleza con el cielo y el bosque triste en un *locus amoenus*. Todo va en dirección al cielo, al mundo o vida espiritual del alma. La belleza exterior es lo que refleja lo interior del humano que viene de Dios, un concepto neoplatónico.

El “frondifero adorno” es otro ejemplo de anteponer el adjetivo frente al sustantivo, en vez de decir “adorno frondifero”. Lo que hay aquí es lo verde de la naturaleza. Pintando algo que le trae celos a este amante, porque la naturaleza para Camões es sinónimo con una relación amorosa.

El “bosque umbrío” es otra metáfora visual de la naturaleza, usualmente de color verde oscuro. El color verde con sus muchos significados como: la primavera, el color de las plantas o lo que nace de la tierra. Con el color del bosque la voz poética tiene esperanza de algo que nazca de él y ella. Aunque el bosque se ve umbrío, esta tristeza es el reflejo de la vida de la voz poética, porque los sentimientos de él se reflejan en la naturaleza triste. Como la naturaleza cambia también la vida se transforma que es lo que el hombre espera.

En el segundo cuarteto tenemos la metáfora de la lluvia, el agua que se necesita para vivir para ayudar a fertilizar la tierra. Otras metáforas incluyen “el austro” que es el viento y el verano caliente en “estío”. La metáfora del viento es un simbolismo que es como un influjo del cielo, un viento trae algún mensaje o algo del cielo, o de Dios, con el calor del verano que es la metáfora del amor apasionado.

Aquí hay las oposiciones agua o lluvia que es el mojar algo seco. Metáfora de la

fertilizar a algo que necesita que está estéril como una persona o yermo como la tierra. El llanto de la voz poética que sufre como en el calor del verano que hasta el agua y el viento no le puede parar este sufrimiento.

En primer terceto, menciona “Marfira” que supuestamente es su amada, para que vea su figura. Aquí hay el uso del asíndeton con las comas en la enumeración, que le da énfasis a las cosas que ella tiene que poner en sus “claros ojos”. Un ser ya debilitado o “mi figura, qual veys desfalecida”. La metáfora de los ojos para que su intelecto vea y piense en lo que está frente a ella.

En el último terceto la voz poética se culpa a sí mismo si su amada se apartara de él. Esto demuestra el sufrimiento del amado por la amada. Se aniquila por ella y quiere que lo vea de esa manera y que de no verlo por “pena de no verme no se vea”. Lo que el poeta demuestra es la sed del amor o renovación en esta pareja de amantes.

El agua, la lluvia son metáforas de la causa y el efecto de rociar las cosas naturales con agua. Hay la fertilización de la tierra pero no con la mujer, porque le falta algo nuevo en su relación. Las “claras aguas” del primer cuarteto y “sus claros ojos” en el primer terceto son uno. La claridad o la realidad de la situación está ante sus ojos. Los ojos, “verme no se vea,” están ante “sus claros ojos.”

## Citas

### Versos

1. *claras aguas...río*-Las metáforas del líquido con la cual se mantiene la vida. El río corre metáfora del tiempo que corre. Metáfora visual y auditiva. Antepone el adjetivo ante el sustantivo.
2. *al natural*-Se refiere a las afueras en la naturaleza.
3. *frondifero adorno*-La metáfora que se refiere a lo bello de la naturaleza. El *adorno* sinécdoque de la naturaleza. Lo verde. Antepone el adjetivo antes del sustantivo.
4. *Cielos*-Una característica del neoplatonismo. Lo bello terrenal refleja lo celestial. *Bosque umbrío*-Es un sitio verde-oscuro. La naturaleza oscura. Es una metáfora de los sentimientos. Antepone el adjetivo antes del sustantivo.
5. *lluvias*-El agua del cielo. Metáfora de la tristeza y la fertilización. *Austro frío*-El mediodía frío también un viento del sur. Las lluvias símbolo también de la limpieza.
6. *enturbiando*-Oscureciendo. Las cosas se están empañándose.
7. *seco estío*-El verano sin agua. Metáfora de la sed del amor. Antítesis lo seco ante el agua.
8. *llanto mío*-Mientras más usa las palabras que se refiere a la tristeza, la voz poética se entristece. Sufrimiento. Llanto una metáfora auditiva de los sentimientos.
9. *Marfira*-Un nombre propio de alguien querido.
10. *desfalecida*-Un adjetivo para una figura que está decayendo. Sinécdoque del que sufre.
11. *claros ojos*-Ver los que le pasa al querido. Ser testigo. Ojos azules o verdes. Metáfora también ojos que ven bien sin estar empañado. Antepone el adjetivo antes del sustantivo.
12. *los apartare*-Apartarse de la persona querida. Uso del imperfecto del subjuntivo para enfatizar la probabilidad de su separación.
13. *mostrándose ofendida*-Lo que ella ve que está tan desfigurado.
14. *pena de no verme no se vea*-Que ella no vea a sí misma. Aquí hay un quiasmo. Esto también es un hipérbaton-*no verme de pena no se vea*. Transposición de las palabras.



## XVIII.

*“O cesse ya, Señor, tu dura mano!”*

O cesse ya, Señor, tu dura mano!  
 No llegues tanto al cabo con mi vida.  
 Baste el estar por ti tan consumida  
 que ya no se halla en ella lugar sano.

5 Ay, estraña hermosura! Ay, deshumano  
 hado, a que nunca puedo hallar salida!  
 Si tu de tu piedad no eres movida,  
 roto el hilo vital verás temprano.

10 Un blando desamor, un amor blando  
 bien basta para un hombre tan perdido,  
 que de su mal ningun remedio espera.

Y si estimas en poco el ver qual ando,  
 aqui me tienes ante ti rendido.  
 Viva tu gusto, mi esperança.muera.

Publicado por Faria e Sousa e incluido en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* con el *incipit* “Cesse, Señora, ya tu dura mano” y otras variantes. En el *Índice do Padre Pedro Ribeiro*, viene con un idéntico *incipit*, y es atribuido a Don Simão de Silveira. Carolina de Michaëlis y otros críticos modernos le dieron esa autoría. El hecho de que Faria e Sousa lo había recogido en una versión diferente por eso admitió este al canon y también porque en un manuscrito encontró el nombre de Camões. También algunos críticos lo incluyen porque se encuentra en el cancionero de Luis Correa Franco, así que todo esto le da la posibilidad de su autoría (María de Lurdes Saraiva 381).

La rima de los tercetos es: CDE y CDE.

El soneto se entiende en el español de hoy con muy pocos arcaísmos. Solamente hay “estraña”, “qual” y “esperança”. La cedilla en “esperança” es una manera antigua en el castellano para escribir el sonido de la “zeta”.

Hay trece sinalefas: *tanto al, baste el, se halla, halla en, estraña hermosura, puedo hallar, no eres, roto el, para un, remedio espera, si estimas, poco el, y mi esperança*. Hay la sinéresis en seis palabras: *llegues, piedad, bien, qual, tienes, y muera*.

El punto de partida de esto soneto es “Señor, tu dura mano!”. Un juego de palabras con “dura” y “mano”. Antepone aquí el adjetivo antes el sustantivo. El adjetivo *dura* como persistente y también fuerte como una piedra. La “mano” como símbolo de la autoridad. La mano de Dios y la autoridad de todo en el mundo, así que empieza con un apostrofe al “Señor” todo poderoso.

Este soneto es una oración a Dios y a su amada para que él ponga su “dura mano” y no lo deje sufrir tanto por culpa de ella. La voz poética quiere un cambio en su vida.

El amor empieza bien y termina mal. Lo que ve y siente es lo opuesto de lo que ella ve y siente. El vio su hermosura y ella no vio nada en él, sólo como la voz poética dice “de tu piedad no eres movida.” Pues ella está sola en sí misma y no siente compasión. Es como al final el gusto de ella es verlo sufrir y morir porque ella no lo ama.

En el primer cuarteto empieza con un apóstrofe a Dios, para que no siga este sufrimiento: “O cesse ya, Señor”. La voz poética piensa en su vida, como se le va a acabar con el padecimiento de la amada. Aquí hay el uso del polisíndeton con el constante uso de las conjunciones para darle énfasis a lo que le molesta: “no llegues tanto al cabo”, “con mi vida”, “por ti tan consumida” y “no se halla” “en ella.” Se encuentra también en esta estrofa el uso de la aliteración, con el uso de la “t”. Por ejemplo: “tu dura mano”, “tanto al cabo”. “ti tan”.

Este cuarteto no tiene muchos símbolos sólo “mano” y “vida”. La mano como

metáfora visual y táctil, es una que tiene muchos significados. La mano demuestra acción, poder y dominación. Lo que el poeta quiere es una manera que Dios entre en su vida y resuelva su problema con la amada para que pare este sufrimiento.

Los primeros dos versos le habla a Dios, los segundos dos versos de este primer cuarteto se los dirige a su amada.

El segundo cuarteto, otra vez se ve dos apóstrofes, esta vez a la amada: “Ay, estraña hermosura!”. Como muchos, él cae en la tentación de su hermosura. El segundo apóstrofe habla a sí mismo y usa el hado en forma de una persona, hay personificación, como si el hado fuera una persona que lo mortifica: “Ay, deshumano hado, a que nunca puedo hallar salida”. Su hermosura es buena y mala; buena porque le encanta su belleza y mala porque su destino es sufrir por esta hermosura.

En este cuarteto no hay muchos símbolos porque se concentra más en los adjetivos y verbos. La única metáfora que hay es “el hilo vital” que es lo necesario entre las dos personas para estar juntos o significa el curso que ellos llevan. Se pueden decir que es lo que los mantiene juntos o el hilo de la vida, como la sogá, que está llegando al final. El “hilo” denota lo que es, pero connota la conexión entre la vida y la muerte. La palabra “vital” denota algo importante para vivir, que cuando termina llega al otro mundo, que dice el poeta “verás temprano”. El suicidio de una persona que muere por amor no respondido.

En el primer terceto “un blando desamor” se convierte en “un amor blando”. Este verso es un retruécano porque hay una repetición cruzada que es un quiasmo. Se ve que la ruptura con ella fue de manera suave tanto como era su amor con ella. Fue un amor tranquilo que deja “un hombre tan perdido” que “ningun remedio espera.” Esto es un

cuento de amor. El remedio como dice en el primer terceto, será quitándose la vida como dice en el segundo cuarteto: “roto el hilo vital.” Esto es una metáfora de la vida y una sogá. Imagen visual que aguanta la vida, y cuando llega al final de la sogá cae al abismo y muere.

En el último terceto las únicas metáforas son los verbos andar y morir. Andar connota vivir o como estar y morir que es la finalidad de este “amor blando.” Aquí hay la resignación del amante en sus palabras “me tienes ante ti rendido.” El último verso dice “viva tu gusto” que con estas palabras su gusto es que se vaya y lo que él le responde es “mi esperanza muera.” Para el gusto de ella es que él se muera.

## *Citas*

### *Versos*

1. *O cesse, ya. Señor, tu dura mano!*-Es un apóstrofe a Dios, que resuelva su problema. El poder de Dios. El omnipotente. Suena como una oración rogándole a Dios. *Dura mano*- Símbolo de la autoridad. Antepone el adjetivo antes del sustantivo o *mano dura*.
2. *mi vida*-El señor (Dios) da la vida y también se la quita.
3. *tan consumida*-Vive por Dios.
4. *no se halla en lugar sano*-Se refiere a su vida. El sufrimiento de la vida. *Lugar* metáfora de la Tierra, que está decaída.
- 5-6 En estas dos líneas hay dos apóstrofes. La hermosura y lo deshumano son opuestos que se encuentran en la misma línea es una antítesis.
7. *tu de tu piedad*-La voz poética habla con la amada. Tener compasión por él.
8. *el hilo vital*-Metáfora de la vida. El hilo que está sosteniéndolo vivo. Metáfora del tiempo, que hilo se corta en cualquier momento.
9. *un blando desamor, un amor blando*-Aquí hay un quiasmo.
10. *un hombre tan perdido*-Está enamorado. Metáfora de estar loco enamorado en el verbo usado como adjetivo, perder.
11. *su mal*-El mal de amor. Este mal no se cura porque no es físico.
12. *qual ando*-Andar es una metáfora de vivir, o como le va la vida. Si la amada lo quiere ver bien o mal.
13. *ante ti rendido*- Cansado. Sin vitalidad. Característica del Amor Cortés.
14. *mi esperança muera*-Muere de dos maneras. Su esperanza y su vida.

## XIX.

*“Ondas que por el mundo caminando”*

Ondas que por el mundo caminando  
 contino vais llevadas por el viento,  
 llevad embuelto en vos mi pensamiento,  
 do está la que do está lo está causando.

5 Dizilde que os estoy acrescentando,  
 dizilde que de vida no hay momento,  
 dizilde que no muere mi tormento,  
 dizilde que no vivo ya esperando.

10 Dizilde quan perdido me hallastes,  
 dizilde quan garrado me perdistes  
 dizilde quan sin vida me matastes.

Dizilde quan llagado me feristes,  
 dizilde quan sin mi que me dexastes,  
 dizilde quan con ella que me vistes!

Este soneto fue publicado por primera vez por el visconde de Juromenha. De los críticos modernos, algunos lo rechazan y algunos lo aceptan, así que queda por apócrifo (María de Lurdes Saraiva 431). Hernâni Cidade también dice que Juromenha lo atribuye a Camões en su estudio publicado en 1952 (Cidade 219).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

El soneto se entiende en el español corriente con algunas palabras arcaicas: *embultos*, *do* (dos veces), *dizilde* (diez veces), *quan* (seis veces), *garrado*, *hallastes*, *perdistes*, *matastes*, *feristes*, *dexastes* y *vistes*. Hoy día estas palabras serán: envueltos, donde, decidle, cuan, agarrado, hallaste, perdiste, mataste, feriste, dejaste, y viste.

En este soneto hay solamente seis sinalefas: *embuelto en*, *do está* (dos veces). *lo está*, *que os*, *no hay* y *me hallastes*. Hay seis palabras con la sinéresis: *vais*, *embuelto*, *causando*, *quan* (seis veces).

El soneto se dirige a las ondas que el poeta les pide que lleve sus sentimientos de amor a un lugar donde está la que le causa su tormento. Las *ondas* son análogos de los poetas medievales de los *Cancioneiros* para que sean mensajeros y ser testigos (oyentes) de sus dolores (Cidade 219). Así que el punto de partida de este soneto tiene que ser el primer verso “Ondas por el mundo caminando.”

Se muestra la personificación de las ondas, que caminan como caminan un ser humano y oyen las quejas del que está dolorido. La estructura del soneto está en la anáfora, la repetición que empieza en diez versos con la palabra “dizilde.”

Este soneto se concentra en una persona deprimida que piensa mientras su amada tanto como él van sin rumbo entre el viento por el mundo. Las ondas y el viento llevan a la deriva a todo lo que puede levantar, esto es una metáfora de una persona sin destino. Por el estado de mente que la voz poética se encuentra, se ve que algo horrible pasó entre los dos.

En el primer cuarteto se encuentra las metáforas: *ondas* y *viento*. Las dos palabras pertenecen a la naturaleza que se mueven. Ondas simbolizan la pasividad, llevan a uno a cualquier lugar. El viento también es como las ondas, se llevan a las cosas y caen por dondequiera. Las dos son ejemplos de la fuerza de la naturaleza. Estas son metáforas visuales y sensoriales, se ven las ondas en la superficie de las aguas y el viento se ve cuando recoge las cosas de la tierra y vuelan y caen en algún sitio. El viento y el mar donde están las ondas trabajan uno con el otro. Entonces esta voz poética está interpretando su vida de esta manera, que caiga en cualquier lugar ya que su vida no vale tanto como antes. Es una personificación de las ondas y el viento, la voz poética y la naturaleza son uno.

Es también una búsqueda de la que le causa su desgracia: “embuelto en vos mi pensamiento” y “do está lo está causando.” La ausente está en su pensamiento y la está tratando de hallar. Ella está presente en su vida y es la causa de su dolor. “Está” es una anáfora porque la repite tres veces en el mismo verso. El verbo está en el tiempo presente y por eso se ve que este padecimiento es algo reciente. Cuando alguien le hace algo malo a una persona, lo busca aunque no lo puede encontrar. En el momento es por venganza o decirle a uno como se siente.

Empezando en el segundo cuarteto “Dizilde” lo repite al principio de los versos diez veces en tres estrofas, esto es un ejemplo de una anáfora y un mandato. Esto es para darle énfasis a la ausente, para el que la vea le hable sobre su sufrimiento. Todo lo que le quiere decir es que posee ahora una vida que se aniquila por culpa de ella. Todo lo negativo se ve en las palabras siguientes “no hay momento,” “no muere mi tormento,” “no vivo ya esperando”. Esto es un ejemplo del polisíndeton, con el constante uso de la conjunción “no.” para darle énfasis a las cosas negativas que se aumentan cada día: *momento, tormento y ya esperando.*

En el primer terceto delata sufrimiento por el empleo de los participios pasados: *perdido y garrado.* El participio “garrado” es una comparación con el mundo de las aves rapaces porque “las garras” usualmente las tienen las aves como el águila, el halcón, o aves que agarran y matan. En el próximo verso le dice a ella “sin vida me matastes”. Ella es comparada como una de estas aves que matan la víctima, para poder vivir. El que muere aquí es el amante y ella sigue su vuelo para encontrar su próxima víctima en el aire del viento. La comparación con una ave, se ve desde el principio cuando habla del viento. Ella es un ave destructora, que ve la víctima, mata y sigue su camino sin rumbo.



Ella es la personificación de este tipo de pájaro. Es obvio que fue una mujer malévola. por esta comparación que hace la voz poética.

El último terceto se ve la personificación del ave cazadora que hierre y mata en el verso: “llagado me feristes.” Le dejó llagas con las garras. Las llagas tanto como las garras, la hacen ver además de una ave, un tigre o un animal de la familia felina. Le echa la culpa a ella en el último verso: “dizilde quan con ella que me vistes.” Además de sufrir sentimentalmente, esto es un soneto quejumbroso por dejarlo físicamente con heridas en el cuerpo. Lo hirió de las dos maneras.

## Citas

### Versos

1. *ondas...el mundo caminando*-Es una metáfora de la vida. Caminar sin rumbo. El ir y venir, o entrar y salir. Las ondas son los testigos de su sufrimiento.
2. *el viento*-Es otra metáfora de la vida, moverse uno a la deriva. Donde le lleve el viento.
3. *llevad envuelto en vos*-La personificación del viento. Que el viento abraza a alguien.
4. *do está...do está...lo está*-Se ve el verbo estar tres veces en la misma línea, es un anáfora. La búsqueda de su tormento. Es una pregunta retórica: *do*-dónde está. Aunque quiere saber dónde está, esa pregunta no necesita contestarla.
5. *Dizilde*-todas las líneas siguientes tendrán este mandato al principio. Una anáfora. La repetición de la misma palabra. Decirle a su amante todas las cosas malas que le ha hecho. Como usa la voz poética *acrescentando*, también se oyen los lamentos en muchas cosas negativas. Las cosas fueron de mal en peor. En el mandato *Dizilde* se ve una metátesis, con la transposición de la “d” segunda y la “l”. Esto es metátesis recíproca, que es cuando dos consonantes cambian de posición (Lloyd 8).
6. *no hay momento*-Se acabó todo por ella. Uso del polisíndeton porque usa “no” en tres versos.
7. *no muere mi tormento*-Sigue sufriendo.
8. *no vivo ya esperando*-Repite la línea 6 en otras palabras.
9. *perdido*-Se ve la vida otra vez sin rumbo, como el viento al principio, a la deriva. Perdido metafóricamente.
10. *garrado*-Metáfora como si ella fuera un animal. Lo agarró con sus garras. Un juego de palabras con agarrar. En vez de decir manos, la presente como animal y dice garras.
11. *sin vida me matastes*-Vivir y matar. Opuestos. La causa y el efecto. Una antítesis.
12. *llagado me feristes*-Heriste. Llagas de las garras. Comparación del ella con un ave rapaz.
13. *sin mi...me dexastes*- Dejaste. Su vida está vacía. Desamparado y sin ánimo.
14. *me vistes*- Quiere dejarle saber a ella, como él se ve. Hay el uso constante del Polisíndeton: *con, sin*

## XX.

*“Por gloria tuve un tiempo el ser perdido”*

Por gloria tuve un tiempo el ser perdido.  
 Perdiame de puro bien ganado.  
 Gané, quando perdi, ser libertado;  
 libre agora me veo, mas vencido.

5 Venci, quando de Nise fui rendido;  
 rendime por no ser della dexado;  
 dexome en la memoria el bien pasado;  
 paso agora a llorar lo que he servido.

10 Servia al premio de la luz que amava;  
 amandola, esperavale por cierto;  
 incierto me salió, quando esperaba.

La esperanza se queda en desconcierto;  
 el concierto en el mal que no pensava,  
 el pensamiento con un fin incierto

Este soneto fue publicado por primera vez por Álvares da Cunha en 1668, también Faria e Sousa lo publicó en sus *Comentarios*. Carolina Michaëlis piensa que el autor es Frei Bernardo de Brito y por ahora todos los críticos modernos los excluyen del canon camoneano (María de Lurdes Saraiva 347).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

Se entiende en el español actual, con algunos arcaísmos: *quando, agora, della, dexado, dexome, amava, esperaba y pensava*. Hoy día estas palabras son escritas: cuando, ahora, de ella, dejado, me dejó, amaba, esperaba y pensaba. Entre esas palabras hay un lusismo que es “agora” que significa ahora. Hay una abreviatura, de la influencia italiana, en “della” que es “de ella.”

Hay trece sinalefas: *tuve un, tiempo el, libre agora, dexome en, memoria el, paso agora, agora a, servía al, que amava, amándola esperavale, quando esperaba, la*

*esperanza y concierto en*. Hay quince palabras con la sinéresis: *gloria, perdiame, bien, quando* (tres veces), *veo, memoria, servia, cierto, incierto* (dos veces), *salió, queda, desconcierto, concierto y pensamiento*.

En este soneto se ve el amor como una carrera a la victoria para ver la gloria. El soneto se trata de ganar y perder, una antítesis. Esto es un juego de palabras que se ve en el inicio de cada verso; el verbo del verso anterior está en otro tiempo verbal o sustantivo.

El punto de partida de este soneto es “el ser perdido.” Usa las diferentes formas del infinitivo perder: *perdido, perdiame y perdi*. Perder se usa de la manera psicológica no física de haberse perdido en un lugar. Usa muchas oposiciones desde el principio: ganar/perder, vencer/rendir, desconcierto/concierto/incierto. Este es el amor como batalla. Se hace uso de las palabras bélicas como perder, ganar, libertado, vencido, premio y servir para señalar el amor como una guerra y todas se usan de manera metafóricamente.

El soneto empieza con la metáfora del tiempo perdido que connota otra cosa, estar perdido en su amor que para él era “bien ganado”. Aquí lo hay es la ironía, con el participio pasado perdido. Hay dos significados, no saber dónde está y en la posición de la voz poética, perdido parece estar tan loco en su amor que se olvidó de todo lo demás. Cuando se perdió, ganó la gloria o victoria que quería: “Gané, *quando* perdí”. Este verso es una paradoja. El cuarto verso “libre” que significa estar suelto, sin ataduras connota al final “vencido” o conquistado y eso es irónico porque entonces pierde su libertad.

La última palabra del primer cuarteto empieza el próximo cuarteto con el mismo verbo, vencer, aquí dice: “Venci *quando* de Nise fui rendido” es otra paradoja. Aquí

menciona a Nise (nombre de una diosa), también se llama Victoria para los romanos, y Nike para los griegos. Es la diosa de la victoria y los griegos la elogian mucho especialmente en Atena (Zimmerman 175). La amante se llamaba Nise, ella lo conquistó después lo dejó, pero él dice que “rendime por no ser della dexado.” Él se rindió a Nise antes de que ella lo abandonara. La voz poética juega con los verbos de: *vencer* y *rendir*. Ahora los buenos tiempos que pasó con ella sólo están en su memoria. Aquí la memoria será su sufrimiento “agora a llorar.” Este soneto es una progresión de su vida amorosa con Nise. La guerra de amor se sigue perdiendo. En este soneto se ve el empeoramiento de esta vida amorosa, que no se ve el amor, pero el ansia de amor, con incertidumbre al final.

En el primer terceto empieza con el verbo servir que también usó al final del segundo cuarteto: *he servido* y *servía*. Se muestran las metáforas del premio y la luz. El premio obviamente fue ella que es el trofeo en esta victoria. La luz es lo que ella irradia y esto es la luz celestial de la amante o belleza interior que es su alma un concepto neoplatónico. Entonces las dos palabras que usa para hablar de su tiempo con ella fueron cierto e incierto. El poeta usa las oposiciones, para hablar de una relación amorosa. Esperaba o deseaba, dice la voz poética pero no le salió como esperaba, eso es lo irónico. El verbo esperar tiene aquí dos significados, lo que quería y los resultados de esta esperanza que no le salieron como él quería.

En el primer cuarteto también hay el uso del asíndeton para poner énfasis en las diferentes emociones que él sentía: *amava: amándola, por cierto*. Aquí hay un retruécano: “esperavale por cierto, incierto no salió, quando esperava.” Lo que él hizo, y lo que no pasó. Lo real fue su amor, lo que le pasó cuando esperaba, era también la

realidad que fue su rechazo.

El primer terceto termina con “esperava” y el último terceto con “la esperanza.” Esta última estrofa lo deja en un caos por no estar seguro de nada ahora al final. Hay las palabras opuestas: *desconcierto* y *concierto*. Lo que no esperaba era el desorden que le trajo este amor. Ahora es “un fin incierto.” En otras palabras lo que esperaba, fue lo que no pasó, quedarse en una confusión sobre el premio que se ganó y perdió. Un final ambiguo que lo dice con la palabra “incierto.”

## *Citas*

### *Versos*

1. *Por gloria*-Aunque no está escrito en letra mayúscula gloria suena como si fuera un nombre propio. *El ser perdido*-loco de amor. Metáfora del estar perdido en su amor. Aquí hay un juego de palabras con el verbo *perder*.
2. *perdiame...ganado*-Se pierde y se gana. El bien y el mal junto una antítesis.
3. *gané...perdí*-Gana algo, pero también pierde algo. Anáfora con los verbos: perder y ganar. Amor como una batalla.
4. *libre agora*-Ahora, pero vencido. Estar libre es estar vencido.
5. *venci...Nise fui rendido*- La diosa de la victoria lo venció, metáfora de la mujer que ansia.
6. *della dexado*-de ella dejado. Se resignó para no ser dejado por ella. Italianismo: *della*.
7. *dexome*-dejome
8. *llorar*-Los sentimientos. Símbolo visual del sufrimiento.
9. *premio ...amava*-Se refiere a la amante como una diosa que perdió
10. *esperavale*-ganó, rindió y perdió.
11. *incierto me salió, quando esperava*-Opuesto de cierto. No sabía que le esperaba. Hay el uso del hipérbaton-quando esperava incierto me salió.
12. *desconcierto*-confusión. Desorden.
13. *concierto*-Es el acuerdo que no esperaba, que salió mal.
14. *Un fin incierto*-Ahora su vida no tiene esperanza. Un juego de palabras con cierto. El futuro es incierto con esta persona. La ambigüedad.

## XXI.

*“Rebuelvo en la incessable fantasia”*

Rebuelvo en la incessable fantasia  
 quando me he visto en mas dichoso estado:  
 si agora, que de Amor vivo inflamado,  
 si quando de su ardor libre vivia.

5 Entonces desta llama solo huia,  
 despreciando en mi vida su cuidado;  
 agora, con dolor de lo passado,  
 tengo por gloria aquello que temia.

10 Bien veo que era vida deleitosa  
 aquella que lograva sin temores,  
 quando gustos de amor tuve por viento.

Mas, viendo hoy a Natércia tan hermosa,  
 hallo en esta prision glorias mayores,  
 y en perderlas, por libre, hallo tormento.

Publicado por Álvares da Cuna en 1668 y también por Faria e Sousa. Es excluido por todos los críticos modernos por falta de estudios. En la edición de 1668 Natércia se escribió *Natareia* y en la edición de Faria e Sousa es Natércia (María de Lurdes Saraiva 341).

La rima de los tercetos es: CDE y CDE.

Este soneto se entiende en el español corriente con algunos arcaísmos: *Rebuelvo*, *quando* (tres veces), *agora* (dos veces), *desta* y *lograva*. Se escriben ahora: revuelve, cuando, ahora, de esta, y lograba. El poeta usa aquí y en otros sonetos “agora” que es un lusismo y manera antigua castellana y del italiano abrevia el “de” con la siguiente palabra y hace una nueva con la compresión de las palabras que se convierte en “desta.”

Hay diecisiete sinalefas: *rebuelvo en, la incessable, me he, visto en, dichoso estado, de amor, vivo inflamado, su ardor, solo huia, despreciando en, gloria aquello,*



*que era, de amor, viendo hoy, hallo en, y en y libro hallo.*

Hay también diecisiete palabras con la sinéresis: *rebuelvo, fantasia, quando* (tres veces), *vivia, huia, despreciando, cuidado, aquello, tenia, bien, deleitoso, aquella, viento, viendo, Natércia, prisión y glorias.*

El punto de partida de este soneto es “fantasia.” Este es otro soneto donde se busca lo que no se tiene y es inaccesible. La realidad no existe porque todo está en sus pensamientos. *Amor* escrito en letra mayúscula se ve como un nombre de alguien, en este caso la mujer que no tiene, por eso que la fantasía no termina. El infinitivo revolver (*rebuelvo*-revuelvo) es onomatopéyica que tiene el sonido de un remolino y que sigue girando, pero en sus pensamientos sin cesar.

Este soneto trata de la vida con y sin su amante tan hermosa que ahora sólo puede soñar con ella y está inquieto en esta fantasía. Con el verbo “rebuelvo” se ve que está volviéndose loco con algo intangible en su “incessable fantasía”.

En el primer cuarteto hay la metáfora visual y sensorial de la llama. Habla el poeta de vivir *inflamado*. Siente la llama o el calor de este amor perdido cuando piensa en su fantasía. Lo irreal es lo que lo tiene vivo. La llama es un símbolo del amor y está emocionado cuando piensa en ella. Vive con este pensamiento para poder seguir viviendo. Es un juego de palabras con la palabra “llama”. Uno como verbo de llamar y el otro como sustantivo de fuego. Los dos tienen que ver con el soneto, porque la llama y la siente con su amor apasionado en su fantasía.

En el segundo cuarteto se ve los pensamientos y huyó de la llama por ser cuidadoso. Es obvio, que no podía estar con ella por razones que en un soneto de catorce versos no puede explicar totalmente, sólo da indicios. Al estar sin la presencia de la

amante piensa que fue la gloria y se arrepienta, que se ve como primero el desprecio del amor después el aprecio que son las oposiciones. Primero lo despreció cuando la tuvo y se fue, ahora sufre y la aprecia. Cuando estaba con él le tenía miedo y lo dice al final del cuarteto “tengo por gloria aquello que temía.” Este verso dice algo irónico por tener gloria y temer en el mismo verso.

En este cuarteto hay también el uso del asíndeton, para darle énfasis en las cosas que sentía, antes y después de su etapa deleitosa cuando estaba con ella. El amor es dolor y lo dice “con dolor de lo pasado.” El sufrimiento de haber tenido algo importante en su vida que se fue y que ahora sólo vive pensando en el pasado.

En el primer terceto otra vez menciona “que era vida deleitosa.” La felicidad la encontró pero rápido la perdió. Aquí hay la metáfora del viento, algo que viene rápidamente y se va. Esto es un ejemplo de lo rápido que fue ese amor.

En el segundo terceto menciona a su amante por nombre Natércia. Se presenta la metáfora de la prisión, un sitio donde está encarcelado y que no puede salir. Pienso que ahora está libre de ella porque fue un amor no correspondido, por eso vino y se fue rápidamente. Aunque está libre, sufre por ella y la “hallo tormento.” La prisión puede ser real o en su mente, no puede tocarla por no estar cerca, o cayó en prisión por estar con ella, que era una que no le pertenecía. Natércia es un anagrama de D. Caterina de Ataíde mujer de la corte, noble que a Camões le interesaba, pero él siendo un hombre pobre, a ella no le convenía, ni posiblemente le permitirían esta relación. Así que este soneto es uno que el poeta nos habla de su vida personal romántica.

Tenemos aquí el tema del amor entre personas desiguales ante la sociedad. Ella era posiblemente noble y él no. Por eso el planteamiento de un amor pasajero. Para la

voz poética fue su salvación pero para la amante, parece ser sólo un entretenimiento. La aclaración de la prisión está en el último verso “y en perderlas, por libre, hallo tormento.” La prisión es más que su distancia de ella que físicamente está ahí y después ella está con otro porque no podía estar con él. Durante la época de D. Caterina de Ataíde el poeta cayó en prisión por pelear con uno de la corte y de ahí tenía que servir a su patria en la expansión comercial en la India y al llegar de su viaje de diecisiete años ya ella había muerto.

Lo que se puede conjeturar de este soneto es que es autobiográfico porque Camões se enamoró de varias cortesanas y que había sido condenado dos veces a la prisión: uno por herir a un funcionario y la otra cuando le sirvió a su país en el extranjero, porque había varias faltas en sus cuentas en el trabajo. Durante su estadía en las cárceles pensaba en sus días dichosos con las cortesanas.

La amada Natercia (Caterina), fue un amor su *incessable fantasía*, por ser dama cortesana e inalcanzable.

## *Citas*

### *Versos*

1. *Rebuelvo...fantasía*-Es un tema de lo inalcanzable. Piensa en lo que no puede tener. Fantasía es una metáfora de vivir en un sueño. *Rebuelvo*- Los pensamientos incesables de una dama inalcanzable. Palabra onomatopéyica.
2. *dichoso estado*-La felicidad en la fantasía en lo que no es real. La vida de sueños.
3. *agora,...de Amor vivo inflamado*-El amor apasionado. *Agora*-palabra portuguesa, ahora.
4. *ardor libre vivía*-Es la libertad que le traía un amor, por no tener que ir en busca.
5. *llama solo huía*-Es lo fugaz de este amor. Llama (pasión) metáfora del amor, apasionado. Es lo caliente. También de llamar, la llama en su fantasía. Juego de palabra con *llamar* verbo y sustantivo a la misma vez.
6. *despreciando*-Este amor de su vida fue peligroso.
7. *dolor*-El amor duele. Característica del amor cortés.
8. *gloria...que temía*-Lo tenía pero le tenía miedo. La ironía
9. *vida deleitoso*-Era un placer pero ahora es una fantasía.
10. *aquella*-Usa el demostrativo para referirse a su amante. Suena negativo.
11. *gustos...tuvo por vientos*-Metáfora de que se fue como vino, en el viento.
12. *Natércia*-Nombre de su amante. Anagrama de Caterina.
13. *prisión*-Metáfora de estar atado a ella en su fantasía, posiblemente encarcelado o en el Tronco en Lisboa o en el Oriente porque lo acusaron de fraude en su trabajo administrativo en Macau.
14. *en perderlas...hallo tormento*-Sufrir la realidad de no tenerla consigo.

## XXII.

*“Se el triste corazon que siempre llora”*

Se el triste corazon que siempre llora  
 sin ser obra su llanto meritoria  
 pudiesse ya gozar de la vitoria  
 de la guerra del amor, que l'empeora;

5 si entre los verdes arboles, dó agora  
 estoi apacentando la memoria,  
 pudiesse yo gozar por suma gloria  
 de ver un solo punto a mi pastora;

10 ni el aire, con el aire que consiente  
 Amor, el mi dolor se aumentaria,  
 ni con la de mis ojos esta fuente.

Mas, para despojar-me de alegria,  
 ordena mi passion que viva ausente  
 de quien jamas lo esteve el alma mia.

Este soneto fue publicado por primera vez por el visconde de Juromenha que lo recogió en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa*. Ahí se encuentra en la parte que se titula “*poemas não camoneanos*” (María de Lurdes Saraiva 420).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

Este soneto se entiende en el castellano de hoy pero tiene algunos arcaísmos: *pudiesse, vitoria, l'empeora, agora, estoi, passion*. Hoy día estas palabras se escriben: pudiese, victoria, le empeora, estoy y pasión. Hay dos lusismos, las palabras “vitoria” y “agora” están escritas en portugués que significan victoria y ahora. *L'empeora* está escrita en manera italiana, donde los articulos definidos se abrevian al principio de una vocal.

Hay once sinalefas: *se el, si entre, dó agora, estoi apacentando, punto a, ni el, se aumentaría, de alegría, viva ausente, lo esteve, esteve el*.

Hay dieciocho palabras con la sinéresis: *siempre, meritoria, pudiesse (dos veces), vitoria, guerra, empeora, memoria, gloria, aire (dos veces), consiente, aumentaria, fuente, alegría, ausente, quien y mia.*

Este es otro soneto del amor ausente que tiene lugar en un *locus amoenus*, donde vive la pastora de la voz poética. El punto de partida de este soneto “la guerra del amor.” Esto es otro soneto donde entre lo bello hay una guerra. El amor como guerra se ve en la palabra “vitoria,” o ganar algo, que es su amor. Este “triste corazón” es nada más que una metáfora de sus sentimientos en tratar de ganar, pero se va a empeorar.

En el primer cuarteto usa la metáfora del corazón que llora por amor que parece una guerra. Ya que el corazón está situado en el centro del cuerpo se ve que connota la persona que habla, por ser lo que lo mantiene vivo con la circulación de la sangre cuando late. Esto es un ejemplo de la sinécdoque, cuando habla de sí mismo la voz poética, habla usando la parte de interior que mantiene la vida que es una parte por el todo. También la metáfora del corazón es donde se habla de los sentimientos. La voz poética sufre, está triste y llora y lo dice como si fuera el corazón que llora, pero es él.

La guerra es otra metáfora que en vez de hablar de él y ella, habla del amor como una lucha. Esto es una antítesis, porque la guerra y el amor son opuestos. Por ahora quiere “gozar” pero este amor que es una batalla se empeora. La lucha entre los corazones. Los corazones representan los amantes. Quiere ganar la guerra entre él y ella, pero como no pasa, no puede gozar la “vitoria”. Esta victoria pienso que connota la conquista de este amante que no la pudo ganar.

En el segundo cuarteto hay la anáfora: “pudiesse yo gozar”. Estas mismas palabras están en el primer cuarteto. Usa el tiempo subjuntivo, porque es algo que quiere,

que no ha sido definitivo por ahora. Ahora se coloca la voz poética en un *locus amoenus*, entre la naturaleza, donde recuerda su pastora. Pastora puede ser metáfora o lo que la mujer ejercía cuando la veía. Obviamente ella no se encuentra ahí. Vive ahora en su memoria en los pensamientos.

La metáfora de la pastora es una que se dirige a un rebaño. Ella lo mandaba a él, o lo conducía en esta relación. Es como si ella hubiera sido la autoridad de esta relación, si en realidad llegaron a serlo, que ahora le hace falta en su vida. Ahora sólo la ve en su memoria donde está entre “los verdes arboles” en el verso cinco. Verde como símbolo de las plantas, que reviven en la primavera que es una esperanza para él. Piensa que su amor puede revivir otra vez, en este *locus amoenus*.

El primer terceto empieza con los recursos técnicos del asíndeton y polisíndeton a la misma vez, cuando usa, ni y con y el constante uso de las comas. “Ni el aire, con el aire” se puede ver como un retruécano, afirmativo y negativo a la misma vez. La metáfora de la fuente que es el agua, connota lo que quiere con ella que es una vida, que por ahora no lo tiene, que es un futuro, posiblemente con una familia. La fuente que es una metáfora visual y sensorial, es para la continuación de la vida con sus hijos que podrán nacer. Aquí el dolor se aumenta mientras ve el agua brotar.

Decide la voz poética en el último terceto que es mejor la ausencia de ella por el estado de su alma. Él quiere su distancia para seguir viviendo, en vez de estar pensando en ella, que le traía la alegría, pero a la misma vez el sufrimiento.

## *Citas*

### *Versos*

1. *Se el triste corazon...llora*-Las metáforas del amor y los sentimientos. Corazón es la sinécdoque de la voz poética. Personificación del corazón. “Se” por “si”.
2. *llanto*-El sufrimiento del corazón. Interior-exterior. Lo que se siente por dentro se ve por fuera en las emociones visible como el llanto. Metáfora auditiva.
3. *vitoria*-Un lusismo: victoria. Palabras asociadas con la guerra. Una guerra del amor.
4. *la guerra del amor*-Es una característica del amor cortés. Luchar por un amor. Esto es un ejemplo de una antítesis, que son ideas opuestas en un verso.
5. *verdes arboles*-Estamos en un *locus amoenus*, porque el verde es símbolo de la esperanza.
6. *la memoria*-Vivir en el pasado. Vivir en la fantasía. La realidad contra la fantasía, que son opuestos.
7. *gozar*-Es algo que hizo en el pasado, que ahora le hace falta.
8. *mi pastora*-Su dama y parte de la naturaleza.
- 9-11. Aquí hay el uso del polisíndeton con el uso de las conjunciones: *ni* y *con*.  
*ni el aire, con el aire*-Ejemplo de un quiasmo. Es la naturaleza. Mantenedor de la vida.  
*mi dolor*-El amor duele, sufrir por la amada.  
*ni con ...mis ojos*-El símbolo de donde entra el amor.
12. *despojar-me de alegría*-Habla negativamente de lo que tenía. Quitárselo de encima. Estos son los despojos de una batalla.
13. *ordena mi passion*-Los sentimientos son los que mandan. Ordenar-palabra asociada con un ser de más rango en la jerarquía militar.
14. *el alma mía*-Termina con lo que va más allá de lo terrenal o lo celestial. Un concepto neoplatónico.



## XXIII.

**“Si el fuego, que me enciende, consumido”**

Si el fuego, que me enciende, consumido  
de algun mas suelto Aquario ser pudiesse,  
si el alto suspirar me convirtiesse  
en ayre por el ayre desparzido;

5 si un horrible rumor siendo sentido,  
la alma a dexar el cuerpo reduxesse,  
o por estos mis ojos al mar fuesse  
este mi cuerpo en llanto convertido;

10 nunca podria la Fortuna airada,  
con todos sus horrores, sus espantos,  
derrocar la alma mia de su gloria;

porque en vuestra beldad ya transformada,  
ni del estigio lago eternos llantos  
os podrian quitar de mi memoria.

Fue publicado por primera vez por Faria e Sousa que lo encontró en un manuscrito atribuido a Don Manuel de Portugal y que está dirigido and Dona Francisca de Aragón. Tanto Carolina Michaëlis como los críticos modernos lo rechazaron como parte del canon camoneano (María de Lurdes Saraiva 394).

La rima de los tercetos es: CDC y DCD.

Este soneto se entiende en el castellano de hoy pero tiene algunos arcaísmos: *pudiesse, vitoria, l’empeora, agora, estoi, passion*. Hoy día estas palabras se escriben: *pudiese, victoria, le empeora, estoy y pasión*. Hay dos lusismos, las palabras “vitoria” y “agora” están escritas en portugués que significan victoria y ahora. *L’empeora* está escrita en manera italiana, donde los articulos definidos se abrevian al principio de una vocal.

Hay once sinalefas: *se el, si entre, dó agora, estoi apacentando, punto a, ni el, se*

*aumentaría, de alegría, viva ausente, lo esteve, esteve el.*

Hay dieciocho palabras con la sinéresis: *siempre, meritoria, pudiesse (dos veces), vitoria, guerra, empeora, memoria, gloria, aire (dos veces), consiente, aumentaria, fuente, alegría, ausente, quien y mia.*

Este soneto de amor combina el fuego, el agua y el aire en el estado de su vida, entre la vida y la muerte. Habla del fuego por la pasión, el agua para apagarlo y el aire para esparcir lo que le queda de este fuego que son las cenizas. Desde el principio hay oposiciones: fuego-agua y vida-muerte. La causa y el efecto de un fuego es convertirse en las cenizas que se esparcen por el aire. Aquí hay la transformación del cuerpo a la nada.

El punto de partida de este soneto es: “el fuego, que me enciende”. Este fuego se sabe que es el calor del amor que el único que se lo puede apagar es el portador de agua Acuario. En la imagen del fuego, que se convierte en cenizas se ve el viaje del alma hacia el otro mundo bueno o malo, que ni tan siquiera entre los llantos le podrá quitar de su memoria el que amaba. También aquí hay el uso de un hipérbaton, “que me enciende el fuego.” Transposición del fuego y encender, el efecto antes de la causa.

Este soneto está lleno de metáforas sensoriales y visuales. Empieza en el primer cuarteto con el fuego, para que el portador de agua, Acuario se lo apague y se convierte como el aire y moverse por todo el mundo. Aquí hay el uso del asíndeton, con el constante uso de las comas, para darle énfasis en las cosas que posiblemente se pueden cambiar o en la metamorfosis de los elementos, como el fuego que se convierte en el humo, que se esparce por el aire. Es como la causa y el efecto, uno produce el otro. Esto es una metáfora de su vida en un fuego. El calor se convierte en algo combustible que explota y se dispersa por el aire. También demuestra lo espiritual cuando se esparce por

el ambiente en vez de ser de carne y hueso, ahora lo que era físico se va hacia el cielo. El fuego de la pasión, que no es tangible, pero en otro nivel se convierte en el aire o el alma espiritual y el ánimo de la persona.

El fuego con sus llamas sube al cielo, empieza en la tierra y se eleva, así que es una metáfora celestial. El agua viene del cielo y va hacia la tierra. Aquí hay imágenes que son opuestas tratando de resolver el problema de este enamorado. Hay que disminuir esta pasión, y convertirla en nada, para estar en la próxima etapa de su existencia que es la vida espiritual.

El suspiro que es el llanto también va hacia lo alto, que se oye por el aire. Así que el amor de este individuo se ve, se oye, se siente y se convierte en algo celestial en el aire.

En el segundo cuarteto se ve la metáfora del alma, que es lo espiritual, que no es tangible. Para los creyentes de la vida después de la muerte, el alma tiene que dejar el cuerpo y en este proceso la voz poética pone sus ojos al mar, porque está en un mar de lágrimas. Esta estrofa hay el uso del asíndeton, para explicar la causa y el efecto de su cuerpo en convertirse en su alma, que va hacia el mar. Aquí hay la metáfora del interior-exterior con el cuerpo y el alma, que es el segundo serie de imágenes opuestas. La vida y la muerte es lo que significa el cuerpo entonces el alma. Esto es lo “horrible” de la estrofa, morir y vivir en su alma esparcido por el mundo, por la falta del cuerpo.

El primer terceto habla de la diosa Fortuna que se conoce por la rueda de la fortuna y que es la diosa del azar que también es la hija de Océano. Aquí está la diosa “*con todos sus horrores*” no le puede cambiar la felicidad de la voz poética que ahora está en la gloria. La muerte para el poeta es algo bueno. Esta estrofa usa el asíndeton,

porque enumera a la diosa y las cosas negativas que son para él. La rueda de la Fortuna es lo que le puede traer lo bueno o lo malo a la vida de uno. La voz poética en su estado airado está en su vida celestial y la diosa del azar ahora no le podría cambiar su fortuna o de estar en forma de cuerpo, porque la felicidad en ser un alma libre de todo.

En el último cuarteto la metamorfosis de la voz poética ya está cumplida del cuerpo al alma, sólo que viene a parar donde hay los “eternos llantos” sinécdoque de la voz poética de cómo se siente sobre lo que pasó con su amante, que fue doloroso que no se puede olvidar. El último verso lo dice “quitar de mi memoria” que es lo único que le queda de su amor mientras piensa en ella. Otra vez lo que usualmente es malo como morir, es bueno para la voz poética, esto es la ironía del soneto. La metáfora del alma es siempre algo que significa el interior de la persona y que va más allá que esta vida que es un concepto neoplatónico.

## *Citas*

### *Versos*

1. *fuego...me enciende*-Es una metáfora de la pasión y transformación a llamas. Metáfora sensorial y visual. Hipérbaton. Efecto primero antes de la causa, “me enciende el fuego.”
2. *Aquario*-El portador de agua. Lo necesita para apagar el fuego que siente. Opuestos que son fuego y agua.
3. *alto suspirar*-Una metáfora de Dios. Necesita a Dios para su cambio de estado de cuerpo a alma.
4. *ayre por el ayre desparzido*-Quiere convertirse en cenizas y ser esparcidas por el aire. Lo que queda después de un fuego. Convertirse en nada. La metamorfosis.
5. *horrible rumor*-Una metáfora de un susto. Antepone el adjetivo antes del sustantivo: rumor horrible.
6. *la alma al dexar el cuerpo*- Es el proceso de la muerte. El cuerpo y el alma, o la vida y la muerte. Metáfora abstracta: alma.
7. *ojos al mar*- Ve el agua cuando el alma deja el cuerpo, la vista del agua. El destino de las cenizas. Las cenizas se esparcen en el agua cuando uno muere.
8. *cuerpo en llanto*-El fin de su cuerpo. Sufrimiento.
9. *Fortuna airada*-La rueda de la fortuna, girando en el aire. Metáfora del sufrimiento extremo, por Ixion ser atado a una rueda que gira en Hades, por su mal comportamiento.
10. *sus horrores, sus espantos*-Esta diosa trae lo malo.
11. *derrocar la alma mía*-En vez de ir al cielo, puede girar la rueda al infierno.
12. *beldad ya transformada*-Su cuerpo se convierte ahora en nada. *Beldad*-la verdad. La b/v tienen el mismo sonido, y la “l” durante esa época no se distinguía de la “r”, que son las letras líquidas. Lo mismo en el soneto “*Mi gusto y tu Beldad se desposaron.*”
13. *lago eternos llantos*-Símbolo del infierno. El sufrimiento de la voz poética que es una sinécdoque. Antepone el adjetivo antes del sustantivo: llantos eternos.
14. *quitar de mi memoria*-Los recuerdos.

## XXIV

**“Sobre um olmo que al cielo parecia”**

Sobre um olmo que al cielo parecia  
 llegar de flor no ojo se mostrava  
 una ave sola y triste vi que estava  
 y ali su soledad encarecia.

5 En una fuente clara que corria  
 con dulce son lloroso se baxava  
 y en ella se metiendo la enturbiava  
 y, viendo la agua turbia, la bevia.

10 La causa por que al dolor tanto se entregava  
 la sola tortolilla es verse ausente.  
 Mirad a quanto el mal d'ausencia llega!

Si tanto sentimiento el accidente  
 de una ave sin sintido amor la llega  
 sentir, que sentirá quien algo siente?

Publicado por primera vez por el Visconde de Juromenha que lo encontró en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* en el folio 116, donde están versos de Sá de Miranda, Bernardes y otras de versos dudosos de Camões. No hay comentarios sobre quiénes no lo consideran parte del canon camoneano (María de Lurdes Saraiva 446). Pienso que hay mucha prueba que le pertenece a Sá de Miranda, porque las iniciales de él están en el folio 115 además en el folio 117 en el de *Luis Franco Correa*.

La rima de los tercetos es: CDE y DED.

Este soneto se entiende en el español de hoy con algunos arcaísmos o lusismos: *um, no ojo, mostrava, estava, ali, baxava, enturbiava, la agua, bevia, entregava, quanto, d'ausencia, sintido, sentir, y sentirá*. Hoy se escriben: un, mostraba, estaba, ahí, bajaba, enturbiaba, el agua, bebía, entregaba, cuanto, de ausencia, sentido, sentir y sentirá. El

artículo “*um*” es un lusismo y también “no ojo” que significa “en el ojo”. Cuando el poeta usa “d’ausencia” esto es de manera italiana, o la contracción de la preposición “de.”

Hay diecisiete sinalefas: *sobre um, que al, no ojo, una ave, sola y, que estava, y ali, y en, la enturbiava, la agua, porque al, se entregava, tortolilla es, verse ausente, quanto el, sentimiento el, de una, una ave y sintido amor*. Hay dieciocho palabras con la sinéresis: *cielo, parecia, encarecia, fuente, corria, enturbiava, metiendo, viendo, agua, turbia, bevia, causa, ausente, quanto, ausencia, sentimiento, quien y siente*.

El punto de partida de este soneto es: “ave sola y triste.” Aquí lo que se muestra es la tristeza que se ve en la soledad del ave. Dentro de este *locus amoenus*, entre lo verde de la naturaleza, se encuentra una criatura solitaria. El enfoque del ojo en un árbol, en un ave dentro de las ramas, se ve a sí mismo, solo dentro del mundo, que se convierte en un sentimiento de catarsis. Un ave solo en un árbol es normal, pero la voz poética lo convierte en su llanto de estar también solo. El tema de la soledad del mundo de las criaturas, lo convierte en su realidad.

Este soneto petrarquista se concentra en la vida celestial, porque habla de todo que va hacia arriba: los ojos, las flores, las aves y la fuente. Se ve que el soneto es del influjo neoplatónico.

En el primer cuarteto hay las metáforas del olmo, el cielo, la flor, el ojo y un ave. El árbol lleva el simbolismo vertical que va hacia el cielo y también toca el ciclo de la vida. Aquí hay la muerte y regeneración. También los árboles tocan los tres niveles del cosmos, por sus raíces ser parte de la tierra, su tronco le pertenece al terreno que van hacia el firmamento. El cielo tiene mucho simbolismo como parte del orden cósmico, ahí

es donde está Dios y siempre tiene el sentido del porvenir después de la muerte.

En este árbol el poeta lo ve en el centro de su ojo, y lo dice metafóricamente como “flor no ojo... una ave sola”. El ave “triste...soledad encarecia” es una metáfora de sí mismo que se identifica con la soledad del ave en el árbol. El ave triste es también personificación porque a un ave, no se le puede notar emociones humanas como la tristeza. En esta primera estrofa se ve el uso del polisíndeton con el constante uso de la “y” para darle énfasis a su estado melancólico, como si fuera un llorisqueo.

En el segundo cuarteto se ve una fuente, otra metáfora que va hacia arriba, con el sonido de caer en la superficie del agua: “son lloroso.” Este son lloroso es una personificación del agua, como llora la voz poética. El agua siempre tiene el significado que es la fuente de la vida, la limpieza y la regeneración.

La fuente sube y baja “con dulce son” esto es una imagen sensorial. Ahí se encuentra a “ella” que se mete en el agua de la fuente y de ahí ella bebía. Se ve la mujer en la fuente bañándose y refrescándose. Esto es todo una metáfora de la vida con su amante. El hombre y la mujer juntos en esta fuente donde se sienten satisfechos que es la unión de los dos.

En el segundo cuarteto también se ve el uso del polisíndeton cuando describe las acciones de la mujer.

En el primer terceto tenemos la metáfora de la tortolilla, que es un ave con muchos significados. Este ave sola tiene las connotaciones de pureza, simplicidad y la representación del Espíritu Santo. En otros contextos la tortolilla es el ave de la diosa Afrodita, porque cuando la regalaba, representaba la promesa de amor que el amante le ofrecía al objeto de su deseo. También esta ave por su belleza y blancura representa



universalmente a la mujer. En la tradición cristiana la tortolilla es el símbolo de un matrimonio fiel (Chevalier y Gheerbrant 306-7).

La tortolilla sola es la metáfora aquí de la amante viéndose sin lo que desea. Aquí hay un apóstrofe: “Mirad a quanto el mal d’ausencia llega!.” Cuando uno ya no existe le hará falta.

El último terceto usa la palabra “sentimiento” entonces el verbo “sentir” en sus diferentes tiempos verbales: *sintido*, *sintir*, *sintirá*. Primero empieza con el sustantivo “sentimientos”, sigue con “sin sintido”, “sintir”, “sintirá” y “siente”. Va del participio pasado, al infinitivo al futuro y al presente del ave. El amor que vino por accidente a alguien que no sentía, que lo llega a sentir, que otra vez lo sentirá en el futuro. Esta estrofa es una pregunta retórica sobre los sentimientos. El ave de amor es la tortolilla también se ve como un ave que suprime los instintos eróticos. Por eso al final el poeta habla de los sentidos. Un ave que no ha sentido, es una virgen. La dama que desea la voz poética todavía es pura, que al final le dice “de una ave sin sintido amor la llega sentir, que sentirá quien algo siente.” Lo que desea la voz poética posiblemente lo poseerá algún día.

## *Citas*

### *Versos*

1. *olmo*-Es un árbol. Imagen visual que es símbolo de la naturaleza que va hacia el cielo. Lo celestial.
2. *llegar de flor*-Se refiere al olmo a la distancia que se ve pequeño. *No ojo*- En el ojo. Es un lusismo: en + o (artículo definido, masculino singular) es *no* que es una contracción, hace la preposición *no*. Enfocarse.
3. *una ave sola y triste*-Un pájaro solitario. Símbolo de lo que vuela hacia el cielo. Otro símbolo celeste. *Triste*-personificación del ave. La tristeza es característica humana.
4. *encarnecía*-Un ave que se vuelve en una figura casi humana. Metáfora de un ser solo y triste.
5. *fuelle*-Es un símbolo del agua. Una fuente como el pájaro va hacia el cielo. Un símbolo celeste y agua cristalina.
6. *son lloroso*-El agua subiendo y bajando de la fuente, tiene su musicalidad. Metáfora de un llorisco. *Son* es una palabra onomopéyica. Hipérbole.
7. *ella se metiendo*-Es una dama entrando en la fuente. Se emocionaba. Hipérbaton: metiéndose
8. *turbia, la bebia*-La dama toma el agua de la fuente que es como un bebedizo.
9. *dolor*-Ella está emocionada con este dolor. El amor le duele. Trata de quitarse el dolor con el agua, como si fuera una mancha. El agua limpia.
10. *la tortolilla*-Sola. El pájaro en el árbol está solo como ella. Son los mismos.
11. *Mirad...!*- un apóstrofe a la amada. Verse solo es malo.
12. *el accidente*-La pérdida fue sin querer.
13. *amor la llega*- Solo o con alguien el amor está ahí para ella.
14. *sintirá*-El futuro. Las últimas tres líneas hay un juego de palabras con el verbo sentir. Primero *sentimiento*, *sin sentido*, *sintir* y *sintirá*. Una posibilidad para sentir el amor en el porvenir. Termina que algún día el amor vuelva para que no sea una sola y triste ave. Aquí hay también aliteración con la letra “s”, que es un sonido de estar sollozando.

## XXV.

*“Sospechas que en mi triste fantasia”*

Sospechas que en mi triste fantasia  
puestas, hazeis la guerra a mi sentido,  
bolviendo y rebolviendo el afligido  
pecho, con dura mano, noche y dia:

5 ya se acabó la resistencia mia  
y la fuerza del alma; ya rendido,  
vencer de vos me dexo, arrepentido  
de averos contrastado en tal porfia.

10 Llevadme a aquel lugar tan espantable  
que, por no ver mi muerte alli esculpida,  
cerrados hasta aqui tuve los ojos.

Las armas pongo ya, que concedida  
no es tan larga defensa al miserable;  
colgad en vuestro carro mis despojos.

Publicado por primera vez por Álvares de Cunha en 1668. Se encuentra en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* y atribuido a Don Manuel de Portugal, con un error de copia que se ve también en la edición de Álvares de Cunha en el verso 10, que dice “que” por “do”. Esto sugiere que o el de Álvares da Cunha lo recogió en aquella fuente y no lo acreditó a la fuente o sus dos versiones tienen una fuente común pero el autor es Garcilaso de la Vega. Por error de los primeros editores lo hicieron parte del canon camoneano, según los biógrafos estaba entre los papeles de él cuando murió (María de Lurdes Saraiva 357).

Este soneto que apareció en la edición de Juromenha con el número CCLXXII, es el mismo de Garcilaso de la Vega con el número XXX. Entre las ediciones portuguesas, el de Camões apareció en los *Sonetos recolhidos por D. Antonio Alvares da Cunha, na edição das Rimas* de 1668 (Valbuena Prat 473). Las poesías de Garcilaso

fueron publicadas más de medio siglo antes de la primera edición de las *Rimas* de Camões, así que este soneto es considerado apócrifo camoneano y toda la crítica tiene prueba que le pertenece a Garcilaso porque fue publicada en 1543 por la viuda de su amigo Juan Boscán. Boscán estaba en el proceso de compilar la obra de ambos en una edición cuando se murió en 1542. Aunque se considera apócrifo camoneano, lo incluyo en la lírica camoneana castellana, porque todavía las ediciones lo contienen entre las obras del poeta.

La rima de los tercetos es: CDE y DCE.

Este soneto se entiende en el español de hoy, con algunos arcaísmos: *fantasia*, *hazeis*, *bolviendo*, *rebolviendo*, *dexo* y *averos*.

Hay quince sinalefas: *que en*, *guerra a*, *bolviendo y*, *rebolviendo el*, *noche y*, *se acabó*, *dexo arrenpentido*, *de averos*, *contrastado en*, *llevadme a aquel*, *muerte alli*, *alli esculpida*, *hasta aquí*, *no es y* *defensa al*. Hay quince palabras con la sinéresis: *fantasia*, *puestas*, *hazeis*, *guerra*, *bolviendo*, *rebolviendo*, *dia*, *resistencia*, *mia*, *fuerza*, *porfia*, *muerte*, *aquí* y *vuestro*.

El punto de partida de este soneto es la palabra “guerra.” Este soneto es otro ejemplo que el amor es una batalla. Ya que los dos poetas, Garcilaso y Camões fueron soldados, y los dos amaron mujeres inalcanzables, es obvio que estas guerras de amor son autobiográficas. La sospecha de su fantasía es que posiblemente hay otro en la vida de su amante, porque ahora quedan el rendimiento y los despojos. Palabras relacionadas con una batalla. Hace batalla con su mente en su fantasía porque no lo puede hacer físicamente pero sí figuramente. Los dos gerundios: *bolviendo* y *rebolviendo* son ejemplos de lo que gira constantemente, pero aquí está en los pensamientos de la voz

poética.

Este soneto petrarquista es una lucha del amor. La guerra es dura de las dos maneras duradera y fuerte, porque posiblemente lleva mucho tiempo que ha sido dolorosa. Tiene al amante cansado y rendido que también es algo que le duele por este sufrimiento amoroso.

Esta guerra existe en su mente, por la voz poética decir en el primer cuarteto que “en su triste fantasía.” Ahí demuestra que la lucha está en su pensamiento constantemente de lo que pasó que lo tiene “aflicto” que es sólo una sospecha. Esto sugiere la vida de los sueños, no sabe cuál es la realidad así que sufre. Posiblemente es un amor no correspondido. Las metáforas que usa demuestra la aflicción por ejemplo “bolviendo y rebolviendo...con dura mano.” Esta “dura mano” es él mismo llorando sobre un amor perdido y se pasa pensando sobre uno que posiblemente se llevó lo que él deseaba. Está teniendo una guerra consigo mismo. El tiempo se demuestra con “noche y día” por quedarse pensando en algo doloroso. Con el día viene usualmente la renovación, que él no siente, porque su pesadumbre sigue las veinticuatro horas al día.

En el primer cuarteto hay los ejemplos de asíndeton y polisíndeton. Usa las comas en tres lugares y la conjunción “y” para una continuación de lo que le pasa en esta época dolorosa.

En el segundo cuarteto vemos el rendimiento. Ya no quiere seguir torturándose. Aquí la voz poética habla con su amante y le dice: “vencer de vos me dexo.” La única metáfora es la del alma. Ya no tiene más ánimo para continuar la lucha en esta vida. Ahora hay lo interior-exterior; el alma o el ánimo se ve a través de su exterior o su cuerpo que ya está cansado.

El primer terceto ya piensa en su propia muerte que lo espanta. Aquí hay las metáforas de una estatua de sí mismo, las que se ven encima de las tumbas, que en su vida espiritual la ve y le da miedo. Piensa en su propia figura en el lugar donde van las cuerpos después de la muerte. No quiere abrir los ojos por no ver su figura muerta. Tiene los ojos cerrados de las dos maneras, no quería ver la realidad de esta situación y también cerrados para no ver lo que está al frente de él.

La guerra ya ha terminado en el último terceto porque deja caer “las armas,” que es una metáfora de su vida que es el rendimiento. El “otro” o el que él sospechaba al principio ahora tendrá sus restos mortales para “colgad en vuestro carro.” Este soneto lamenta la pérdida de su vida por una sospecha, que existe sólo en su mente y termina en una tragedia cuando pierde el ánimo de seguir viviendo. Esto es un concepto neoplatónico porque el amante se muere y hay una separación del cuerpo y alma. La tragedia del amor trae la muerte.

## *Citas*

### *Versos*

1. *sospechas...triste fantasia*-Las ilusiones de amor. Sospechar de una fantasía es pensar en lo que no tiene. Lo inalcanzable. También otro amante que pretende a su amada. Metáforas abstractas-*sospechas y fantasia*
2. *la guerra*-Una metáfora de combatir en amor. Luchar por lo que desea aunque nunca la ha tenido. Luchar con otro por ella, o con la amada por su amor.
- 3 *el afligido*-Es una característica del amor cortés. El amor duele y es sufrimiento.
- 4 *el pecho*- o el corazón. Se está martirizando por esta luchar de amor, que es posible que no ha existido. El centro metafórico de los sentimientos.
- 5 *se acabó la resistencia mía*-Es el colmo de su mal de amor. El rendimiento.
6. *el alma*-Es su ánimo. El alma es una metáfora del más allá, la vida celestial y también la muerte. Una metáfora abstracta.
- 7 *vencer*-El amor o amar es luchar para que se sienta vencido, rendido, arrepentido.
8. *averos...porfía*-habernos...discutido. Se siente que no tiene sentido en seguir este martirio.
- 9 *lugar tan espantable*-Es una metáfora del provenir que es el infierno.
10. *mi muerte esculpida*-Metáfora de una figura en una sepultura. Como si fuera una tumba con su figura encima. Símbolo de la muerte.
11. *cerrados... los ojos*-Metáfora de vivir una mentira. También morir físicamente.
12. *las armas*-Metáfora de su ser que rindió en esta lucha de amor. Para una lucha se necesitan las armas. Rendir sus armas.
13. *miserable*-Habla de sí mismo.
14. *los despojos*-Su cuerpo ahora es un despojo, metáfora de la guerra. El vencedor y el vencido. Los despojos son para ser colgados como un trofeo al que ganó esta lucha de amor.

## XXVI.

*“Ventana venturosa do amanece”*

Ventana venturosa do amanece  
 qual resplandor d'Apolo el de mi dama,  
 abrasarte veja yo con una llama  
 de las con que mi alma resplandece.

5 Porque se ves el mal que se padece  
 y sientes el dolor que il pecho inflama  
 no dexas a mis ojos ver la rama  
 que dientro en mi con lagrimas florece.

10 Si no te mueve ya la pena mia,  
 muevate ver lo poco que se gana  
 de no dexar al alma su alegria.

Y pues lo sabes ya, cruda ventana,  
 antes que mi dolor descubra el dia,  
 dexame ver mi ninfa soberana.

Publicado por primera vez por el visconde de Juromenha que lo recogió en el *Cancioneiro de Luis Franco Correa* que se encuentra en el folio 119. Este soneto no tiene autoría en este cancionero, pero el que sigue tiene quien lo compuso. Así que sugiere la autoría camoneana, pero queda sin definir. Saraiva lo incluye en la parte de su estudio en *Outros Sonetos de Autoría Controversa* y es el último soneto, así que este sería otro que tendría menos probabilidad de ser de Camões (María de Lurdes Saraiva 449).

La rima de los tercetos es: CDE y DCE.

Este soneto se entiende en el español corriente con algunos arcaísmos, lusismos e italianismos. Las siguientes palabras están escritas en formas antiguas: *qual*, *abrasarte*, *dexas*, *dientro*, *dexar*, y *dexame*. Hoy día se escriben: cual, abrazarte, dejás, dentro, dejar y déjame. La palabra “do” abrevia a “donde.” Aquí hay dos italianismos: “d’Apolo y il” que en español es: “de Apolo y él.”



Hay siete sinalefas: *do amanecer, Apolo el, mi alma, que il, pecho inflama, dentro en y descubra el*. Hay nueve palabras con la sinéresis: *qual, sientes, dentro, mueve, mia, muevate, alegría, pues y dia*.

El punto de partida de este soneto “resplandor” que es la luz natural que se ve de una ventana. Se ve lo celestial y lo espiritual cuando habla de su alma, que es otro ejemplo de un tema neoplatónico. Este es una elevación del amor, todo va hacia Dios que está en el cielo. Esto con su ventana y lo que viene de afuera demuestra las oposiciones: lo interior-exterior. Tanto en la ventana como en alma, que está dentro del cuerpo o el cuerpo-alma. Una metáfora concreta y abstracta.

Este soneto petrarquista tiene que ver con la luz que entra por la ventana que es el resplandor con sus valores simbólicos. Apolo (griego) es el dios del Sol (romano) que le trae la luz a su dama, pero es también dios de las bellas artes, medicina, música, poesía y elocuencia (Zimmerman 26). La luz del sol es amarilla o brillante que es el color más caliente, como el calor de la pasión.

El primer cuarteto está lleno de metáforas preciosistas que tienen que ver con el sol. Empieza con el amanecer que es el nuevo día cuando el sol ilumina con su “resplandor” la tierra. Aquí está Apolo con su luz resplandeciente. Se ve un símil cuando el amante se compara con el sol: “abrasarte veja yo con una llama.” La voz poética también es una llama, o el calor de su pasión que viene de su interior, que es su alma y la abraza. Todo está ardiendo dentro y por fuera de este amante. El soneto demuestra la luz de la naturaleza y la luz de su alma que es espiritual. Aquí la voz poética le da cualidades humanas a una llama, que es personificación, por su función abrazar.

La ventana es una apertura y la metáfora se ve que connota la mujer en el amanecer de su vida o en su juventud. El amante la quiere en esta etapa de su vida, cuando la joven sale de su niñez y se despierta en la adolescencia. Este amante quiere abrazarla con su pasión, con una “llama” que connota el amor y la unión del hombre y la mujer.

El segundo cuarteto es el desfloramiento de la joven, con muchas metáforas que connota esto: “el mal padece...el dolor... el pecho inflama... con lágrimas florece.” Esta estrofa es ella que florece después del dolor que padece cuando él le quita su virginidad. Este amor puede ser imaginado o real para el amante porque habla de lo que desea.

En el primer terceto la voz poética masculina siente su ausencia y usa otra metáfora de sufrimiento como: “la pena mia.” Esta estrofa se ve que después de su descripción amorosa del amor deseado, la joven lo rechaza y el amante quiere que vea el padecimiento de su interior en su alma.

En el último terceto otra vez la ventana pero cambia porque aquí es “cruda”. “Ninfa soberana” es la dama que está en su mente en un trono, porque usa “soberana” para decir su reina, la dama que es eternamente joven.

En este último terceto se usa el asíndeton, porque el amante enfatiza el padecimiento de él con diferentes adjetivos. Aquí hay también un apóstrofe: “y pues lo sabes ya” cuando se refiere a ella. En vez de llamarla por su nombre o algo que significa amor se dirige a ella como “cruda ventana” que es una metáfora de su órgano sexual, obviamente ella no es una persona buena, pero una “persona non grata.”

Lo que en este soneto se ve es la constante batalla entre el hombre y la mujer. El hombre siempre está dispuesto a hacerle el amor y ella se aguanta o lo rechaza. Quiere

que ella se quede ahí hasta el otro día, pero se ve que no va a pasar porque lo dice en los dos últimos versos: “Antes que mi dolor descubra el día, dexame ver mi ninfa soberana.”

Es una demostración de un tema del amor cortés, que es el desdén de la mujer.

Los dos cuartetos demuestran el intento del amante con sus palabras de amorío, pero los tercetos cambian de actitud de humildes del amante ante la joven a palabras negativas hacia ella. Las palabras lo dice en este último terceto “cruda ventana.” Aquí antepone el adjetivo y el sustantivo pero al principio era “ventana venturosa.” De algo posiblemente bueno cambia a algo malo. Este demuestra el rechazo de la mujer.

## *Citas*

### *Versos*

1. *ventana...amañece*-Es una metáfora de un recipiente o una dama en la primavera de su vida. El despertar de la niñez a la adolescencia. Una ventana es una apertura. *Ventana*-metáfora de lo exterior –interior. “*do*”-donde
2. *el resplandor...d’Apolo*-Dios del sol. Metáfora del calor o la pasión. La luz celestial. D’Apolo, manera italiana, *d’* ante una vocal. Luz natural y metáfora de algo penetrante, que son los rayos del sol.
3. *abrasarte*-Personificación de la llama. La llama la abraza. El calor de los dos cuerpos juntos. La pasión.
4. *mi alma*-lo celestial. El ánimo de vivir. Concepto neoplatónico.
5. *el mal que se parece*-El mal semblante o el mal de amores.
6. *il pecho inflama*-Metáfora que compara a la llama con el amor. Inflama el corazón que es el símbolo del amor. Italianismo del artículo definido masculino: *il*
7. *la rama*-El símbolo de algo penetrante. Sinécdoque de la voz poética.
8. *lagrimas florece*- Esto es la primera vez de una vida amorosa de una joven. Interior-exterior. Las lágrimas reflejan los sentimientos de lo interior.
9. *la pena mía*- Sufre por el amor. Espera que ella se compadezca de él.
10. *lo poco que se gana*-Un poco de amor trae un poco de felicidad. Se gana al hombre.
11. *al alma*-El ánimo. Lo celestial.
12. *cruda ventana*-Una metáfora de una mujer mala. Ventana símbolo de un portal o apertura. Antepone el adjetivo antes del sustantivo.
13. *mi dolor*-Sufre por alguien. Mal de amores.
14. *ninfa soberana*-Una metáfora de su novia joven, que la pone en un pedestal aunque lo rechaza. Ninfa-eternamente joven.

## Capítulo 5 Conclusión

La historia del soneto empieza en Sicilia, y se pasa a la Península Itálica con Petrarca en su *Canzoniere*. Luego con los casamientos y las guerras europeas en las cuales los soldados eran los cortesanos también, las formas itálicas pasan a la Península Ibérica. Primero, en España, con Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), Juan Boscán y Garcilaso de la Vega; entonces pasa a Portugal y ahí las compone Francisco Sá de Miranda.

Unos años después, en la corte portuguesa la lírica se convierte en mercancía o un producto de consumo, porque se necesitaban poetas para hacer rimas para que las cortesanas se disfrutaran en sus tertulias, y cuando los cortesanos no las podían componer las compraban. Ahí gana admisión nuestro poeta Luís de Camões, que compone lírica con mucha facilidad, gracias a su gran erudición para un hombre tan joven. Como dice Hernâni Cidade: “*Estudo, ou melhor-leitura de poeta e escritores portugueses, italiano, clássicos latinos e gregos*” (Cidade 282). Este joven tan elocuente, adquirió tanta fama entre los nobles, que lo buscaban para que compusiera poesía y ellos tuvieran algo que presentar en la corte ante las damas. Hasta las cortesanas lo buscaban para lo mismo. Su talento y arrogancia ante esta corte, también le trajo su decadencia personal.

La corte portuguesa del siglo XVI era muy castellana por integrar tantas damas del otro lado de la frontera; en las tertulias tenía que haber lírica en español para el entretenimiento de las españolas. Esto crea el bilingüismo cortesano en Portugal. Aunque las fronteras geográficas se habían establecido hacía doscientos años, en la corte portuguesa florecía la poesía en ambas lenguas peninsulares.

Cuando joven en Lisboa, Camões tenía que ganarse su sustento de alguna manera,

y componiendo lírica fue una de las maneras en que se mantuvo además de ser tutor. La poesía que él compuso fue al gusto de los que le estaban pagando, así que para sobrevivir en este ambiente muy castellano, hizo composiciones en esta lengua. En este estudio monográfico sólo presenté los sonetos, pero hay más lírica castellana en otros metros para ser estudiada e incluida en el canon camoneano castellano.

Aunque Camões tuvo un vida miserable después de los veinticinco años, siempre compuso poesía a lo largo de su vida. Este hombre con tanta mala suerte, que llegó a ser el “Poeta Nacional de Portugal” por su epopeya *Os Lusíadas*, (una de sus pocas obras publicada en vida) que nunca publicó su lírica, labor que se ocuparían sus admiradores después de su muerte. En este proceso de la compilación de la lírica camoneana, surgieron muchas suposiciones al respecto en diversos lugares. Hasta la fecha continúa ininterumpido el esfuerzo por autenticar sus versos. Los sonetos fueron gran parte de su producción lírica.

Según Besse y Cidade, se pueden resumir así las características de los sonetos de Camões que he presentado en este estudio en: la mayor parte de sus sonetos son del tema de amor y dentro de ese tema hay gran variedad. En este amor se presenta lo eufórico y el mal de amores y éste es el que predomina, porque la amada es el objeto y motivo de la culpa de su mal estado. Su lírica demuestra la insatisfacción del deseo. En el amor, la belleza de la amada es un reflejo divino que es un concepto neoplatónico. Hay el lenguaje del deseo cuando mira y contempla el objeto que quisiera poseer. La belleza física y espiritual se unen a través del oro, la nieve, el cristal y lo blanco que simbolizan un estado celeste. Cuando el poeta se siente insatisfecho, él se hace preguntas retóricas, muestran desequilibrios y contradicciones. Estas preguntas retóricas se ven como un

diálogo consigo mismo y el lector. Evoca el pasado por lo bueno y lo malo de las memorias, esto se ve en la *saudade* o la nostalgia. En este pasado se ve también la naturaleza, donde exalta una relación moral. Hay el conflicto de la presencia y la ausencia, y el placer y el dolor. Todo crea una frustración en el poeta, que no se puede distinguir el tema del amor y la expresión de ese amor, en esto siempre habrá las oposiciones binarias. El amor es sensual y espiritual y casi no se puede ver retrato físico de la amada porque se funde en cosas bellas, como los metales, la naturaleza y lo translúcido (Besse 95-6).

En estos sonetos se ven muchas metáforas concretas y abstractas, pero las más importantes tienen que ver con la agresión como las de resistencia, rendimiento, guerra, destrucción, dolor, traición e injusticia. Así mismo se presentan muchas hipérbolos, antítesis, paralelismos y redundancias (Besse 96).

Otro estudio erudito que se podrá hacer, que éste ha suscitado, es sobre la época de la dominación española en Portugal y los más de quinientos autores que escribieron en castellano, la lengua del “opresor” en esos sesenta años (1580-1640). Si en el Siglo XVI se alza como vate solitario este poeta portugués que compone en lengua española, para finales de la centuria siguiente, son muchísimos los que han adoptado la práctica. Hasta hicieron un diccionario de autores portugueses que escribieron en lengua castellana. Entonces, aunque había resistencia contra lo castellano, Camões no es único dentro de la nación portuguesa que crea literatura en lengua de su vecino. Camões con *Os Lusíadas* creó para el pueblo portugués un sentido de orgullo, que es lo que carecía cuando la corte (que era el poder de la nación) se castellanizó. Los escritores portugueses posteriores a Camões continuaron con la tendencia de castellanizar la cultura, a la sazón ya por causa

de Felipe II, o I de Portugal. Es innegable que el pueblo luso descubrió su espíritu nacional merced a la epopeya de Camões. A raíz de lo cual, el lisboeta pudo recuperar la fama de la que había gozado en la juventud antes de su segundo destierro.



### *Glosario*

Aquí hay palabras que Luís de Camões utilizó en sus sonetos que son extranjeras, o como se escribían en el siglo XVI. En este glosario las palabras que saqué de los sonetos se las presento en la manera moderna del castellano. Se ve que Camões utilizó muchos latinismos, italianismos, lusismos y el castellano de la época. Las palabras que Camões utilizó en los cuatro sonetos auténticos van marcados con asteriscos.

#### A.

Abrasarte-abrazarte  
 Adó-adónde\*  
 Agena-ajena  
 Agora-ahora  
 Alcança-alcanza  
 Allega-alega  
 Ali-allí  
 Amava-amaba  
 Aquesto-acuesto  
 Assegurastes-aseguraste  
 Assi-así  
 Averos-habernos  
 Ayre-aire  
 Ayuntava-ayuntaba

#### B.

Bastava-bastaba  
 Baste-basta  
 Baxava-bajaba  
 Bevia-bebía  
 Beldad-verdad  
 Bolando-volando  
 bolver-volver\*  
 bolviendo-volviendo  
 bolvistes-volviste  
 boz-voz  
 Buelto-vuelto\*

#### C.

Cantava-cantaba  
 Cantavale-cantábale  
 Caçada-cansada  
 Confiança-confianza  
 Congoxoso- congojoso\*  
 Contino-con ti no

Convertiesses-convirtiese

Cre-cree

Cujo-cuyo

D.

D'ausencia (italianismo)-de ausencia

Dela-de ella

Della-de ella

Dellas-de ellas

Dellos-de ellos\*

Decendía-de descender-descendía. Tiempo Imperfecto\*

Defunto-difunto

Desparzido-desparcido

Despojar-me- escrita de manera portuguesa, despojarme en castellano

Desta-de esta

Dessabrido-desabrierto

Deste-de este

Destos-de estos

Dexado-dejado

Dexame-Déjame

Dexar-dejar

Dexastes-dejaste

Dexas-dejas

Dexo-dejo

Dientro-dentro

Distes-diste-tiempo pretérito, segunda persona singular –Tú.\*

Dizia-decía. Tiempo Imperfecto.\*

Dizilde-decidle. Metátesis de la “l” y “d”.

Dizis-decís

Dixo-dijo

Do-dónde

Dormiendo-durmiendo

E.

e-y

embuelto-envuelto

enternecestes-enterneceste

entregava-entregaba

enturbiava-enturbiaba

Entrambos-entre ambos. Contracción.\*

Enzina-encina

Escura-oscura

Escurecian-oscorecían

Escureciste-oscoreciste\*

Esperava-esperaba

Esperavale-esperábale

Esperanças-esperanzas

Essa-esa\*

Estava-estaba\*  
 Estays-estáis  
 Esteve-esteva, posible error del copista  
 Estoi-estoy  
 Estraños-extraños

## F.

Fantasia (posible error del copista)-fantasía  
 Feristes-feriste-heriste  
 Fieres-hieres  
 Fuesse-fuese

## G.

Granata-granada

## H.

Há-ya  
 Hallastes-hallaste  
 Haze-hace  
 Hazeis-hacéis  
 Hizieron-hicieron  
 Huelgome-vuélvome

## I.

Il (italianismo)-el  
 Imortal, immortal-inmortal

## J.

## K

## L.

Labrio-labio- Escrito *labrio* en el Siglo XIV.  
 Lamentava-lamentaba  
 Lastimava-lastimaba  
 L' empeora (italianismo)-le empeora  
 Lograva-lograba

## M.

Matastes-mataste  
 Mexillas-mejillas  
 Moriendo-muriendo  
 Mostrava-mostraba  
 Mui-muy

## N.

Nel-Italiano =en el\*

Ofrecistes-ofreciste	O.
Oyda-oída	
Padecieis-padeceis	P.
Pensava-pensaba	
Passado-pasado	
Passando-pasando	
Paseo-paseo	
Passo-paso	
Perdistes-perdiste	
Perfecion-perfección	
Poquedad-de puerco, suciedad	
Poseydo-poseído	
Posseo-poseo	
Produxeron-produjeron	
Proprio-propio	
Pudiesse-pudiese	
Qual-cual	Q.
Qualquer-cualquier	
Quan-cuan	
Quando-cuando	
Quanto-cuanto	
Quexas-quejas*	
Raxado-rajado. Pronunciación raxár*	R.
Rebanho-lusismo-rebaño	
Rebolviendo-revolviendo	
Rebuelvo-revuelvo	
Recebidas-recibidas	
Reduxesse-redujese	
Retumbavan-retumbaban	
Robi-rubí	
Roxa-roja	
Sereys-seréis	S.
Serve-sirve	
Sintir-sentir	
Sintirá-sentirá	
Socorremos-socorrernos	
Subjectos-sujeto	
Sujeito (lusismo)-sujeto	T.

Tormiento-tormento

U.

Üa-una

V.

Vays-vais

Veniros-venirnos

Vertistes-vertiste-Tiempo pretérito, segunda persona singular – Tú\*

Veys-veis

Viesse-viese

Vistes-viste- Tiempo pretérito, segunda persona singular-Tú.\*

Vitoria (lusismo)-victoria

Vos-tú

W.

X.

Y.

Yedra-hiedra

Z.

Zelo- lusismo=celo o diligencia

## Bibliografía

### Ediciones de la lírica de Luís de Camões

- Camões, Luís de. *Rhythmas de Luís de Camões. Divididas en cinco partes*. Ed. Manolo Lyra. Lisboa: Estevão Lopez Mercader de Libros, 1595. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. Pedro Crasbeeck. Lisboa: Estevão Lopez Mercador de Libros, 1598. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. Pedro Crasbeeck. Lisboa: Domingos Fernandez Mercador De libros, 1607. Print.
- , Luís de. *Rimas. Primera parte*. Ed. Vicente Álvarez. Lisboa: Domingos Fernandez Mercador De libros, 1614. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. Pedro Crasbeeck. Lisboa: Livreiro Domingos Fernandez, 1616. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. D. António Álvarez. Lisboa: Livreiro Domingos Fernandez, 1621. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. Pedro Crasbeeck. Lisboa: Pedro Crasbeeck Impresor del Rey, 1629. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. Lourenco Crasbeeck. Lisboa: Lourenco Crasbeeck, 1632. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. António Crasbeeck. Lisboa: António Crasbeeck de Mello Impresor de Sva Alteza, 1663. Print.
- , Luís de. *Rimas. Principe dos Poetas Portugueses. Primeira, Segunda e Terceira Parte*. Ed. Ioam Franco Barreto. Lisboa: António Crasbeeck de Mello Impresor de Casa Real Lisboa, 1666. Print.
- , Luís de. *Rimas*. Ed. D. António Álvares da Cunha y António Crasbeeck de Mello. Lisboa, 1668. Print.
- , Luís de. *Rimas. Principe dos Poetas de Hespanha*. Lisboa; António Crasbeeck de Mello Impresor de Casa Real, 1670. Print.
- , Luís de. *Rimas varias, tomos I e II*. Ed. Manuel de Faria e Sousa. Lisboa: Teotónio Dámaso de Mello Impresor de Casa Real, 1685. Print.
- , Luís de. *Rimas varias. Principe de los Poetas Heroycos, y Lyricos de España. Tomo III, IV y V, Segunda Parte*. Lisboa: Imprenta Craesbeeckiana, 1689. Print.

---, Luíz de. *Obras de Luíz de Camões 1860-69*. Ed. Visconde de Juromenha. Lisboa: 1861. Print.

**Ediciones y traducciones de la épica *Os Lusíadas* de Luís de Camões**

Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Gõçalvez Impressor, 1572. Print

---, *Los Lusíadas*. Trans. Benito Caldera. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1580. Print

---, *Los Lusíadas*. Trans. Henrique Garcés. Madrid: Casa de Guillermo Drouy, 1591. Print

---, *Os Lusíadas*. Ed. Manuel Correa, Lisboa, n.p., 1613. Print.

---, *The Lusiad*. Trans. Richard Fanshawe. London: Princes-Arms St. Paul's Church Yard, 1664. Print

---, *La Lusiade de Camoens*. Trans. M. Duperron de Castera. Paris: Nion, 1768. Print

---, *The Lusiad*. Trans. William Julius Mickle. Oxford: Jackson and Lister, 1776. Print.

---, *Os Lusíadas*. Avinhão: F. Seguin, 1818. Print.

---, *Los Lusíadas*, Trans. Lamberto Gil. Madrid: Impr. de M. de Burgos, 1818. Print

---, *I Lusiadi*. Trans. Antonio Nervi. 2nd ed. Milan: Milano Soc. Tipog. Dei, Classici, Ital., 1821. Print

---, *I Lusiadi*. Trans. Antonio Briccolani. Parigi, n.p. 1826. Print.

---, *Os Lusíadas*. Ed. José María de Sousa-Botelho. Paris, n.p., 1836. Print.

---, *Os Lusíadas*. Ed. José de Fonseca. Paris: Baudry, 1846. Print.

---, *Lusiaderne*. Trans. Nils Lověn. London, C/W.K. Gleerup, 1852. Print.

---, *Os Lusíadas*. Ed. Karl von Reinhardstoettner. Strasburg, n.p., 1874. Print.

---, *Os Lusíadas*. Lisboa, n.p., 1875. Print.

---, *The Lusiads*. Ttrans. J.J.Aubertin. London: C.K. Paul, 1878. Print.

---, *Die Lusiaden*. Trans, A.E. Wollheim da Fonseca. Leipzig, n.p., 1879. Print.

---, *Os Lusíadas*, Trans. Richard Francis Burton. London: B. Quaritch, 1881. Print.

- , *Los Lusíadas*, Trans. Lamberto Gil. Madrid: L. Navarro, 1887. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. Francisco Gomes de Amorim. Lisboa, n.p., 1889. Print,
- , *Os Lusíadas*. Ed. Francisco de Sales Lancastre. Lisboa, n.p., 1892. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. Joaquim Mendes dos Remedios. Coimbra, n.p., 1903. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. Augusto Epiphany da Silva Días. Porto, n.p., 1910. Print.
- , *Los Lusíadas*. Trans. Luis Gómez de Tapia. Barcelona: Montaner y Simón, 1913. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. José María Rodrigues. Lisboa: Tip. Biblioteca Nacional, 1921. Print.
- , *I Lusiadi*. Trans. Adriano Bonaretti. Firenze: A. Salani. 1925. Print.
- , *Os Lusíadas*. Lisboa: Edição Nacional, 1931. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. H. Guedes de Oliveira. Porto, n.p., 1938. Print.
- , *Os Lusíadas*. Trans. Charles Magnin, Paris, n.p., 1941. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. Cláudio Basto. Lisboa: Revista da Portugal. 1943. Print.
- , *I Lusiadi*. Trans. Silvio Pellegrini. Torino, Unione Tipografico-Editore Torinese, 1945. Print.
- , *Os Lusíadas*. Ed. Jeremiah D.M. Ford. Cambridge: Harvard UP, 1946. Print.
- , *Die Lusiaden*. Trans, Otto Freiherr von Taube. Freiburg, n.p 1949. Print
- , *Die Lusiaden*. Trans, Karl Eitner. Leipzig, n.d. Print.
- , *The Lusiads*. Trans. Leonard Bacon. New York: Hispanic Society of America, 1950. Print.
- , *The Lusiads*. Trans. William C. Atkinson, London: Penguin Books, 1952. Print
- , *Les Lusiades de Luis de Camões*. Trans. Roger Bismut. Lisbonne, Imprime Chez Betrand Pour L'Institut Francais au Portugal, 1954. Print.
- , *Los Lusíadas*, Trans. Idelfonso Manuel Gil. Madrid: Revista de Occidente, 1955. Print.



---, *Os Lusíadas. Obras Completas*. Ed. Hernâni Cidade. Lisboa: Artis, 1956. Print

---, *Os Lusíadas*. Ed. Frank Pierce. Oxford: Clarendon P, 1973. Print.

---, *The Lusiads* Trans. and Intro. Landeg White. Oxford: UP, 1997. Print.

---, *Os Lusíadas*. Ed. António José Saraiva. Livraria Figueirinhas, Porto, 1999. Print.

### Fuentes primarias

- Afonso X, O Sabio. *Cantigas de Santa María; Tomo 1*. Ed. Walter Mettmann. Coimbra: Universidade, 1959. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1977. Print.
- Camoens, Luis de. *Poesías Castellanas y Autos*. Ed. Marqués Braga. Lisboa: Imprensa Nacional, 1929. Print.
- Camões, Luis Vaz de. *The Lusiads (1572)*. Trans. and Intro. Landeg White. Oxford: UP., 1997. Print.
- , Luís de. *Lírica Completa II Sonetos*. Prefacio e notas María de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1980. Print.
- , Luís de. *Lírica Completa III Canções, Sextinas, Odes, Elegías, Oitavas, Égloga, Epigramas*. Prefacio e notas María de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1980. Print.
- , Luís de. *Sonetos*. Eds. María de Lurdes Saraiva y José Hermano Saraiva. Mems Martins Codex: Publicações Europa-América, 1990. Print.
- , Luís de. *Poesía lírica*. Intro. Isabel Pascoal. Lisboa: Ulisseia, 2002. Print.
- , Luís de. *Luís de Camões Selected Sonnets*. Ed and Trans. William Baer. Chicago: U of Chicago P, 2005. Print.
- Camoens, Luis de. *The Lusiad (1572)*. Trans. (1665). Richard Fanshawe. Ed. and Intro. Jeremiah D.M. Ford. Cambridge: Harvard UP, 1940. Print.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de Mancha II*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2005. Print.
- Correa, Luis Franco. *Cancioneiro de Luís Franco Correa, 1557-1589*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenario da Publicação de "Os Lusíadas," Gráfica Bras Monteiro, 1972. Facsims.
- De Vasconcellos, Carolina Michaëlis. *O Cancioneiro Fernandes Tomás. Indices, Nótulas e Textos Inéditos*. Coimbra: Imprensa da Universidade 1922. Print.
- García Gómez, Emilio. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Print.

Garcilaso de la Vega. *Poesías Castellanas Completas*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. Print

---, *Obras completas con comentario*. Ed. Elías L. Rivers. Columbus: Ohio State UP, 1974. Print.

*The Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Ed. Arthur Lee-Francis Askins. Paris: Jean Touzot Libraire Editeur, 1979. Print.

*Vida e Obra De Luís de Camões*. Eds. Machado, José Barbosa y Deolinda Rodrigues Cabrera Machado, Porto: Porto Editora, 1996. CD-ROM.

### Obras citadas

- Barreiros, Antonio José. *História da Literatura Portuguesa. Sec. XII-XVII*. Braga: Librería Editora Pax, 1970. Print.
- Bell, Aubrey F.G. *Studies in Portuguese Literature* (1914). New York: Gordon P, 1975. Print.
- , *Luis de Camões*. Oxford: UP, 1923. Print.
- , *Portuguese Literature*, (1923) London: Oxford UP, 1970. Print.
- Besse, María Graciete. *Camões. Sonetos*. Mem Martins Codex: Publicações Europa-América, 1992. Print.
- Brenan, Gerald. *The Literature of the Spanish People. From Roman Times to Present Day*. Cambridge: UP, 1953. Print.
- Carré Aldao, Eugenio. *Influencias de la literatura gallega en la castellana*. Madrid: Francisco Beltrán Española y Extranjera, 1915. Print.
- Chandler, Richard E. and Kessel Schwartz. *A New History of Spanish Literature*. Baton Rouge: Louisiana UP, 1991. Print.
- Checa Cremades, Jorge. *La poesía en los siglos de oro: Renacimiento*. Madrid: Playor, 1982. Print.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books, 1996. Print.
- Cidade, Hernâni. *Luís de Camões. O Lírico*. Lisboa: Librería Bertrand, 1952. Print.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (1969). Madrid: Siruela, 1997. Print.
- , *A Dictionary of Symbols*. (1962). Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971. Print.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1998. Print.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1991. Print.
- De Sena, Jorge. *Os Sonetos de Camões. E O Soneto Quinhentista Peninsular*. Lisboa: Edições 70, 1980. Print.

- Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española I. Desde los orígenes hasta 1700*. Barcelona: Ediciones B, 1996. Print.
- Earle, T. F. "Lyric Poetry in the Sixteenth Century", *A Companion to Portuguese Literature*. Eds. Stephen Parkinson, Claudia Pazos Alonso, T.F. Earle, Woodbridge: Tamesis, 2009. 85-96. Print.
- Filgueira Valverde, José. *Camões Comemoração do Centenario de <<Os Lusíadas>> (1975)*. Trans. Albina de Azevedo Maia. Coimbra: Librería Almedina, 1981. Print.
- Garay, René P. "Luís Vaz de Camões." *Literature of Travel and Exploration*. Ed. Jennifer Speake. New York: Fitzroy Dearborn, 2003. 176-7. Print.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1967. Print.
- Glazer, Edward. *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*. Valencia: Castalia, 1957. Print.
- Greer, Thomas H. *A Brief History of Western Man*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968. Print.
- Hall, Robert, A. *A Short History of Italian Literature*. Ithaca: Lingüística, 1951. Print.
- Hart, Henry H. *Luis de Camoëns and the Epic of the Lusiads*. Norman: U of Oklahoma P, 1962. Print.
- , Thomas. *Gil Vicente. Casandra and Don Duardos*. London: Grant & Cutler, 1981. Print.
- Harvey, Sir Paul. Ed. *The Oxford Companion to Classical Literature*. London: Oxford UP, 1962. Print.
- Jensen, Frede, Ed. *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*. New York: Garland, 1992. Print.
- Jobs, Gertrude. *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols. Parts I, II*. New York: Scarecrow P, 1962. Print.
- Keller, John Estes. *Alfonso X, El Sabio*. New York: Twayne, 1967. Print.
- Langley, Ernest F. *The Poetry of Giacomo Da Lentino. Sicilian Poet of the Thirteenth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1915. Print.

- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Talleres de Escelicer, 1968. Print.
- , *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1968. Print.
- Lind, L.R., Ed. *Lyric Poetry of the Italian Renaissance. An anthology with verse translations*. Intro. Thomas G. Bergin. New Haven: Yale UP, 1964. Print.
- Livermore, H.V. *A New History of Portugal*. London: Cambridge UP, 1976. Print.
- Lloyd, Paul M. *From Latin to Spanish. Vol. I: Historical Phonology and Morphology Of the Spanish Language*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1987.
- Lopes, Óscar y Júlio Martins. *Breve História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1945. Print.
- Luciani, Vincent. *A Brief History of Italian Literature*. New York: S.F. Vanni, 1967. Print.
- “Luis Vaz de Camoëns.” *Encyclopedia of World Biography*. 2nd ed. Detroit: Gale, 1998. Print.
- Marín, Diego. *La civilización española*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969. Print.
- Martins, Oliveira. *Camões. Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. Lisboa: Guimarães, 1986. Print
- McKendrick, Melveena. *The Horizon Concise History of Spain*. New York: American Heritage, 1972. Print.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957. Print.
- Mouriño, P. José, Marqués de Sabuz. *La Literatura Medioeval en Galicia; Prólogo del P. Bruno Ibeas; Volumen III*. Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1929. Print.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U California P, 1994. Print.
- Navarro Durán, Rosa. *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona: Planeta, 2000. Print.

- Nykl, A.R. *Hispano-Arabic Poetry and it's Relations with the Old Provençal Troubadours*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1946. Print.
- Orico, Osvaldo. *Camoens y Cervantes*. Santiago: Nacimiento, 1945. Print.
- Orozco Díaz, Emilio. *Manierismo y barroco*. Salamanca: Anaya, 1970.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2004. Print.
- Resnick, Melvyn C. *Introducción a la historia de la lengua española*. Washington, D.C.: Georgetown UP, 1981. Print.
- Rivers, Elías. "Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet." *Speculum*, 33 (1958): 42-55. Print.
- , *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2009. Print.
- Salinas, Pedro. *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Trans. Edith Fishtine Helman. Baltimore: Johns Hopkins P, 1940. Print.
- Sampaio, Albino Forjaz de. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada Volume Segundo*. Lisboa: Aillaud E. Bertrand, 1930. Print.
- Sánchez-Romeralo, Antonio y Fernando Ibarra. *Antología de autores españoles antiguos y modernos. Tomo I*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972. Print.
- Saraiva, António José y Óscar Lopes. *História Da Literatura Portuguesa*. Oporto: Porto Editora, 1969. Print.
- Schurz, William Lytle. *Brazil. The Infinite Country*. New York: E.P. Dutton, 1961. Print.
- Stamm, James R. *A Short History of Spanish Literature*. Garden City: Doubleday, 1967. Print.
- Stern, Samuel Miklos. *Hispano-Arabic Poetry*. Oxford: UP, 1974. Print.
- Taylor, L.C. Ed. *Luís de Camões: Epic & Lyric*. Trans. Keith Bosley. Manchester: Carcenet P, 1990. Print.
- The Reader's Companion to World Literature*. Ed. Horstein, Lillian Herlands, New York: Dryden P, 1956. Print.
- Valbuena Prat, Ángel. "Camões y Garcilaso." *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)* 2 (1927): 469-478. Print.

- Vallardi, A. *Enciclopedia Letteratura*. Milan: Garzanti Editore, 1995. Print.
- Varela Jácome, Benito. *Historia de la literatura gallega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía., 1951. Print.
- Vendler, Helen. "Camões the Sonneteer." *Portuguese Literary & Cultural Studies* 9 (2002): 17-37. Print.
- Vieira de Lemos, Antero y Julio Martínez Almoyna. *A obra espanhola de Camões*. Porto: Galaica, 1959. Print.
- Walker, Bárbara G. *The Woman's Dictionary of Symbols & Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row, 1988. Print.
- Ward, Philip, Ed. *The Oxford Companion to Spanish Literature*. Oxford: UP, 1978.
- Wheeler, Douglas L. *Historical Dictionary of Portugal. European Historical Dictionaries, No. 1*. Metuchen: Sacrecrow P, 1993. Print.
- Wilhelm, James J., Ed. *Lyrics of the Middle Ages. An Anthology*. New York: Garland, 1990. Print.
- Wilkins, Ernest H. "The Invention of the Sonnet." *Modern Philology* 13 (1915): 463-494. Print.
- , Revised, Thomas G. Bergin. *A History of Italian Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1974. Print.
- Zimmerman, John Edward. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: Bantam, 1971. Print.