

Filologia e Letteratura

3

(2011-2013)



# Filologia e Literatura

3

(2011-2013)



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal  
– Catalogação na Publicação

FILOLOGIA E LITERATURA

Filologia e literatura / coord. Maurizio Perugi.

– v. – (Extra-colecção)

3º v.: 2011-2013. - p. –

ISBN 978-989-689-359-0

I – PERUGI, Maurizio, 1947-

CDU 821.134.3-1.09(042)

**Título:** Filologia e Literatura – 3  
(2011-2013)

**Coordenação:** Maurizio Perugi

**Edição:** Edições Colibri

**Depósito legal n.º** 366 226/13

Lisboa, Outubro de 2013

## ÍNDICE

<i>Prefácio</i>	
Maurizio Perugi.....	7
<i>Alexandre O'Neill: ironia e metapoesia</i>	
Maria Bochicchio.....	9
<i>Algunas perspectivas en torno al estudio de la poesía lírica de Camões</i>	
Xosé Manuel Dasilva .....	19
<i>Representaciones de la fisiología del hereos en la lírica petrarquista</i>	
Elena Fachinotti .....	35
<i>Crítica à corte e antinomia urbana</i>	
Rita Marnoto.....	81
<i>Ricardo Reis's Ode The Chess Players (Os jogadores de xadrez)</i>	
Maurizio Perugi.....	105
<i>Luigi Groto nel commento di Faria e Sousa alle Rimas di Luís de Camões</i>	
Barbara Spaggiari.....	147
<u>INÉDITOS</u>	
<i>Carlos Queiroz inédito: o poeta essencial</i>	
Maria Bochicchio.....	189



## PREFÁCIO

Après deux ans d'absence, le Centre d'Études Lusophones (CEL) de l'Université de Genève reprend la publication de sa revue *Filologia e Literatura*. Comme cela a été le cas pour les deux premiers numéros, la revue est censée réunir les contributions scientifiques consacrées au domaine lusophone notamment par les enseignants et les chercheurs gravitant autour du CEL de Genève ainsi que du *Centro Internacional de Estudos Camonianos* (CIEC) de l'Université de Coimbra; mais elle est, bien entendu, ouverte à la collaboration de tout savant intéressé à la philologie et littérature lusophones.

L'approche philologique et linguistique est essentielle à l'identité de notre revue.

Dans la mesure où la situation financière le permettra, *Filologia e Literatura* sera publiée chaque année.

Les collaborateurs sont priés de contacter au préalable le coordinateur de la revue à l'adresse électronique suivante:

Maurizio.Perugi@unige.ch.

*M.P.*





## ALEXANDRE O'NEILL: IRONIA E METAPOESIA

---

Maria Bochicchio  
(Universidade de Coimbra/Genebra)

Alexandre O'Neill (1924-1986) é provavelmente o poeta português que, depois de Carlos Queiroz, mais poemas, alusões e referências dedicou ao tema da poesia, do poeta, dos versos e das palavras<sup>1</sup>. Em *Abandono Vigiado* (1960), chega mesmo a incluir uma série de breves textos sobre sinais de pontuação, *Divertimento com sinais ortográficos*, que poderia ser vista como uma espécie de «meta-ortografia» também com relevância poética. A preocupação metapoemática de O'Neill remonta mesmo ao período da sua breve passagem pelo movimento surrealista português<sup>2</sup>, de que foi um dos fundadores.

Deve ter-se presente que o Surrealismo surge num encadeamento de movimentos e programas – Primeiro Modernismo, *presença*, Neo-realismo – dentro do qual tem, necessariamente, lugar uma manifestação de aspectos reactivos, por parte de cada movimento, em relação àquele que o antecedia. Como observa Fernando Cabral Martins, a geração surrealista portuguesa é a primeira que já dispõe dos seis volumes da *Ática* consagrados, entre 1942 e 1944, à obra de Fernando Pessoa, e sofre o

---

<sup>1</sup> Paula Cristina Costa salienta «a predisposição» de Alexandre O'Neill «para a metapoesia, i. e. a auto-reflexão constante que a sua poesia faz sobre os mecanismos da própria linguagem poética; a preocupação pela palavra poética; o leitmotiv da poeta sozinho diante da página em branco (depois amplamente desenvolvido, como sabemos, por António Ramos Rosa); o aproveitamento dos animais, num completo bestiário, para as sucessivas antropomorfizações da condição da palavra poética em unísono com a condição do Homem»: Paula Cristina Costa, «O'Neill, Ramos Rosa e Éluard», *Alexandre O'Neill*, Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 2002, p. 41.

<sup>2</sup> Maria de Fátima Marinho, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX / Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 186-188.

impacto deles<sup>3</sup>, como é, de resto, perfeitamente visível não só em Mário Cesariny, mas também em vários registos do lirismo urbano de O'Neill, que podem filiar-se em Cesário Verde e em Álvaro de Campos, ou então nesta quadra que se diria aludir ao Pessoa ortónimo<sup>4</sup> com a sua epigramática ironia sobre o fingimento poético:

Às dores inventadas  
 Prefere as reais.  
 Doem muito menos  
 Ou então muito mais<sup>5</sup>.

O'Neill descreve assim os primeiros contactos com o movimento: «foi um alvoroço, o surrealismo surgia-nos exaltante e libertador» e «era «uma reacção ao neo-realismo da época»<sup>6</sup>. A sua preocupação com sucessivos enunciados à que poderia chamar-se arte poética, compreende-se em quem descrevia o seu trabalho nestes termos:

O verso é muito trabalhado, é um processo lento de dizer uma coisa. E agora estou cada vez mais exigente. É um trabalho minucioso, e mesmo quando parece desataviado, é um desataviado voluntário<sup>7</sup>.

O posicionamento contra os neo-realistas não impedia o empenhamento político num combate que ia na mesma direcção<sup>8</sup>. Mas essas aspirações, conquanto ainda susceptíveis de serem referidas a uma ênfase retórica afim do neo-realismo, implicam agora uma exploração das «minas do sonho», combinam-se com uma exigência no trabalho poético e conduzem o poeta, «pela voz contrafeita da poesia», a uma demarcação forte dos «delicados poetas duma angústia/sem vísceras reais», por já não ser o tempo deles<sup>9</sup>:

---

<sup>3</sup> Fernando Cabral Martins, «Esperar o inesperado», posfácio a Alexandre O'Neill, *Anos 70 / poemas dispersos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, p. 124. Cfr. Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, p. 321.

<sup>4</sup> Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 190.

<sup>5</sup> Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim 2000, p. 74. Passaremos a designar esta obra pela abreviatura *PC*.

<sup>6</sup> Entrevista a Clara Ferreira Alves (21.9.1985), reproduzida no suplemento *A Phala*, n.º 88, Lisboa, 2001.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cfr. Tânia Martuscelli, «A Artesania de O'Neill: Entre o Neo-Realismo e o Surrealismo», *Alexandre O'Neill*, Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 2002, pp. 13-21.

<sup>9</sup> Alexandre O'Neill, *Poesia Completa*, ed. Assírio & Alvim, pp. 32-23.

É tempo de libertar as imagens as palavras  
 Das minas do sonho a que descemos  
 Mineiros sonâmbulos da imaginação<sup>10</sup>.

A propósito destas tensões entre surrealismo e neo-realismo, Paula Cristina Costa vê uma antecipação, em Alexandre O'Neill, do *humanismo poético* da geração da *Árvore*, explicitando-a como «a conciliação da *fidelidade ao humano* (defendida pelos neo-realistas) com a *fidelidade poética* (apanágio dos surrealistas)»<sup>11</sup>. António Tabucchi observa justamente que a poesia de Alexandre O'Neill evoluiu «na periferia do Surrealismo» para encontrar um caminho muito pessoal<sup>12</sup>.

É do mesmo livro, *Tempo de Fantasmas* (1951), a rejeição vigorosa e com vários alvos implícitos, de certas modalidades da poesia que são tratadas com nojo e desprezo em *Uma vida de cão*<sup>13</sup>, sem fugir a uma certa tonalidade didáctica que permanecerá com a produção metapoética do autor, e deixando entrever uma certa descrença na palavra ou, nas palavras de Cabral Martins, «a desilusão irrefragável chamada Surrealismo»<sup>14</sup>:

Não  
 não é a poesia caixa de música  
 ou a poesia piolho místico enterrado no sebo destes dias  
 ou qualquer outra  
 que podem dissolver a tua alma  
 tão problemática  
 no vinho da beatitude

Ah  
 o «mistério» da poesia a poesia  
 técnica da confusão  
 a capelista poética [...]

Quando dizes «Poesia» dizes medo  
 dizes família tradição classe  
 e a vida de cão que te esperava

<sup>10</sup> *PC*, pp. 30-31.

<sup>11</sup> Paula Cristina Costa, «O'Neill, Ramos Rosa e Éluard», *Alexandre O'Neill*, Famação, Fundação Cupertino de Miranda, 2002, pp. 35-41.

<sup>12</sup> António Tabucchi, «Les insectes impertinents d'Alexandre O'Neill», *Surréalisme Périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 36.

<sup>13</sup> *Poesias Completas*, ed. Assírio e Alvim, pp. 32-34. Confrontar com o poema «Cão» e com «Poesia-cão», *PC*, pp. 169 e 261.

<sup>14</sup> *op. cit.*, p. 126.

[...]

A Nadja lisboeta que salvasse  
 Ou a noite ou a vida  
 Acabou em «bons» poemas «maus» poemas  
 Em palavras e palavras<sup>15</sup>.

Na poesia de Alexandre O'Neill é frequente ressoarem ecos de outros autores, quando não são expressamente citados, como Breton, Eluard, Michaux e vários outros, entre eles Walt Whitman, objecto de um importante poema, *Para Walt Whitman nos tempos do Maccarthysmo*<sup>16</sup>, na recolha *Poemas com Endereço* (1962). Em outra recolha intitulada *No Reino da Dinamarca* (1958), ainda num poema sobre a escrita, *Agora escrevo*, há uma variação do começo da *Elegia do Amor* de Pascoaes, onde os passeios nas tardes outonais do poeta saudosista figuram transpostos para percursos na cidade, labirinto urbano vivido com ecos de Álvaro de Campos e de Cesário Verde, e surge uma concepção do poema capaz de abarcar o mundo:

Nos nossos sonhos entrava gente viva,  
 Entravam cartas, poemas, versos  
 Tão cheios de sentido como ruas  
 E ruas plenas de ritmo e de sentido,  
 Como os melhores versos.<sup>17</sup>

Paralelamente a estes desenvolvimentos sobre a poesia, encontramos no autor uma série de poemas sobre as palavras, suas características e funções, de que são exemplo os poemas *Há palavras que nos beijam*<sup>18</sup>, *Um Carnaval*<sup>19</sup> ou *Animais doentes*<sup>20</sup> (em que as palavras são identificadas através de um extenso besteiário<sup>21</sup>) ou ainda, *A musa em férias*, de *Poemas com Endereço* (1962), onde encontramos este juízo sumário:

---

<sup>15</sup> PC, pp. 32-33.

<sup>16</sup> PC, p. 183. Cfr. a análise deste poema, e da sua relevância para uma poética democrática e de resistência ao conformismo, por Fernando J. B. Martinho, em «O'Neill e Whitman: as razões de uma apostila», in *Relâmpago* n.º 13, 10/2003, especialmente a pp. 43-47.

<sup>17</sup> PC, p. 58.

<sup>18</sup> PC, p. 64.

<sup>19</sup> PC, p. 65.

<sup>20</sup> PC, p. 82.

<sup>21</sup> Sobre os animais em Alexandre O'Neill, cfr. Clara Rocha, *Prefácio a Poesias Completas* de Alexandre O'Neill, Lisboa, IN-CM, pp. 20-21; Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 189-190; António

As palavras somos nós  
e a nossa esterilidade<sup>22</sup>.

Assinale-se entretanto a propensão do autor para o jogo de palavras, o trocadilho, o *calembour*, a associação que investe nas expressões e nos giros frásicos do quotidiano mais banal para extrair os efeitos mais inesperados. Trata-se de «uma poética baseada no humor»<sup>23</sup>.

Nesta metapoesia surge também o papel (o «tão certo secretário» de Camões...) como protagonista, e o tempo passado em vão devaneio ante a folha em branco, como acontece com «"Albertina" ou "o insecto-insulto" ou "o quotidiano recebido como mosca"»:

– Albertina!, deixa-me em paz, consente  
Que eu falhe neste papel tão branco e insolente  
Onde belo e ausente um verso eu sei que está!

– Albertina!, eu quero um verso que não há!<sup>24</sup>

Para O'Neill o poema não é adquirido «p'la certa»: o poema deve ser remanchado e desmanchado<sup>25</sup>. Nele, a metapoesia assume frequentemente um aspecto preceptístico, não à maneira de Horácio, mas no tocante a um conjunto de princípios relativos a uma eficácia que deve ser alcançada, mesmo que possa também não passar de um lúdico jogo, como em *Periclitam os grilos*<sup>26</sup>, ou de um efeito barroco evidente, esse, no final do poema, a que voltaremos a referir-nos, *O adjetivo*: «Tal como do mal o menos/- e nesta regra redigo -/antes quero sóbrios termos/do que fingir que sou rico...»<sup>27</sup>. Entretanto, tudo isto interage no universo poético de O'Neill, em que uma coisa pode coexistir com o seu contrário e o poema funcionar nesse lugar de desencontros («Estou onde não devia estar»), de *A pluma caprichosa*<sup>28</sup>.

Uma categoria importante na arte poética deste autor é a do prosaico. O'Neill defende-a, lembrando o Pessoa que falou «na prosa dos meus versos», e preconizando portanto quer uma aproximação moderna dos géneros, quer a exploração de uma tensão existente entre eles. Essa defe-

Tabucchi, « Les insectes impertinents d'Alexandre O'Neill, *Surréalisme Périphérique*, Montréal, Université de Montréal, pp. 33-44.

<sup>22</sup> PC, p. 192.

<sup>23</sup> Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 191.

<sup>24</sup> PC, p. 76. Confrontar com «A criação» (p. 347) e «Quatro lugares-comuns sobre várias artes poéticas» (pp. 385-387).

<sup>25</sup> PC, p. 83.

<sup>26</sup> PC, p. 140.

<sup>27</sup> PC, p. 155

<sup>28</sup> PC, p. 197.

sa do prosaico surge, com toda a força, na *Saudação a João Cabral de Melo Neto*:

[...]  
 Prosaico: o não enfático,  
 o que não mente a si mesmo,  
 o que não escreve a esmo,  
 o que não quer ser simpático,  
 o que é a *palo seco*,  
 o que não toma por outro  
 mais fácil trajecto  
 quando está distante do pouco,  
 nem que seja um insecto  
 [...]  
 é um modo de ser,  
 mesmo antes do verso,  
 mesmo fora do verso,  
 mesmo sem dizer.  
 [...]  
 Quanto a mim, ainda o bonito  
 me põe nervoso [...] <sup>29</sup>

A defesa do prosaico não coíbe, contudo, O'Neill de fazer seguir esta saudação a João Cabral de um soneto sobre o soneto, *Quatorze versos*, de impecável construção barroca<sup>30</sup>, nem de logo acrescentar um poema sobre «O adjectivo» e «o poeta que se orna/(que orneia, melhor diria!)/de luzidias mentiras,/ de poética poesia»<sup>31</sup> a que, anos depois, virá a corresponder *Má consciência*, em *De Ombro na Ombreira*, onde se envolve, provavelmente, uma alusão ao seu trabalho profissional em agências de publicidade:

O adjectivo  
 dá-me de comer.  
 Se não fora ele  
 o que houvera de ser?

Vivo de acrescentar às coisas  
 o que elas não são.  
 Mas é por cálculo,  
 não por ilusão.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> PC, pp. 151-153.

<sup>30</sup> PC, p. 154.

<sup>31</sup> PC, p. 155.

<sup>32</sup> PC, p. 270.

Tal como o Bocage do soneto *Magro, de olhos azuis, carão moreno*, O'Neill também traça o seu *Auto-retrato* num soneto bem construído, que pode ser visto como «uma poética inteira (...) na forma pictórica de um auto-retrato que vai buscar o seu arquétipo ao preceito horaciano 'ut pictura poesis'»<sup>33</sup>, e dá largas à sua veia preceptística com *Bom e expressivo*, em nossa opinião, uma das sínteses metapoéticas mais importantes da segunda metade do século XX:

Acaba mal o teu verso,  
mas fá-lo com um desígnio:  
é um mal que não é mal,  
é lutar contra o bonito  
[...]  
que a regra é não haver regra,

a não ser a de cada um,  
com sua rima, seu ritmo,  
não fazer bom e bonito,  
mas fazer bom e expressivo...<sup>34</sup>

*O lanterna vermelha* é um dos textos mais corrosivos sobre as relações entre a literatura e a crítica<sup>35</sup>. Em Alexandre O'Neill, reflexão metapoética e reflexão «metacrítica» vão de par e apresentam-se sem contempelações, podendo dizer-se que as interpelações e diálogos com outros vultos literários envolvem sempre esses vectores, como num jogo de espelhos em que o poeta constrói a sua própria imagem também a partir desses reflexos.

*Feira Cabisbaixa* contém o poema que é talvez o mais importante na definição da maneira como O'Neill se vê na sua relação para com a tradição literária, mantendo o registo entre humor e uma auto-ironia que também se volta para os outros. Trata-se de *Autocrítica*, que importa relacionar com um poema de *A Saca de Orelhas* (1979) intitulado *Quatro lugares-comuns sobre várias artes poéticas*<sup>36</sup>, onde às tantas lemos uma alusão a alguns mestres do poeta, Guerra Junqueiro, Nicolau Tolentino e Paulino António Cabral:

Dizem que me junqueiro, que me tolentino  
e até que me paulino,

<sup>33</sup> Nuno Júdice, «Uma poética do humano», *Relâmpago* n.º 13, pp. 81-87.

<sup>34</sup> *PC*, p. 203.

<sup>35</sup> *PC*, pp. 205-207.

<sup>36</sup> *PC*, pp. 385-387,

que tenho tudo e todos no ouvido  
e não sou nada original.

Sim senhores, tem visos de verdade!<sup>37</sup>

O'Neill ainda se refere no mesmo poema a Cesário Verde, António Nobre e Fernando Pessoa<sup>38</sup>, concluindo:

A poesia é a vida? Pois claro!  
Conforme a vida que se tem o verso vem  
– e se a vida é vidinha, já não há poesia  
que resista. O mais é literatura,  
libertinura, pegas no paleio;  
o mais é isto: o tolo dum poeta  
a beber, dia a dia, a bica preta,  
convencido de si, do seu recheio...  
A poesia é a vida? Pois claro!  
Embora custe caro, muito caro,  
e a morte se meta de permeio<sup>39</sup>.

Neste remate desencantado e sem contemplações quanto à poesia na sua relação com a vida, a «vidinha», o conjunto de actos pouco edificantes, e de expedientes mediocres para assegurar a sobrevivência, será incompatível com a poesia, tomando esta num sentido que implicitamente se tem como autêntico. Mas a ironia de O'Neill vai mais longe, por distinguir a «poesia» da «literatura» e tratar esta como «libertinagem» («libertinura»), ou conversa de alternadeiras, enquanto o poeta, cheio da sua própria importância, vai-se enfatando. É muito alto o preço a pagar pela coincidência efectiva entre a poesia e a vida (coincidência que, assinale-se, já era o objectivo dos surrealistas...), podendo até acontecer que esse preço seja a morte, ou que a morte impeça o resultado pretendido.

Devemos ainda referir uma concepção da origem do poema mais ou menos ligada ao acaso, que se manifesta, em *Quatro lugares-comuns*

---

<sup>37</sup> PC, p. 246.

<sup>38</sup> Clara Rocha, no seu «Prefácio» às *Poesias Completas* de Alexandre O'Neill, identifica uma série de ressonâncias intertextuais na obra do poeta (Lisboa, IN – CM, 1982, pp. 23-26); cfr. Paula Cristina Costa, *op. cit.*, p. 38. Por sua vez, J. Cândido Martins aponta como um dos traços mais característicos da poética do autor a «forma aberta, descomplexada e parodística como [O'Neill] lidou, metapoeticamente, com a questão da originalidade, da herança de uma tradição satírica portuguesa ou de influências literárias ainda mais modernas» («Poética de Alexandre O'Neill: da subversão parodística à leitura das influências», *Relâmpago* n.º 13, pp. 49-65).

<sup>39</sup> PC, p. 249.



*sobre várias artes poéticas*<sup>40</sup>, na descrença da inspiração e do trabalho do poeta («Nada vem de bandeja./Nada vem do suor»), deixando irrespondida a questão final («Onde começa um poema?/ Quando começa um poema?»):

Escrever é tramar o textual.  
Bandeja e suor são problemas teus,  
Maneiras de ser, de agir, processos de trabalho<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> *PC*, pp. 385-387.

<sup>41</sup> *PC*, p. 386.



## ALGUNAS PERSPECTIVAS EN TORNO AL ESTUDIO DE LA POESÍA LÍRICA DE CAMÕES

---

Xosé Manuel Dasilva  
(Universidade de Vigo)

En memoria de Leodegário A. de Azevedo Filho, maestro y amigo.

Conviene recuperar, en los tiempos actuales tal vez con mayor fundamento que en cualquier otra altura, el concepto de *camonologia*. Hace ya bastantes años el brasileño Afrânio Peixoto creó dicho término cuando pronunció la conferencia *A camonologia ou os estudos camonianos*, de factura espléndida, en el Gabinete Português de Leitura de Rio de Janeiro, con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Camões<sup>1</sup>. En aquella ocasión, Afrânio Peixoto no solo acuñaba el concepto referido, sino que además promovía la creación, en la Universidade de Lisboa, de una Cadeira de Estudos Camonianos concebida como lugar de preeminente irradiación de la camonologia. Esta Cadeira de Estudos Camonianos la ocupó inauguralmente José Maria Rodrigues desde el 4 de noviembre de 1924, fecha en que se instauró, hasta el año 1934, cuando

---

<sup>1</sup> Afrânio Peixoto, *A camonologia ou os estudos camonianos. Iniciativa da criação de uma cadeira de Camões na Universidade de Lisboa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1924; la conferencia fue reproducida, con el título “Camões Épico”, en el volumen *Camões: Ensaios Camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 3-40. Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Afrânio Peixoto, leitor brasileiro de Camões”, en Arnaldo Saraiva, org., *Literatura Brasileira em Questão (Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira)*, Porto, Faculdade de Letras, 2000, pp. 117-134.

fue sustituido por Hernâni Cidade tras su fallecimiento<sup>2</sup>. Deplorablemente, la institución dejaba de existir diez años después.

Como disciplina centrada en el estudio de Camões y de su obra, la camonologia puede constituir un instrumento de sobresaliente utilidad para acotar el *status quaestionis* del examen de la obra camoniana y, al mismo tiempo, para valorar lo mucho que queda por hacer y que, por la concurrencia de varios factores, de compleja explicación, difícilmente se hará, al menos en el inmediato futuro. En ese sentido, se esperaba con expectación la salida del *Dicionário de Camões*, dirigido con competencia acreditada, tras una extensa trayectoria de múltiples aportaciones, por Vítor Aguiar e Silva. A pesar de la vasta bibliografía existente sobre Camões, el mencionado libro permitirá calibrar si nos hallamos ante una satisfactoria recapitulación tras innumerables estudios o, más bien, si tal compilación de materiales significa mejor un punto de arranque dada la cantidad de deberes todavía pendientes, sobre todo en lo que se refiere al ámbito lírico. Sin duda, la producción en este género, además de manantial infinito de placer estético, es fuente aún hoy en día de cuantiosos desafíos. Lo cierto es que no faltan elementos controvertidos que podrían ser traídos a colación en calidad de aspectos de indispensable profundización<sup>3</sup>.

Deben ser señaladas, en primer término, aquellas dificultades que con demasiada frecuencia han trastornado la consideración apropiada de los versos del poeta. Por ejemplo, el proceso de sublimación idolátrica que la figura de Camões ha sufrido en calidad de héroe supremo de la lusitanidad, sirviendo a diferentes y hasta paradójicos intereses. O, como otro ejemplo, hay que consignar la discriminatoria estimación de *Os Lusíadas* durante mucho tiempo, en detrimento de la obra lírica. Dos puntos altamente espinosos, a pesar de todo, alimentan en el momento presente las dudas que más atención reclaman en cualquier trabajo de investigación ajustado a pautas rigurosas. Por una parte, nos referimos al enfoque biográfico con el que la interpretación de los poemas camonianos ha sido acometida a lo largo de la historia, por lo general incurriendo en el error tanto de mezclar vida y creación como de confundir la persona de carne y hueso y el escritor. En segundo lugar, hacemos alusión a la necesidad de descodificar el patrimonio literario de Camões en conexión con el

---

<sup>2</sup> Vid. António A. Soares Amora, “Primeiros passos da Camonologia no século XVII”, *Romanistisches Jahrbuch*, VI, 1953-1954, pp. 344-358.

<sup>3</sup> Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Lírica de Camões: alguns desafios e soluções”, en Leodegário A. de Azevedo Filho & Marina Machado Rodrigues, orgs., *Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofónico*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2002, pp. 335-352.

conjunto en el que se inscribe, es decir, la lírica amorosa de filiación petrarquista de los siglos XVI y XVII.

En lo que concierne al primero de los puntos que acabamos de citar, esto es, la burda propensión al biografismo, la causa principal de tal enfoque desacertado responde con seguridad a la ausencia de datos suficientes para reconstruir el curso vital de Camões. Como es sabido, una fecha solamente puede considerarse sólida con relación a su vida, el año de su muerte<sup>4</sup>, y aun así con no pocas reservas. Son muy escasos, además, todos los documentos conocidos hasta ahora alrededor del autor, a pesar de que la fantasía haya exagerado arbitrariamente su importancia<sup>5</sup>. En repetidas ocasiones se ha dicho que los testimonios biográficos irrefutables llegan a la pobre cantidad de nueve, siete de ellos relacionados con la famosa *tença* real que el escritor habría recibido, mientras que los dos restantes son la *carta de perdão* y el *alvará régio* para imprimir *Os Lusíadas*<sup>6</sup>.

Con todo, no se ha dejado de poner en circulación elucubraciones prolijas casi siempre basadas en meras conjeturas o en falsas hipótesis, atribuyéndose a Camões episodios que han acabado por convertirlo, inevitablemente, en un personaje de perfiles míticos. Se trataría este de un detalle nada importante, a fin de cuentas, si hubiese quedado circunscrito al terreno de las indagaciones biográficas. Pero lo que se verifica es, por el contrario, que tal obstinación ha estorbado gravemente la comprensión de los poemas, sobre todo al partirse del falso precepto de juzgar que son verídicas las aventuras amorosas poetizadas.

Hay que indicar que la perturbadora costumbre de lanzar lecturas de esa índole es, en última instancia, el resultado de una pésima valoración de la influencia de Petrarca en la lírica de Camões. Como es conocido, el poeta italiano estableció un renovador nexo entre vivencia personal y práctica literaria que hizo que la distancia entre el hombre y el creador se

---

<sup>4</sup> Vid. João Gaspar Simões, “A biografia feita por Storck”, en *VV.AA., Estudos sobre Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Editorial Notícias, 1981, p. 85.

<sup>5</sup> Vid. Luciana Stegagno Picchio, “O Canto molhado: contributo para o estudo das Biografias Camonianas”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, 1981, p. 244.

<sup>6</sup> He aquí la elocuente conclusión de Azevedo Filho: “O resto é pura conjectura ou fantasia de biógrafos, que não pode ser levada a sério. Aliás, já é tempo de se porem as coisas em seus devidos lugares. O que anda por aí, através dos tempos, sobre a vida de Camões, carece de prova documental. Não pode, por isso mesmo, ser repetido em livro que tenha a seriedade como norma” (Leodegário A. de Azevedo Filho, *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, pp. 109-110).

hiciese, por medio de la ficción poética, mucho menor<sup>7</sup>. En el *Canzoniere*, Petrarca elabora lo que se bautizó como *novela íntima de Laura*<sup>8</sup>, propiciando un aire de extrema veracidad al presentar los propios versos como si se tratasen de una realidad vivida totalmente por quien los escribe<sup>9</sup>. Estaba naciendo un nuevo concepto de poesía, en el que se destaca el rasgo, ignorado o no explorado hasta entonces, de que el *yo* del escritor reflejado en los versos pone al descubierto sus más íntimas emociones. No debe sorprender que el petrarquismo ibérico<sup>10</sup> recogiese más tarde esta novedad por medio de muchos poetas que, estrechando los vínculos entre obra y vida, emularon la imagen del amante sinceramente atormen-

<sup>7</sup> Cfr. José V. de Pina Martins, “Petrarca, esse primeiro moderno”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, 1974, p. 45.

<sup>8</sup> Vid. Arturo Farinelli, “Petrarca en España y Portugal”, en *Poesía y crítica. Temas hispánicos*, Madrid, CSIC, 1954, p. 44.

<sup>9</sup> Repárese en la siguiente reflexión: “Petrarca (...) fue quien liberó el arte lírico del convencionalismo cortés, máxima distancia entre autor y poeta, y le hizo dar el paso decisivo hacia la subjetividad, es decir, hacia la distancia mínima. Con ese paso, Petrarca señaló la norma a la lírica de los siglos venideros” (Fernando Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 37).

<sup>10</sup> Por cierto, nos parece un anacronismo flagrante emplear la expresión “poesía europeia” en términos comunitarios, como algunas voces actualmente porfían en proclamar en territorio portugués, para hacer referencia al contexto literario en el que la poesía lírica de Camões se inserta. La utilización de tal sintagma responde posiblemente a prejuicios ideológicos, de forma penosa todavía latentes, o incluso a una suerte de complejo de inferioridad. Sin margen para dudas, es mucho más acertado el concepto de “comunidade interliterária luso-castelhana” defendido por Aguiar e Silva, teniendo en cuenta el parentesco evidente entre la poesía portuguesa y la poesía española en aquella época. Vid. Vítor Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, *Relâmpago*, 20, 2007, pp. 91-123; artículo reproducido en *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 55-92. Cfr. Soledad Pérez-Abadín Barro, “Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, XXX, 2011, pp. 257-296. Tal vez a la misma causa haya que imputar el ansia de singularizar la llegada del lirismo italiano a Portugal. Léase esta opinión: “O estado actual do problema (que é bastante complexo e envolve questões e datas dificilmente averiguáveis) não nos permite concluir de que lado [Portugal o Espanha] tenha havido prioridade nos intuítos ou nas realizações; e o mais prudente será talvez decidir-mo-nos por uma simultaneidade de propósitos...” (David Mourão-Ferreira, “Miranda, Francisco de Sá de”, en Jacinto do Prado Coelho, dir., *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., vol. 2, Porto, Figueirinhas, s.d., p. 643). O atíendase a este otro parecer: “Teria sido tão só na sequência do seu regresso que compôs em medida nova, ou não teria já elaborado, à data, algumas experiências nesse metro? E qual o papel que coube a Boscán e a Garcilaso, enquanto cultores, também eles, das novidades italianizantes? Enquanto não possuímos documentos externos susceptíveis de elucidar estas e muitas outras questões de teor semelhante, qualquer resposta que se tente fornecer-lhes não poderá deixar de se afigurar especulativa” (Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997, pp. 164-165).

tado transmitida por Petrarca en el *Canzoniere*<sup>11</sup>. Por supuesto, Camões tampoco dejó de prestar atención a este innovador modelo que el poeta italiano estrenaba, reduciendo, por su parte, la misma distancia en el campo de la ficción poética entre obra y vida, en muchos casos hasta con énfasis más dramático.

No obstante, y es ahí donde reside la mayor dificultad de la tendencia a leer en clave biográfica los textos de Camões, conviene recordar, una vez más, que la actitud confidencial de Petrarca era solo la primera formulación de un tópico. A través de este, se simulaba que las creaciones literarias propias son el producto de una experiencia plausible vivida por el emisor lírico<sup>12</sup>. A la vista de ello, debe admitirse que las supuestas confesiones que fluyen en los poemas camonianos no son más que la perpetuación de un lugar común de gran éxito, cuyo origen se localiza en el ejemplo de Petrarca. Es sencillo advertir, en realidad, que la imitación que Camões realiza del poeta de Arezzo no se detiene en la influencia de motivos temáticos y de estilemas, sino que alcanza también a esa sensación de atormentada verdad que el autor del *Canzoniere*, de manera fingida, quiso comunicar. Un detalle muy revelador, en cuanto a ello, es que la mayoría de los investigadores camonianos de cuño impresionista se hayan entregado a realizar lecturas existenciales solamente de los textos en *medida nova*, sin someter los textos en *medida velha* al mismo tipo de interpretaciones.

El relieve que el modelo petrarquista reviste para corregir esta desastrosa desviación biografista enlaza con claridad con el segundo de los puntos espinosos antes enunciados, es decir, la obligación de leer los poemas de Camões a partir de la corriente de la cual forman parte. La poesía amorosa clásica se muestra, en efecto, como una colección elevadamente sistematizada de textos elaborados a partir de un reducido catálogo de temas y de formas, siendo fundamental en su concepción el peso de la tradición. Por consiguiente, no tiene que ser importante para delimitar las características de un autor la exaltación de su original inspiración, ya que es evidente la homogeneidad de todas las composiciones de esta corriente literaria. Causa admiración, a decir verdad, la corta libertad creadora del escritor lírico clásico, quien procura auxilio en un sistema de códigos fuertemente regulado. Por tal razón, en el caso concreto de Camões, se hace ineludiblemente preciso neutralizar todas aquellas focalizaciones dirigidas a resaltar

---

<sup>11</sup> Vid. Anne J. Cruz., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 26.

<sup>12</sup> Cfr. Vítor Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, en VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March – Cátedra, 1981, p. 114.

la genialidad del poeta. Conforme la ilustre estudiosa Carolina Michaëlis ya avisó mucho tiempo atrás en idea, infortunadamente, después poco respetada, resulta falsa esa descomedida imagen de Camões como escritor de inspiración aislada, haciendo oídos sordos a que cultivó una poesía cuya meta estética consistía principalmente en la imitación de los modelos clásicos y también de los coetáneos<sup>13</sup>.

En lo que atañe a la deriva biografista de una buena parte de la crítica literaria lusa, es a todas luces bastante gráfico el ejemplo que encarna Maria Vitalina Leal de Matos, docente de la Universidade de Lisboa y autora de la monografía *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, publicada hace varios años<sup>14</sup>. Se trata este de un ensayo netamente formal de orientación post-saussiriana, basado en los fundamentos de la escuela de semiótica estructural impulsada por A. J. Greimas. Ligado a la citada monografía, Leal de Matos dio a la imprenta, con posterioridad, el volumen *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*<sup>15</sup>. Curiosamente, Leal de Matos acaba de publicar la novela *Camões –Este Meu Génio Duro de Vinganças*<sup>16</sup>, título que es el remate del soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente”<sup>17</sup>. Ocurre que tal obra relata la vida y la obra de Camões amalgamando historia y creación, realidad y ficción. ¿De qué forma se lleva a cabo tal cosa? Como se declara en el célebre soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, cabría decir, con exactitud, que “por virtude do muito imaginar”. Leal de Matos probó a explicar públicamente su metamorfosis metodológica:

Consciente de que o estruturalismo sempre negligenciara a componente biográfica dos autores em estudo, senti que a pessoa de Luís de Camões me interpelava e pus mãos à obra num processo que me ocupou cerca de seis anos<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Vid. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”, *Revue Hispanique*, XXII, 1910, pp. 509-614.

<sup>14</sup> Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1981.

<sup>15</sup> Maria Vitalina Leal de Matos, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Lisboa, Editorial Verbo, 2003.

<sup>16</sup> Maria Vitalina Leal de Matos, *Camões –Este Meu Génio Duro de Vinganças*, Lisboa, Arcádia, 2010.

<sup>17</sup> Es una composición, dígame de paso, sin prueba de autoría camoniana, incluida por Domingos Fernandes en su edición de la poesía lírica de Camões. Sin ninguna reproducción manuscrita, Costa Pimpão aceptó dócilmente la autenticidad de este soneto.

<sup>18</sup> Maria João Martins, “Maria Vitalina Leal de Matos. Um destino de escrita”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23-II-2011, p. 13. Cfr. Miguel Real, “Camões. Este



Hasta aquí hemos indicado algunos problemas resaltables que es aconsejable no dejar de lado a la hora de emprender el análisis de la poesía lírica de Camões. Por encima de todo, no obstante, existe otro desafío enrevesado en apreciable medida que el insigne camonólogo Soares Amora, hace ya varias décadas, juzgó inaplazable<sup>19</sup>. Hablamos de la deficiente situación editorial que afecta a los versos del escritor, cifrada en la ausencia de un canon autorial de dimensiones ciertas y fidedignamente fijado desde el punto de vista textual<sup>20</sup>. Dicho desafío hay que considerarlo cardinal, por otra parte, para superar todas las obstáculos restantes. Repárese, por ejemplo, en las ventajas de una actitud editorial basada en criterios objetivos para refrenar la tendencia al biografismo descrita con anterioridad. Tal tendencia ha consolidado, innegablemente, un círculo vicioso que se puede resumir en lo siguiente: los textos ofrecen datos biográficos para asentar la autoría segura de piezas discutibles, las cuales, después de ser consideradas de pura cepa, valen para estipular la autenticidad o la falsedad de poemas aún más dudosos.

Como es notorio, el problema decisivo en lo referente a las dificultades editoriales radica en que Camões publicó en vida una parte mínima de su obra lírica, concretamente tres textos: una oda dirigida a D. Francisco Coutinho, Conde do Redondo e Vice-Rei da Índia, encomiando los *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Mediciniais da Índia*, de Garcia d'Orta<sup>21</sup>, por una parte; los tercetos “Despois que Magalhães teve tecida” y el soneto “Vós, Ninfas da gangética espessura”, dedicados a D. Leonis Pereira y reproducidos en la *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo<sup>22</sup>, por otra parte. Para medir el alcance del mencionado desafío, no conviene despreciar la carencia de autógrafos con la obra del au-

---

*meu duro génio de vinganças*, de Maria Vitalina Leal de Matos”, *Colóquio/Letras*, 178, 2011, pp. 226-230.

<sup>19</sup> António Soares Amora, “Análise retrospectiva e prospectiva dos estudos camonianos em 1980”, en Kurt Levy, Ricardo Sternberg & Laura Bulger, eds., *Camões and His Times*, Toronto, St. Michael's College – University of Toronto, 1987, pp. 169-187; artículo primero publicado en *Brotéria*, 111, 1980, pp. 5-18.

<sup>20</sup> Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Apresentação”, en Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 5.Éclogas*, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, pp. 11-23.

<sup>21</sup> Vid. Maria Helena da Rocha Pereira, “Sobre o texto da *Ode ao Conde de Redondo*”, *Revista Camoniana*, 2.<sup>a</sup> série, VI, 1984-1985, pp. 107-128; Leodegário A. de Azevedo Filho, “*Ode a Conde do Redondo*”, de Luís de Camões. *Texto e estudo*, Rio de Janeiro, Presença, 1988.

<sup>22</sup> Vid. Justino Mendes de Almeida, “Camões e Pêro de Magalhães de Gândavo”, en Dieter Kremer, ed., *Homenagem a Joseph M. Piel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 499-505.

tor, lo cual reduce en buena parte la posibilidad de elaborar una edición merecedora de máxima confianza. Todas las versiones impresas de la lírica de Camões son de carácter póstumo, convirtiéndose los testimonios manuscritos en la fuente documental de la que cabe extraer los datos autoriales y textuales más firmes.

Es preciso que nos detengamos, aunque sea por un instante, en el siguiente fragmento del soneto “Em quanto quis Fortuna que tivesse”:

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos  
a diversas vontades, quando lerdos  
num breve livro casos tão diversos!

Verdades puras são, e não defeitos;  
e sabeí que, segundo o amor tiverdes,  
tereis o ent[en]dimento de meus versos.<sup>23</sup>

La presencia de la palabra *livro* en el primer terceto ha sido utilizada, con más frecuencia de lo deseable, como prueba para cimentar la credibilidad del testimonio de Diogo do Couto sobre el robo del fabuloso *Parnaso*<sup>24</sup>. Véase esta opinión de Agostinho de Campos:

Soneto evidentemente prologal ou introdutório, e como tal considerado por todos os editores e comentadores, que nele vêem a prova indirecta do roubo do original manuscrito do Parnaso, mencionado por Diogo do Couto.<sup>25</sup>

Resulta pertinente, sin embargo, evocar algunas informaciones relativas al modo en que Diogo do Couto cita el *Parnaso*. Efectivamente, el historiógrafo, en la *Década VIII*, escrita en 1616 y publicada en 1673, cuenta aquello que sigue siendo actualmente una frágil leyenda. Dice que se encontró inesperadamente en Mozambique con Camões, ocupado en la corrección de *Os Lusíadas* con el objeto de darlo a la imprenta, añadiendo que el poeta escribía “muito em um livro que ia fazendo, a que intitulava Parnaso de Luís de Camões, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber no Reino dele, por muito que o

<sup>23</sup> Luís de Camões, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 275. *Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, por Leodegário A. de Azevedo Filho.*

<sup>24</sup> Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Para uma caracterização do *soneto-prólogo* na poesia camoniana”, *Revista Camoniana*, 3.ª série, 12, 2002, pp. 55-99.

<sup>25</sup> Luís de Camões, *Camões Lírico, IV. Sonetos Escolhidos*, Paris – Lisboa – Porto – Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand – Livraria Chardron – Livraria Francisco Alves, 1926, p. 26. *Edição da Antologia Portuguesa organizada por Agostinho de Campos.*

inquiri, e foi furto notável”. De aquí emergió la historia del robo, con la finalidad de refrendar la creencia de que también habría preparado para la imprenta un supuesto *Parnaso*, que sería el códice mencionado.

Hasta hoy no ha aparecido, no obstante, ninguna noticia que abone la realidad de ese robo ni tampoco la existencia de tal *Parnaso*, lo que obstruye uno de los más sugestivos caminos de acceso a la lectura de los autógrafos del poeta. Esto da lugar a que no se vislumbre ninguna posibilidad de conseguir una fuente única e indiscutible para el conjunto de la lírica camoniana, vehiculada a través de los cancioneros que, en aquella época, circulaban con fluidez y en elevado número. Por lo demás, no se conoce ningún testimonio textual que pueda ser considerado descendiente de ese fantástico *Parnaso*. En el año 1880, con motivo de las conmemoraciones del tercer centenario de la muerte del poeta, Teófilo Braga publicó, bajo el título *Parnaso*, una edición de su obra<sup>26</sup>. Como es obvio, la elección del término “Parnaso” produjo una cierta confusión entonces e incluso con posterioridad, porque daba a entender, equívocamente, que tal edición equivalía, en calidad de patrimonio lírico completo de Camões, al *Parnaso* citado por Diogo do Couto en la *Década VIII*<sup>27</sup>.

No vamos a demorarnos en esta ocasión en recalcar la transcendencia de las fuentes manuscritas para resolver el severo problema editorial que menoscaba el estudio de la poesía camoniana. Digamos, únicamente, que es ingenuo pensar que la invención de la imprenta, a mediados del siglo XV, simbolizó la desaparición inmediata de los manuscritos como soporte de muchos tipos de comunicación escrita. En particular, no se puede negar, de ninguna manera, que para el género poético los cancioneros fueron el medio de transmisión textual más común durante los siglos XVI y XVII. Por tal razón, Margit Frank puso de manifiesto, atinadamente, que el manuscrito constituye un “cómplice de la memoria” en el caso de la difusión de la poesía clásica<sup>28</sup>. Alberto Blecuá, por su parte, apuntó de modo esclarecedor el rechazo de algunos bibliófilos humanistas ante la posibilidad de que un libro impreso pasase a engrosar su selecta biblioteca<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Luís de Camões, *Parnaso*, Porto, Imprensa Internacional, 1880. *Edição Ferreira de Brito, comemorativa do III centenário da morte de Camões. Com uma introdução sobre a história da recensão do texto lírico por Theophilo Braga*. 3 vols.

<sup>27</sup> Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Comentário a um soneto (auténtico) de Camões: *Em quanto quis Fortuna que tivesse*”, *Limite*, 5, 2011, pp. 49-73.

<sup>28</sup> Vid. Margit Frank, “El manuscrito poético, cómplice de la memoria”, *Edad de Oro*, XII, 1993, pp. 109-117.

<sup>29</sup> Vid. Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 201.

Afortunadamente, es visible desde hace algunos lustros cómo se ha convertido en fundamental, aunque más en la poesía lírica española que en la portuguesa, la praxis de confrontar fuentes manuscritas con el objeto de asignar atribuciones genuinas y de establecer lecciones fidedignas. El manuscritólogo español Manuel Sánchez Mariana subrayó el papel esencial que los códices desempeñan al editar a los poetas ibéricos pertenecientes al período en cuestión<sup>30</sup>. Resulta oportuno traer a la memoria, asimismo, la maciza tesis, poco menos que definitiva, expuesta por el ilustre bibliófilo Antonio Rodríguez-Moñino hace más de cuarenta años relativa a la excepcionalidad del libro impreso en el conocimiento de los poetas clásicos, incluso de los grandes nombres, por parte de sus coetáneos. En aquel iluminador volumen suyo titulado *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, queda patente la circunstancia, solo en apariencia paradójica, de que ciertos poetas actualmente canónicos merced a la recuperación posterior de algún manuscrito, en el pasado eran casi ignorados, o también viceversa<sup>31</sup>.

De alguna forma, el significado que alcanzó entonces la contribución de Rodríguez-Moñino puede verse ratificada por una publicación más reciente, de la autoría de Fernando Bouza, que vio la luz bajo el título *Corre manuscrito (Una historia cultural del Siglo de Oro)*<sup>32</sup>. Profesor de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid, Fernando Bouza ha desarrollado un amplio trabajo investigando la historia política y cultural de los siglos XVI y XVII, como lo demuestra, por ejemplo, el libro *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*<sup>33</sup>.

Es forzoso significar que el punto de partida de la monografía reseñada se basa en que la circulación de manuscritos entraña un fenómeno de relevancia en el espacio cultural de aquella época. Con dilatada erudición, Fernando Bouza contempla como objetivo primordial, precisamente, descubrir hasta qué punto, en la historia de la etapa referida, los manuscritos son una referencia imprescindible para comprender los diversos canales por los cuales se propagaba la cultura. Otra conclusión alcanzada

---

<sup>30</sup> Vid. Manuel Sánchez Mariana, “Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 201-213; *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arco Libros, 1995.

<sup>31</sup> Vid. Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Editorial Castalia, 1968, p. 24.

<sup>32</sup> Fernando Bouza, *Corre manuscrito (Una historia cultural del Siglo de Oro)*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

<sup>33</sup> Fernando Bouza, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

por Fernando Bouza tiene que ver con la esfera propia de la literatura poética, y alude a que solo por medio de los manuscritos es posible fijar la edición de más confianza de un texto que se difundió después por vía impresa.

En el caso de la lírica de Camões, específicamente, no tendría por qué ser necesario llamar la atención sobre esta constatación que Fernando Bouza, de modo genérico, evidencia en *Corre manuscrito (Una historia cultural del Siglo de Oro)*. Habría que mentar únicamente cómo los versos camonianos salieron a la luz por primera vez gracias a una compilación póstuma en cuyo prólogo su responsable declara que, sin tener a su alcance autógrafos del poeta, consultó testimonios manuscritos. O cabría recordar de qué modo Estêvão Lopes dice en la segunda edición que corrigió la *editio princeps* explorando más manuscritos. O sería preciso registrar, en fin, cómo Wilhelm Storck y Carolina Michaëlis pusieron el acento, en el tránsito del siglo XIX al siglo XX, en el interés de los manuscritos para invertir un largo período de desmanes tanto autoriales como textuales.

De forma fatal, hay algunos síntomas, sin embargo, de que sigue siendo obligatorio insistir en que el principal presupuesto defendido en el volumen de Fernando Bouza no se soslaye en lo que respecta a la poesía camoniana. Pasamos a mostrar solamente tres ejemplos. El primero de ellos son las siguientes palabras, para justificar la elección de la edición de Costa Pimpão, de Isabel Allegro de Magalhães, autora de la “Nota prévia” que presidió una antología lírica de Camões que forma parte de la *História e Antologia da Literatura Portuguesa*, editada por la Fundação Calouste Gulbenkian:

Como qualquer decisão, também esta é discutível, mas a justificação para seguir esse conjunto de textos [Costa Pimpão] foi o facto de ela se apresentar como uma edição equilibrada. Equilibrada, no sentido em que nela nem se inclui a quantidade imensa de poemas que, em determinados momentos da história, desde o século XVI até hoje, momentos de ponderações diversas sobre o verdadeiro *corpus* da poesia de Camões, se atribuíram sem qualquer prova rigorosa ao poeta; nem tão pouco inclui apenas aqueles poemas que, em qualquer edição feita, ou a fazer, são *comprovadamente* da autoria do poeta. Antes de ser viável um esclarecimento definitivo quanto ao autêntico corpus da autoria de Luís de Camões, julgo ter razão de ser não reduzir excessivamente as possibilidades de leitura nem, pelo contrário, ampliá-las em demasia.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Isabel Allegro de Magalhães, “Nota prévia”, en *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XVI*, 18, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 7.

Un segundo exemplo es esta información editorial que se podía leer en la página web del Instituto Camões:

O cânone da lírica continua ainda por estabelecer, apesar do magnífico labor realizado pela crítica contemporânea. O critério actual para lograr esse objectivo é aquele que, no fim do século XIX, W. Storck e D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos haviam preconizado: o estudo dos cancioneiros manuscritos já conhecidos e a procura de outros, porventura existentes, para determinar a autoria das composições e fixar uma norma editorial fidedigna. Ora, este trabalho não está concluído. E, na situação provisória em que se encontram as edições camonianas, a edição das *Rimas* (Coimbra, 1973), preparada por A. J. da Costa Pimpão, é a que nos oferece mais segurança.

El tercer ejemplo lo proporciona Fernando Pinto do Amaral, professor de la Universidade de Lisboa, responsable de una antología en la cual se manifiesta:

Continuando a fazer falta uma grande edição crítica das *Rimas* de Camões, de que ainda não dispomos, este livro destina-se simplesmente à divulgação em formato de bolso da sua poesia lírica, constituindo assim uma mera antologia de uso corrente. Para a sua elaboração recorri a diversas edições disponíveis da obra do grande poeta, entre as quais avultam as do Prof. Hernâni Cidade, mas sobretudo aquela que continua hoje a apresentar maior credibilidade –refiro-me à organizada pelo Prof. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Coimbra, Ed. Atlântida, 1973), que foi seguida na esmagadora maioria dos casos (...).<sup>35</sup>

A partir de tales ejemplos, no parece arduo apreciar cómo ha sido institucionalizada una edición de la poesía lírica de Camões que tiene como fecha el año 1944<sup>36</sup>, más tarde reeditada, sin modificaciones que permitan distinguir la más minúscula evolución<sup>37</sup>, en 1953<sup>38</sup>, en 1973<sup>39</sup>, en 1978<sup>40</sup> y

---

<sup>35</sup> Luís de Camões, *Poesia Lírica*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 13-14. *Organização, prefácio e cronologia biográfica de Fernando Pinto do Amaral. Edição apoiada pelo Instituto Camões.*

<sup>36</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1944. *Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão.*

<sup>37</sup> Vid. José Gonçalo Herculano de Carvalho, “Lendo a Écloga VI de Camões”, *Revista Camoniana*, 2.ª série, 5, 1982-1983, pp. 79-90; artículo publicado con el mismo título en *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 133-151.

<sup>38</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1953.

<sup>39</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Atlântida Editora, 1973.

<sup>40</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Livraria Civilização, 1978.

en 1994<sup>41</sup>. Da la desagradable sensación de que, en tierras portuguesas, asoma en los tiempos de ahora incluso una predisposición negativa, o por lo menos poco favorable, con respecto a la necesidad de alcanzar un canon autorial seguro y establecido textualmente con pulcritud.

Como es de sobra conocido, el criterio editorial de Costa Pimpão privilegió como fuente única, hace case setenta años, la tradición impresa, si bien concediendo crédito desigual a cada una de las ediciones clásicas. En cuanto al parecer de este profesor de la Universidade de Coimbra acerca de la envergadura autorial y textual de los códices, Aguiar e Silva sentenció:

Costa Pimpão, como tantas vezes lhe ouvi dizer, nutriu sempre uma funda desconfiança em relação aos cancioneiros manuscritos (...).<sup>42</sup>

Pinto de Castro, a su vez, apostilló:

Mas daí lhe advinha também uma relutância manifesta em aceitar as lições manuscritas apógrafas, em favor de uma excessiva valorização das impressas, mesmo quando, como no caso da Lírica de Camões, as edições não tinham saído da responsabilidade directa ou indirecta dos autores.<sup>43</sup>

Como confirmación significativa de la tendencia descrita, adviértase tan solo que en las sucesivas ediciones del volumen de las *Rimas* preparado por Costa Pimpão está ausente una referencia de la importancia del *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid*, códice del siglo XVI que, conforme se sabe, ya había sido divulgado en 1925 por el erudito español Justo García Soriano, donde se recogen cuarenta y tres composiciones camonianas, veintiocho con autoría expresa y las quince restantes con autoría indirecta.

Lo que se está haciendo es, en definitiva, conferir atributos canónicos a una edición en la que no se quitó partido de las ventajas derivadas de los códices, más aún en un caso tan peliagudo como el de la poesía lírica del autor de *Os Lusíadas*, cuando ocurre que en la mayoría de las ediciones actuales de la poesía de la época la presencia de la tradición manuscrita ocupa un lugar destacado. Y ello, lo cual es más alarmante, a pesar de que en el área de los estudios camonianos se ha remarcado esa misma importancia, en las últimas décadas, gracias a las notables aporta-

---

<sup>41</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.

<sup>42</sup> Vítor Aguiar e Silva, “O cânone da lírica de Camões: estado actual do problema; perspectivas de investigação futura”, en *III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980)*. Actas, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 30-49.

<sup>43</sup> Aníbal Pinto de Castro, “Breve nota de apresentação”, en Luís de Camões, *Rimas*, Livraria Almedina, 1994, p. VIII.

ciones de personalidades como Herculano de Carvalho, Jorge de Sena, Enmanuel Perereira Filho, Vítor Aguiar e Silva y Leodegário A. de Azevedo Filho, siempre en la estela de la inauguración de la modernidad que, a tal efecto, corresponde adjudicar, al lado de Wilhelm Storck, a Carolina Michaëlis<sup>44</sup>.

Recientemente, Hélio J. S. Alves publicó un trabajo en el que denunciaba una excesiva insistencia, a su modo de ver, en las huellas de Camões en el Siglo de Oro español, sobre todo por razones ideológicas y por la repercusión alcanzada por los comentarios de Faria e Sousa a *Os Lusíadas*<sup>45</sup>. El objetivo de dicho estudio consiste en reivindicar un cambio epistemológico, ejemplificándolo con la influencia de Diogo Bernardes y Jerónimo Corte-Real en bastantes escritores españoles de aquella época, como Cervantes y Quevedo. Lo que nos interesa ahora es, básicamente, la referencia que Alves introduce con relación al *Livro de sonetos y octauas de diuersos auctores*, guardado en la Biblioteca del Escorial. Se trata de un manuscrito que data de 1598, bastante valioso desde el punto de vista textual por las variantes que presenta. Autorialmente es de menos valor, ya que los ciento veintitrés poemas que reproduce aparecen sin nombre.

Todos los textos recopilados en este manuscrito ya habían sido publicados en 1971 por Maria Isabel S. Ferreira da Cruz<sup>46</sup>. Como anécdota no poco ilustrativa, debe decirse que Azevedo Filho poseía una copia de tal manuscrito facilitada por Costa Pimpão en persona<sup>47</sup>. Pues bien, resulta interesante sopesar el siguiente comentario de Alves:

Este livro de mão é conhecido há muito tempo, mas só recentemente se elaboraram os índices necessários ao conhecimento do seu conteúdo completo.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Vid. Xosé Manuel Dasilva, “Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, XVIII, 2001, pp. 93-106.

<sup>45</sup> Hélio J. S. Alves, “Sem exclusões: leituras de poetas portugueses no Siglo de Oro”, *Limite*, 3, 2009, pp. 93-111.

<sup>46</sup> Maria Isabel S. Ferreira da Cruz, *Novos Subsídios para uma Edição Crítica da Lírica de Camões. Os Cancioneiros Inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da Faculdade de Letras do Porto, 1971.

<sup>47</sup> Véanse las palabras de Azevedo Filho: “Utilizámos fotocopia do manuscrito, graças à atenção que teve connosco o professor A. J. da Costa Pimpão, nobre e saudoso amigo” (Luís de Camões, *Lírica de Camões. I. História, metodologia, corpus*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 75-76).

<sup>48</sup> Alves, “Sem exclusões: leituras de poetas portugueses...”, p. 97. Tal trabajo fue llevado a cabo por Víctor Infantes, profesor de la Universidad Complutense de



No quisiéramos poner fin a esta breve revisión de algunos de los problemas más acuciantes que ahogan en la actualidad el estudio de la poesía lírica de Camões sin hacer mención, aunque sea escuetamente, de Manuel Faria e Sousa. De manera lamentable, no es costoso percatarse de que este excelso camonista representa, aun ahora, una figura controvertida y hasta recusada sin piedad. Su actividad muchas veces ha sido juzgada inicua-mente a partir de los terribles efectos que tuvo en editores sucesivos, más que teniendo en cuenta las faltas que se encuentran en su obra.

Es irrefutable que Faria e Sousa incluyó en las *Rimas várias* abundantes textos dudosos e igualmente piezas ajenas publicadas ya en alguna ocasión bajo el nombre de otros autores, incrementando así el número de composiciones líricas de Camões con arreglo a argumentos por lo general estéticos. Es incuestionable también que Faria e Sousa, a fin de mejorar empecinadamente los poemas de acuerdo con juicios subjetivos, introdujo copiosas enmiendas textuales que desvirtuaron la lección original de los mismos. Ahora bien, se hace imperioso aceptar, para siempre, que la actitud censurable de Faria e Sousa no fue por entero exclusiva de él, sino que la practicaron también otros muchos editores.

En suma, para evaluar la labor de este colosal editor hay que considerar el precario contexto en el que llevó a cabo su quehacer. Ciertamente la situación editorial de la obra de Camões, de condición póstuma y en las ediciones precedentes nunca impresa con absoluta fiabilidad, le condujo a buscar en los códices la legitimidad de los textos debido a la ausencia de testimonios autógrafos, según afirmaba el propio Faria e Sousa de modo abierto en diferentes oportunidades. Es por esta razón por lo que no parece conveniente exigirle a Faria e Sousa resultados perfectos, sino extraer provecho de los hallazgos que están presentes en sus monumentales comentarios, además de reconocer la honestidad que orientó sus decisiones.

En cualquier caso, y terminamos con esta lastimosa impresión, esto no va a ser ni mucho menos fácil, por motivos especialmente ideológicos más que literarios. Por desgracia, Faria e Sousa personifica un nombre todavía hoy maldito para muchos portugueses. Apelamos a un par de pruebas suficientemente expresivas, en referencia a la lengua que utilizó como comentarador de Camões. En las sesiones de la *VII Reunião Internacional de Camonistas*, celebrada en la Universidade de Coimbra en el año 2005, un reputado especialista luso, patrióticamente, subrayaba que era una misión perentoria traducir al portugués las *Rimas várias* de Faria e

---

Madrid. Vid. Víctor Infantes, “‘Como merece a gente Lusitana’. La poesía sin fronteras del *Livro de sonetos y octavas de diversos auctores* (1598)”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, 2003, pp. 185-200.

Sousa. No hace mucho tiempo, por otro lado, una camonista del mismo país no tenía empacho en afirmar, al pie de la letra, que Faria e Sousa, en las *Rimas várias*, “usa uma espécie de língua de contacto entre português e castelhano, que os portugueses percebem muito bem”. Cuando no más, la primera parte de tal aseveración no es correcta de modo alguno, y destila una clara animadversión contra Faria e Sousa. En resumen, valdrá la pena recordar, acaso, la dedicatoria de la edición de la poesía lírica camoniana realizada por Cleonice Berardinelli: “À memória de Manuel de Faria e Sousa, o grande injustiçado”.

# REPRESENTACIONES DE LA FISIOLÓGÍA DEL *HEREOS* EN LA LÍRICA PETRARQUISTA

---

Elena Fachinotti

## Introducción

En el siglo XVI se difunde un movimiento cultural de alcance internacional, el petrarquismo. A la vez corriente literaria, cultura cortesana y *código supra-nacional*, según la expresión de Matteo Lefèvre (2006: 160), el petrarquismo se difunde desde Italia hacia la península ibérica<sup>1</sup>, Francia, los Países Bajos, Inglaterra, y poco a poco, a los demás países europeos. La asimilación de las formas poéticas ‘a la italiana’ (antes que nada, soneto y sextina como formas métricas y organización en *canzoniere*), y de temáticas encontradas en el *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca será estrechamente vinculada en España, al asentamiento de la lengua vernácula como idioma válido y excelente para todo tipo de literatura, y en Francia, al deseo de dinamizar y enriquecer la lengua y la literatura francesa. En efecto, la primera mitad del siglo XVI será la de la primera ola de circulación masiva del *Canzoniere* permitida por el formato ‘de bolsillo’<sup>2</sup>, de las producciones de Boscán y Garcilaso, de la aparición de La Pléiade, y de los manifiestos *El diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés y la *Défense et illustration de la langue française* (1549) de Joachim Du Bellay.

Para este trabajo, nuestro interés se ha volcado en el tema renacentista del amor degenerativo llamado *hereos* que, en nuestra opinión, subyace en una parte significativa de la producción petrarquista, sin distinción de

---

<sup>1</sup> Para la historia de los intercambios culturales entre España e Italia en época de Carlos V, véase Lefèvre 2006.

<sup>2</sup> Llamado el *petrarchino*, se trata de la primera edición (Imprenta Aldina, 1501) cuidada por Pietro Bembo.

idioma. No obstante, para ilustrar los vínculos y la evolución en la representación de las manifestaciones fisiológicas del *hereos*, hemos seleccionado un corpus de textos líricos mayormente españoles y franceses, e italianos en menor medida. El apogeo del tema literario del *hereos* o *amor heroico* (que llamaremos en adelante también *enfermedad* o *melancolía amorosa*) en el Renacimiento se explica por la conjunción de una moda estética, de relativos conocimientos respecto a las teorías médicas por la mayor parte de los intelectuales humanistas, y de fenómenos contingentes, como lo fue la propagación de la sífilis.

La poesía lírica, *medium* por excelencia de las vicisitudes amorosas estaba recibiendo un impulso nuevo con la generalización de la forma de *canzoniere*, y por ahí mismo, de la influencia formal, temática y estilística de Petrarca. Aunque no lo deja suponer su denominación, el petrarquismo tenía una componente heredada de la filosofía neoplatónica, específicamente en lo que concierne la potencialidad de sublimación del amor humano y su contrario, la degradación a la que puede ser sometido el hombre que queda encerrado en la dimensión material del amor. En *El libro dell'amore* (vulgarización propia de su *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, 1469), Marsilio Ficino expone la doctrina platónica respecto al origen celestial del amor y su reflexión en las cosas terrenas. Según esta teoría, el amor humano es el intermediario imprescindible hacia una esfera más alta, un nivel obligado en la escala de amor; sin embargo, existen probabilidades importantes que el alma humana falle en esa búsqueda de la belleza eterna y sucumba a la concupiscencia. En cuanto a la descripción que hace Ficino de los perjuicios del *amore volgare*, se trata en realidad de una hibridación de teorías médicas que considera el sistema venoso y la sangre como los vectores a la vez de los humores fisiológicos y de los espíritus, vapores sutiles de sangre que acompañan al alma.

Como ha sido mencionado anteriormente, la difusión del petrarquismo fuera de Italia está estrechamente enlazada con el desarrollo de la imprenta. Y con la publicación y traducción de una serie de obras inspiradas en la filosofía neoplatónica, en primer lugar los diálogos *Gli Asolani* de Bembo (1505) y el *Libro del Cortegiano* (1528) de Castiglione, que a su vez pone en escena a Bembo como autoridad en el tema del amor platónico. Esta obra precisamente fue un éxito internacional inmediato y fue rápidamente traducida (en español por Boscán, 1.<sup>a</sup> ed. 1535; en francés por primera vez por Colin en 1537; en las décadas siguientes, en inglés y alemán). En el primer capítulo de un estudio intitulado *Una poesia per l'Impero*<sup>3</sup>, Matteo

<sup>3</sup> *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006.

Lefèvre recuerda la importancia de uno de los rasgos distintivos del petrarquismo internacional:

proprio il tentativo di fondere le riflessioni dei ficiniani con i tratti più peculiari e topici della casistica del *Canzoniere* risulta capitale per la storia del petrarchismo internazionale. Non è un caso che negli *Asolani* la maggior parte degli esempi fosse tratta proprio dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e cioè dalle *confessiones* di un amante invece così malinconico e ‘anti-platonico’ – e poi rinnegato – quale Francesco Petrarca. Bembo poteva infatti pensare, all’altezza cronologica del dialogo, a un Petrarca conciliabile con il platonismo, dilagante e ‘modaiolo’, e a questo atteggiamento aderì con entusiasmo la maggior parte dei petrarchisti spagnoli del XVI secolo, i quali, sul piano filosofico, rimasero piuttosto freddi davanti all’esclusivismo bembiano dell’*imitatio styli viteaque* nei confronti del modello. Nella penisola iberica i fautori della nuova lirica «a la manera italiana» – Boscán e Garcilaso su tutti –, non solo utilizzarono ancora ampiamente l’immaginario e la misticia erotica propri del neoplatonismo, ma soprattutto legarono la propria esperienza del petrarchismo al lessico, ai motivi e alla prospettiva filosofica castiglionesca e cortigiana piuttosto che alle ‘strettoie’ della precettistica bembiana; e anzi, nel contesto della lirica spagnola del Cinquecento, la comparsa dei temi e immagini della casistica neoplatonica coincise proprio con la nascita di una poesia all’italiana, del petrarquismo (Lefèvre 2006: 37).

En el intento mismo de conciliar la figura del amante desgraciado de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* con el ideal neoplatónico está radicada una paradoja notable, de la que precisamente nos ocupamos aquí. Nuestra investigación se ha concentrado, por tanto, en las señales que permiten reconocer algunos textos del período de expansión petrarquista y neoplatónica como ejemplos de fracaso del ideal de amor platónico. Y, tal como lo hemos anticipado, el amor ‘fracasado’ en términos ficinianos coincide con lo que describe la tradición científica sobre el amor: presentando síntomas parecidos a la melancolía –hasta fundirse con ella para algunos autores–, ese proceso cerebral degenerativo fue descrito, entre otros, por un médico catalán del s. XIV, Arnaldo de Vilanova, en un corto tratado donde recibe el nombre de *amor heroicus* o *hereos*<sup>4</sup>. El concepto y la definición misma del *hereos* influirían en la poesía erótica de los siglos sucesivos, por mediación de la canción filosófica *Donna me prega* de Guido Cavalcanti.

En el presente trabajo, los enlaces entre Ficino y la tradición médica previa son en parte ilustrados a través del comentario de dos sonetos de Girolamo Benivieni, él mismo contemporáneo y discípulo – por algún tiempo – de Ficino. Presentados en el primer capítulo de nuestra investi-

---

<sup>4</sup> El término parece remontarse a Constantino Africano (Perugi (no publicado):1).

gación, los dos poemas elegidos en la producción de Benivieni tienen un valor casi didáctico, por su manera de exponer algunas de las complicaciones fisiológicas que puede sufrir el amante que no consigue extraerse de la dimensión material. En el capítulo sucesivo, recordamos de manera sucinta cómo el amor acaba siendo integrado entre las afecciones ‘del alma’ al lado de la melancolía, y sobre todo, cuáles son los mecanismos nefastos del amor que darán lugar a una serie de representaciones omnipresentes en la lírica erótica del siglo XVI. Los textos examinados en esa segunda parte lo son en función de los puntos más relevantes destacados en las anotaciones a los sonetos de Benivieni, con el objetivo de ilustrar una línea conceptual y estética que se extiende hasta los poetas de la Pléiade y más allá, hasta los libros de emblemas de amor europeos del siglo XVII.

La idea de propagación del mal, de contagio constituye uno de los ejes fundamentales en las líricas estudiadas. Marc Carnel, en un estudio sobre Ronsard<sup>5</sup>, recuerda que la aparición de la sífilis en el siglo XVI y la literatura que nace de ella participan de esa obsesión por el contagio:

Le texte de Fracastor [*Syphilis sive de Morbo Gallico, Libri Tres* (1530), un poème pastoral d’où provient le nom Syphilis] et surtout [le] diagnostic [de la maladie] auront un retentissement considérable sur les esprits car ils associent l’amour sexuel à une maladie souvent mortelle. Le mal d’amour qui avait auparavant une simple connotation sentimentale adopte l’aspect inquiétant d’un empoisonnement. La lecture que fait le XVI<sup>e</sup> siècle des théories néo-platoniciennes de Ficin concernant la propagation funeste du coup de foudre confirme et radicalise ce mal d’amour en lui donnant un retentissement morbide. (Carnel 2004:52)

Desde la Antigüedad además, numerosos textos médicos habían sido dedicados a demostrar las afinidades entre el esperma y la sangre, lo que autorizaba aún más la confusión entre una enfermedad real como la sífilis y la que fue teorizada por Ficino, inoculada a los amantes a través de los ojos por vapores de sangre. Aunque sea muy difícil determinar en qué medida tales hechos pudiesen influir en las composiciones poéticas que examinaremos en nuestra memoria – no hay alusiones que permiten relacionar los textos con una enfermedad venérea concreta, porque no es el tema –, nos parece adecuado señalarlo como una posible pista.

La primera parte de nuestro trabajo se compone de un comentario crítico con anotaciones al texto de dos sonetos de Girolamo Benivieni, que fueron escritos en la segunda mitad del siglo XV. La segunda parte se presenta bajo la forma de un ensayo corto que toma en consideración la

---

<sup>5</sup> *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

producción lírica de Juan Boscán (los Libros I y II de las *Obras*, ed. póstuma de 1543), de Garcilaso de la Vega (1.<sup>a</sup> ed. también póstuma, en las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1543), de Fernando de Herrera (su producción entre 1567 y 1582), *Délie, object de plus haulte vertu* (1544) de Maurice Scève y *Les Amours* (1552-1553) de Pierre de Ronsard. Aparecen, además, algunos extractos de poemas de otros autores (Pontus de Tyard y Luís Vaz de Camões).

La heterogeneidad formal de este trabajo se explica por dos razones principales. En primer lugar, los sonetos de Benivieni ofrecían la posibilidad de ejercitarse a la forma de comentario crítico con textos vírgenes – por lo que sabemos – de anotaciones críticas<sup>6</sup>. Además, la particular densidad conceptual de los dos sonetos elegidos justifica la forma de comentario crítico en vez de una forma de tipo ensayo como la que continúa el discurso en la segunda parte. Las anotaciones a los sonetos de Benivieni están orientadas según un doble propósito: por una parte, poner de realce los elementos claves de la teoría fisiológica del amor tal como se veía en el Renacimiento y, por otra, el de subrayar los módulos temáticos y retóricos provenientes de Petrarca que nos parecen centrales para la evolución del tema en la poesía amorosa de las generaciones sucesivas. La elección de un autor como Benivieni es, creemos, particularmente esclarecedor para la orientación que tomará el petrarquismo, por la participación activa del autor en el ambiente humanista bajo Lorenzo El Magnífico, y por lo tanto, en los inicios de la poesía inspirada tanto por Petrarca como por la filosofía neoplatónica.

En la segunda parte, el hilo tendido entre Benivieni, Boscán, Garcilaso, Herrera, Scève y Ronsard se articula en torno a citas de Petrarca, que los mismos autores repasaron según los gustos neoplatónicos y manieristas en vigor en el s. XVI, y se destaca en cuanto continuum en las representaciones de las implicaciones fisiológicas del ‘mal de amor’.

### **Girolamo Benivieni**

En la producción literaria de Girolamo Benivieni (Florencia, 1453-1542) se suelen distinguir dos fases distintas. La primera, cortesana, con temas prevalentemente amorosos y encomiásticos, y la segunda, cercana a la mística, bajo la influencia de las doctrinas de Savonarola, a quien Benivieni permaneció fiel hasta el final de su vida, el siglo XVI bien avanzado y el monje dominicano muerto desde hacía medio siglo. La

---

<sup>6</sup> La edición reciente cuidada por R. Leporatti no contiene anotaciones de tipo explicativo o crítico, sino variantes filológicas.

conversión espiritual de Benivieni tuvo como efecto el rechazo de sus poesías de juventud, que quiso hacer desaparecer, pero sus versos seguían circulando en forma manuscrita en toda Florencia y en otras regiones de la península con cierta fortuna (Leporatti, 2008: 156 y 152). Benivieni se consagró entonces a la reescritura, al comentario y a la reorganización de sus composiciones, para darles una dimensión y un nuevo significado religioso<sup>7</sup>. Esta tarea fue posible por la inclinación hacia la mística que impregnaba ya su poesía juvenil, colmada de reminiscencias petrarquescas, estilnovistas, y neoplatónicas<sup>8</sup>.

En ello, Benivieni seguía las huellas de su mecenas y señor Lorenzo de' Medici, y participaba en la elaboración de una literatura en lengua vulgar, que debía demostrar fineza y agudeza para expresar cosas 'serias y complejas'. En efecto, a partir de 1476 y hasta hacia 1480, Lorenzo de' Medici se había dedicado a impulsar un tipo de poesía distinto del que le había gustado hasta entonces: de inspiración neoplatónico-ficiniana y estilnovista, el objetivo de esa nueva poesía era la conjunción de lo útil y de lo bello.

El proemio al *Comento de' miei sonetti*<sup>9</sup> de Lorenzo de' Medici, más allá de su carácter metapoético, es un verdadero manifiesto, una pauta que indicaba la dirección que debían seguir los letrados de la corte. El texto defiende la poesía amorosa en *lingua volgare* y se basa en gran parte en *El libro dell'amore* de Marsilio Ficino. En este proemio, Lorenzo justifica que el amor sea el tema de sus versos, citando a Dante y Caval-

---

<sup>7</sup> En el *Commento a più sue canzone e sonetti dello amore celeste e della bellezza divina*, publicado en 1500, Benivieni reconoce y explica haber caído en el error de escribir y dejar en circulación versos amorosos, que, sin las aclaraciones que figuran en la edición preparada por él mismo, podían ser malinterpretados por los lectores que «altro amore non conosco che quello che al senso deserve» (*Comm.* en Leporatti, 2008: 151)

<sup>8</sup> «Nel mutare così profondamente il significato delle sue poesie il B. non trovò eccessiva difficoltà, giacché quei sonetti e quelle canzoni, d'ispirazione spesso petrarchesca, erano già profondamente permeati di quello spirito neoplatonico che aveva ispirato la *Canzona* e si risolveva nell'esaltazione di una bellezza "infinita in se stessa e nei suoi riflessi terreni" (V. Rossi)» (Vasoli, 1966: 551)

<sup>9</sup> Las fechas de composiciones siguen dando lugar a dudas entre los estudiosos. Algunos pretendieron que la primera fase de elaboración remontaba a 1473 (Mario Martelli), mas la mayoría tienden a pensar que fue más bien al final de los años setenta. Orvieto y Leporatti coinciden en la aserción de que «ad una prima redazione essenzialmente "letteraria" e narrativa (quella attestata dai *Nutricia*) seguirebbe una revisione in termini filosofici e essenzialmente speculativa «dovuta al nuovo impegno filosofico» (Orvieto, 1992: 328); Orvieto considera que en 1484 el *Comento*, aunque no terminado y «qualsiasi fosse stata la sua fisionomia», tenía ya la consistencia de la obra que conocemos (*Id.*)



canti como precursores y autoridades, y apoyándose en la tesis según la cual el amor humano es una etapa hacia la belleza universal:

E giudicando più tosto secondo la natura comune e consuetudine universale degli uomini, se bene non lo oserei affermare, pure credo l'amore tra gli uomini non solamente non essere reprehensibile, ma quasi necessario e assai vero argomento di gentilezza e grandezza d'animo e soprattutto cagione d'invitare gli uomini a cose degne e eccellenti e eccitare e ridurre in atto quelle virtù che in potenza sono nell'anima nostra. Perché, chi cerca diligentemente quale sia la vera diffinizione dell'amore, trova non essere altro che appetito di bellezza (L. de' Medici, *Commento de' miei sonetti, Proemio*, 15-16).

El proyecto de elevación de la poesía en lengua vulgar era, obviamente, una piedra más en los cimientos del edificio del poder político de la Señoría de Florencia y de su renombre internacional. En el *Commento*, el Magnífico demuestra igualmente la riqueza y dignidad de la lengua florentina con el argumento de que es lengua digna la que puede expresar conceptos intelectuales complejos de manera elegante y sutil. En fin, el soneto constituye una opción especialmente difícil por su necesaria densidad, y por ahí mismo, está presentado como forma adecuada a esta 'nueva' poesía en vulgar que se ambiciona promover.

È sentenza di Platone che il narrare brevemente e dilucidamente molte cose non solo pare mirabile tra gli uomini, ma quasi cosa divina. La brevità del sonetto non comporta che una sola parola sia vana; e il vero subietto e materia de' sonetti per questa ragione debbe essere qualche acuta e gentile sentenza, narrata attamente e in pochi versi ristretta, fuggendo la oscurità e durezza. [...] Concluderemo per questo el verso vulgare essere molto difficile, e, tra gli altri versi, lo stile del sonetto difficilissimo, e per questo degno d'essere in prezzo quanto alcuno degli altri stili vulgari. (*Ibid.*, 73-74)

Además de todo ello, la operación metatextual misma que efectuaba el Magnífico significaba que la poesía en lengua vulgar era suficientemente digna para que se le dedicara un comentario. En efecto, el comentario, como práctica erudita incensada por los humanistas, ennoblecía por sí mismo el texto comentado.

### ***Dal core agli ochi, e sí dagli occhi al core***

El soneto presentado a continuación pertenece a la primera fase de la vida y de la obra de Benivieni, hasta hace muy recientemente consultable

únicamente en los manuscritos<sup>10</sup>. El trabajo de edición de R. Leporatti, donde figuran las variantes, permite comprobar que el soneto en cuestión suscitó más dificultades que otros para darle un sentido según la ortodoxia *piagnona*, puesto que el autor tuvo que vaciar el segundo cuarteto y el primer terceto, para reelaborarlos integralmente. Y con razón: el soneto expone la fenomenología amorosa a través de la teoría extromisiva de la visión, que permite, en última instancia y según Marsilio Ficino, el ‘intercambio de sangre’ para que los amantes se conviertan el uno en el otro. El soneto reproduce, a la manera de una radiografía, el recorrido y las transformaciones químicas del ‘espíritu de amor’-vapor de sangre, tal y como Marsilio Ficino los había expuesto, conjugando teorías neoplatónicas y conocimientos pseudo-científicos medievales heredados a través de los médicos árabes.

## LX

Dal core agli ochi, e sí dagli occhi al core,  
Al cor, che Amor novellamente accende,  
Come a suo primo e grato albergo scende  
Dolce e suave spirito d’amore;

Indi, qual rara nube in denso humore  
Volta in ciel cade, o in leve spechio pende,  
Lo spirito peregrin converso prende  
Nel primo fonte sua forma e colore;

Poi, dal cor volto in leve humor, s’alloggia  
Per l’altrui vene, e ‘l freddo sangue informa  
Mirabilmente di sua calda stampa.

Quinci, perché a l’amato si conforma  
L’amante et l’un ne l’altro simil poggia,  
Nostro human pecto Amor, nascendo, avampa.

Paráfrasis:

Desde el corazón hacia los ojos del amado, y asimismo desde los ojos hacia el corazón del amante, baja el dulce y suave espíritu de amor al corazón apenas encendido por Amor, como si volviera a su agradable residencia de origen.

Allí, en el cuerpo ajeno, como una extraña nube convertida en denso humor (en líquido, lluvia/ fenómeno de condensación) cae en cielo o en *leve espejo*

<sup>10</sup> Ms. Parmense 3070 y ms. Sessoriano 413; para la descripción de los manuscritos, véase Leporatti, 2008:153-54.

queda suspendido, el espíritu peregrino transformado retoma su forma y color originales (vuelve a ser sangre);

Luego, vuelto en humor ligero (fluidificado) por el corazón, se aloja y se propaga en las venas ajenas y de manera maravillosa difunde en la sangre fría su calurosa huella.

Por eso, Amor, al nacer, enciende nuestro pecho humano, porque el amante se conforma al amado y, así imparentados, uno crece dentro del otro.

**1-10.** El recorrido y las modificaciones químicas del espíritu, que constituyen el enamoramiento, corresponden a lo que describe Marsilio Ficino, en varios momentos, en el tratado *El libro dell'Amore*. Significativamente, los pasos más cercanos a los versos de Benivieni se encuentran en un capítulo llamado "*Che l'amore volgare è mal d'occhio*" (El amor está considerado como fenómeno único en términos psicogenéticos, pero no en su naturaleza (vulgar vs celeste):

...la venenosa freccia trapassa *gli occhi*, e perché l'è saectata *dal cuore* di chi la getta, però *si getta al cuore* dell'uomo ferito quasi *come a regione propria a sé e naturale* [cf. v.3], quivi ferisce el cuore e nel suo dosso duro si condensa e torna in sangue [cf. vv. 7-8]. Questo sangue forestiero el quale dalla natura del ferito è alieno, turba el sangue proprio del ferito [cf. vv.9-10], e 'l sangue turbato e quasi incerconito inferma (VII, IV, 19-20).

Para apoyar la afirmación de que el espíritu efectivamente pasa a través de los ojos, la curiosa lógica de Ficino consiste en recurrir y utilizar como 'prueba' el fenómeno de 'el mal de ojo', o de cómo se puede propagar una enfermedad únicamente a través del sentido de la vista:

Ma che el razzo che si manda fuori per gli occhi tiri seco lo spiritale vapore, e che questo vapore tiri seco el sangue lo possiamo di qui intendere: che quegli che fiso guardano negli occhi d'altri infermi e rossi, cascano nel male degli occhi per cagion de' razzi che vengono dagli occhi infermi, dove apparisce che el razzo si distende infino a colui che guarda, e insieme col razzo el vapore del sangue corropo corre, per la contagione del quale l'occhio di chi vede ammala (*Ibid.*, 13).

Ficino recuerda también el enamoramiento de Fedro y Lysias (en el *Phedro* de Platón) como ejemplificación de la fenomenología amorosa en cuanto intercambio de sangre, el todo, mediante "le scintille degli occhi" (*Ibid.*, 24):

In questo reciproco riscontro d'occhi el razzo di Phedro facilmente co 'l razzo di Lysia s'invischia, e lo spirito facilmente s'annesta collo spirito. Questo vapore di spirito, perché fu dal cuore di Phedro generato, subito al cuore di Lysia s'adventa, e *per la dura substantia del cuore di Lysia si condensa, e condensato di nuovo ridoventa sangue come fu già della natura del sangue di Phedro*, in modo che qui adviene cosa stupenda, e questa è che il sangue di Phedro già nel cuore di Lysia si truova [...].

**1-4.** El espíritu de amor se desplaza de un cuerpo a otro, pasando a través de los ojos. La idea de que un cuerpo/un ojo A pueda emitir rayos que lleguen hasta un ojo/un cuerpo B y lo penetren responde a las teorías extromisivas de la visión. Según Galeno, que recogía el concepto de *pneuma* (aliento) de los Estoicos, el *pneuma* visual, engendrado –como los demás sentidos– por el espíritu animal, es emitido por los ojos para que traiga imágenes de los objetos encontrados. Para él, el *pneuma*, al salir del ojo, actúa sobre el aria limítrofe, y es en realidad esta aria excitada, ‘modificada’ que percibe los objetos (Calisi, 2007: 22). ∞ **1** *Dal core agli ochi, e sí dagli occhi al core*: el trayecto del enamoramiento se resume en quiasmo. Este primer verso basta para enunciar y condensar lo que se despliega en el soneto. Cfr. Dante, *Par.* XIV 1 «Dal centro al cerchio, e sí dal cerchio al centro».

**3.** Cfr. *Rvf* LXXXIV, 5-6 «Già prima ebbe per voi l’entrata Amore, / là onde anchor come in suo albergo vène»; CCLXXXIV, 9 «Come donna in suo albergo altera vène».

**4.** *Dolce e suave spirito d’amore*: la expresión es redundante por la acumulación de conceptos del Stil Nuovo. Cfr. Cavalcanti, *Rime* XXVIII 10 «un altro dolce spirito soave». ∞ *dolce e suave*: ditología sinonímica típica de la poesía amorosa, que pasando por Petrarca tiene así asegurada prosperidad. Cfr. Iacopone da Todi, *Laude* 39 “Amor dolce e suave”; Dante, *Vita Nuova* VII 9 “dolce e soave”; varios en *Rvf*. ∞ *spirito d’amore*: sintagma estilnovista. Cfr. Dante, *Vn* XI 2; XX 13, XXVI 13; Cavalcanti, *Rime* XXII 2, XXXI 7; L. de’ Medici, *Rime* CXLII 10, CXLIV 7. El concepto de espíritu de amor es, una vez más, un eco del *pneuma* de los Estoicos, concepto que ellos mismos retomaron de Platón, por su papel de enlace esencial entre el cuerpo y el alma. El sistema galénico del funcionamiento del cuerpo humano, que influyó las ciencias médicas hasta el Renacimiento, se basaba en las facultades-pneumas, respectivamente, apetitiva, vital y animal. Según este sistema, el espíritu vital, cuando llegaba al cerebro, remontando desde el corazón, se transformaba en una forma superior y más sutil, el espíritu animal. De allí los ‘espíritus’-vehículos. Para Ficino igualmente, la función esencial del *spirito* es la de ser el intermediario entre el cuerpo y el ánima: «Tre cose senza dubio sono in noi: anima, spirito e corpo; l’anima e ’l corpo sono di natura molto diversa: congiungionsi insieme per mezzo dello spirito, el quale è un certo vapore, sottilissimo e lucidissimo, generato pe ’l caldo del cuore della più sottile parte del sangue, e di qui essendo sparso per tutti e membri piglia le virtù dell’anima, e quelle comunica al corpo» (*Op. cit.*, VI, VI 11-12).

**5.** *qual rara nube in denso humor volta*: la analogía meteorológica quizás proceda de la lectura del *Commento sopra la Commedia di Dante* de Cristoforo Landino (editado en 1481), donde éste glosa los “vapori accesi” de *Purg.* V 37 en los siguientes términos:

Scrive Aristotele ne la sua *Meteora* ch'e' vapori terrestri in alto dal sole alcuna volta sono sí grossi e corpulenti che non passano la regione di mezzo dell'aira, ma sono congelati dal freddo e veramente si disolvono e caggiono giù. Ma quelli che sono più sottili, s'inalzano piú, e di questi e meno viscosi, non si potendo solvere, salgono in tanto che, vicini a la spera del fuoco, s'accendono, et se sono di piccola quantità, presto si risolvono et accesi caggiono in forma di stella» (en Orvieto, 1992: 258).

La primera edición del comentario de Landino de 1481 contenía, además, el ensayo *Sito, forma et misura dello Inferno et statura de' giganti et di Lucifero*, una interpretación de la arquitectura del Inferno según las consideraciones del matemático Antonio Manetti. En 1506 sale una nueva edición (Giunti) de la *Commedia* cuidada por Girolamo Benivieni: el texto dantesco era esta vez acompañado por el *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito, forma e misure dello Inferno di Dante Alighieri* del mismo Benivieni.

6. *in leve specchio pende*: cfr. L. de' Medici, *Rime* CLX, 9-11 “Lassa el petto angoscioso, ove tu [*sc.* Amor] sei, / sí come in specchio chiar gentile impronta / della biltà che teco vive in lei” y el comentario de Orvieto, quien señala “il tema, qui centrale, dell'anima-specchio che conserva in sé l'immagine o impronta di Dio, della divina idea intelligibile della somma Bellezza, immagine impressa e suggellata solo in virtù dell'amore di Dio” con remisión a Ficino, *Theol.plat.*, XI 5 “Itaque divinae ideae absolutas atque distinctas ipsarum imagines nobis tamquam speculis impressere”; *El libro dell'Amore* V VI 23: “Ma l'animo è di sua natura a essa [a la bellezza] accomodato, maximamente per questo, che egli è spirito, e quasi specchio a Dio proximo, nel quale, come di sopra dicemmo, luce la imagine del volto divino”. En este paso de Benivieni, es el espíritu de amor que baja en el ánima del amante, como si fuera su sede primitiva, y parecido a una lluvia sutil o a una ligera imprenta de vapor, informa de sí y colora el alma-espejo.<sup>11</sup>

7. *spirito peregrin*: Cfr. Dante, *Vn* XLI, 8 “lo peregrino spirito”: en la prosa que acompaña el soneto, Dante subrayaba en algún modo el carácter metafórico del mismo rechazando el uso naturalista, con la explicación de que es «acciò che spiritualmente va là suso» (§5), o sea que la elevación —el movimiento— del ‘espíritu’ del cual habla es puramente espiritual. En el soneto de Benivieni, sin embargo, el *spirito peregrin* está utilizado claramente según la tradición pneumatológica, como una entidad a medio camino entre el corpóreo y el aéreo, que ocupa el espacio y se desplaza en él. Para la historia del término en las doctrinas

<sup>11</sup> La imagen del vapor en la superficie del espejo probablemente derive de la fisiología corriente, por la cual desgraciadamente no disponemos por ahora de otra atestación que ésta de Philippi Ambrosii Marherr (...) *Praelectiones in Hermanni Boerhaave Institutiones Medicas cum praefatione Crantzii editio nova emendatio*. Tomus III. Lovanii, typis academicis. 1779, p. 83: “ut tenuissimum solum halitum transmittant, qui solum visibilis redditur, dum denso, polito, metallico, vel vitro splendente speculo exceptus condensatur, illudque nebula quadam, cito iterum evanida, obfuscat”.

de amor y la utilización que hace Dante de los ‘*spiritelli*’ despojándoles progresivamente de su significación previa, véase el artículo de Robert Klein «Spirito Peregrino». En este artículo, Klein recuerda, entre otros, el interesante enlace que subsistía entre la idea del espíritu migratorio y la demonología:

il était inévitable que le complexe mythique de “l’esprit migrateur”, mis en forme doctrinale par les philosophes, fût aussi et en même temps psychologisé; ainsi la démonologie et la métaphysique de l’âme furent doublées d’une théorie de la fascination, entendue comme action extérieure d’une force spirituelle ou d’un esprit sur l’esprit d’autrui. C’était en principe le type même de l’action magique ou de l’ “influence” astrale; on pouvait l’étendre sans peine au domaine de l’amour, compris comme fascination par une beauté visuelle ou spirituelle (Klein, 1970: 40).

Y en fin, para volver al *peregrino spirito* de Dante:

la théorie scientifique ou philosophique des esprits n’a jamais été monopolisée par les naturalistes au point de faire oublier ses liens primitifs avec les thèmes de la purification et de l’extase; d’où la possibilité de réintroduire maintenant tous ces aspects, “platonisme” compris, dans le répertoire métaphorique marqué au coin du naturalisme. Le *spirito* des poètes est, beaucoup plus souvent que celui des médecins, *peregrino* –chassé par Amour, envoyé en messenger à la dame, attiré ou fasciné par elle; peu importe la différence entre ces formes de l’extase. En fait, la physiologie positive ne connaissait qu’un seul esprit voyageur, celui du regard; tout le reste relève de l’explication magique ou mythique des états de transe, librement reprise ou réinventée par les poètes (*Ibid.*: 61).

Dicho esto, para nosotros el *spirito peregrin* del soneto de Benivieni queda estrechamente ligado a un mecanismo de tipo naturalístico-médico, que es el del sistema ficinano.

**9.** *dal cor volto in leve humor*: retoma, por oposición, los versos 5-6 *in denso humore / Volta*.

**11.** *mirabilmente*: cfr. (también para el v. 2) Giusto dei Conti, *Canzoniere* CXX 1-3 «Luce aspettata tanto agli occhi miei, / che tua virtù dal terzo Cielo imprendi,/ quanto mirabilmente il cor mi accendi». Presente también en Lorenzo de’ Medici (*Rime* CVI 13 y CXIX 2; *Selve* I 3 y II 28), el estilema procede de Dante (*Vn* XXXVI 2; *Inf.* XX 11 y XXI 6; *Purg.* XXV 86). ∞ *stampa*: otro estilema dantesco (*Purg.* VIII 82; *Par.* XVII 9); cfr. luego M. Malatesti, *Rime* XXXIV 1-2 «La stampa che me stampa in mezo il core / l’image bellissima e gentile»; el verbo correspondiente está otra vez en L. de’ Medici, *Selve* I 130 «L’imagin bella, che nel core stampa / la bianca man sì come fusse viva»; Serafino Aquilano, *Strambotti* CCCXI «si stampa in me l’image sua diva».

13. Cfr. *Rvf* XLVIII 3 «ma sempre l'un per l'altro simil poggia», que Santagata parafrasea, repitiendo la nota de Chiòrboli, por «sempre una cosa cresce [“poggia”] per l'aggiunta d'altra simile» (Santagata, 1996: 247)

14. *avampa*: la rima con *stampa* (v. 11) es dantesca (*Purg.* VIII 82-84); la misma pareja aparece también en Savonarola, *Poesie* V 43-44.

### *Signor mio dolce, ovunque gli occhi gira*

El texto XXIX forma parte de una serie de sonetos dedicados a Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), quien fue el amigo y amor de toda la vida de Girolamo Benivieni<sup>12</sup>. En el ámbito florentino humanista impregnado de cultura griega, el amor entre dos hombres era estimado más puro, más apto a elevarse a esferas espirituales, en gran parte en virtud de la mera creencia misógina de la superioridad masculina respecto a las mujeres. Si bien para Ficino, los dos amores, el eterno o celeste, y el terreno o vulgar, – cohabitan en todo, algunos hombres «per natura o per uso sono più apti al parto dell'animo che del corpo» (*El libro dell'amore*, VI XIV 1) y éstos aman más bien a los hombres (jóvenes pero no demasiado) porque «en essi molto più vigoreggia l'acume dello intellecto» (*Ibid.*, 3).

Los cinco sonetos en los que Benivieni lamenta la ausencia de Pico se remontan a los años 1479-1484, cuando el joven Pico se había marchado momentáneamente de Florencia. El soneto XXIX ilustra la explicación del funcionamiento de las diversas partes que forman el ser humano, “*anima, spirito e corpo*” (*Ibid.*, VI VI 11), aquí, cuando el ánimo está subordinada al cuerpo. El poeta expresa, pues, un sufrimiento que sólo puede derivar del fracaso del amor platónico, del camino hacia la contemplación, o simplemente, de la insuficiencia del pensamiento. El texto, con la indicación unívoca *Exhortatione al dicto Signore* [*Conte*

<sup>12</sup> La canción *Amor, dalle cui man sospes'el freno* de Benivieni quedó su obra más famosa en realidad gracias al comentario que le hizo Giovanni Pico della Mirandola, en 1486 (el *Commento sopra una canzona de Amore composta da Girolamo Benivieni cittadino fiorentino secondo la mente et opinione de' platonici*, publicado sólo en 1519 y junto a la canción en parte modificada en la edición de las *Opere* de Benivieni, Giunti). En el comentario, Pico erige a su amigo en el poeta del verdadero amor según el ideal neoplatónico, en contraste con Guido Cavalcanti, el ‘poeta del amor vulgar’. Benivieni le dedica dos églogas de su *Bucolica* a Pico; recuerda la depresión que le causó la muerte del amigo en la introducción de su *Commento* de 1500, e incluye en apéndice una *Deploratoria allo Illustre Principe Giovanni Pico Mirandulano*; el *Commento* está dedicado al sobrino Giovanfrancesco della Mirandola. En fin, Benivieni llegó a ser enterrado en la misma tumba que su amigo, en la iglesia de San Marco en Florencia.

*Giovanni de la Mirandola]* *ad ritornare*, trata de cómo el deseo de ver al amigo hace que el corazón corra hacia la mente, donde se encuentra la *imagen interior*. Denominada ‘sombra’ en los vv. 7 y 11, la imagen del amado estimula y refuerza el deseo del amante, en vez de apaciguarlo (o en este caso, de tranquilizar al corazón personificado) como lo debería hacer una conseguida contemplación *in absentia*.

## XXIX

Signor mio dolce, ovunque gli occhi gira  
Per veder voi l’accesa voglia ardente,  
Porta sempre l’immagine presente  
Che Amor ne gli occhi disïosi spira.

El cor, che ’n voi s’acese e ’n voi respira,  
Subito corre all’aura sua lucente;  
Ivi l’ombra, scolpita ne la mente,  
Vostra sol trova, onde piange e sospira.

Lasso, non pur l’image l’apagga;  
Anci cresce el disio, qualhor si pasce  
All’ombra di la vostra forma vera.

Cosí de l’una un’altra fiamma nasce;  
Però, caro signor, prima ch’io pèra,  
Deh, tornate ad saldar l’occulta piagga.

Paráfrasis:

Señor mío, donde sea que el deseo encendido y ardiente ponga los ojos para veros, lleva siempre presente la imagen que Amor inspira en los ojos deseosos.

El corazón, que en vos se inflamó y respira (vive), de inmediato corre a su aura luciente; mas allí sólo encuentra una sombra esculpida en la mente, por lo que llora y suspira.

Infeliz, la imagen no lo sacia, y más bien crece el deseo, que sólo pace (se nutre) a la sombra de vuestra verdadera forma.

Así, de una llama nace otra; pero, querido señor, antes que yo muera, por favor volved para sanar mi oculta herida.

**2.** *accesa voglia ardente*: cfr. *RvfLXXIII*, 2 “accesa voglia” e 17 “ardente desire”.

**3-4.** *l’immagine presente / Che Amor ne gli occhi disïosi spira*: se trata de la doctrina del amor aplicada a las teorías clásicas de las sensaciones. *immagine*: «l’immagine interiore è il preciso termine di mediazione tra il sensibile e l’astrazione dell’intelletto tanto in ambito accademico quanto peripatetico» (Orvieto, 1992: 337 y ss).



Para Aristóteles, el órgano sensorial aprehende la forma sin la materia, –dice utilizando la famosa metáfora de la huella del sello en la cera– (en *De Anima*, II, 12 424.<sup>a</sup> 16) y la facultad de la imaginación sirve para crear la imagen de lo sentido y para juzgarla (Snoussi: 2003, §31-32); Ficino, en el capítulo *Del modo dello innamorare*, recuerda el mecanismo que pone en juego la imagen, según las creencias platónicas: por una parte, «l'anima [...] agevolmente vede le imagini de' corpi come in uno specchio in esso rilucenti, e per quelle giudica e corpi. [...] E in mentre ch'ella riguarda, per sua virtù in sé concepe imagine simile a quelle, e ancora molto più pure, e tale conceptione si chiama imaginatione e fantasia» (*Op. cit.*, VI VI 12-13). Por otra parte, para Platón, el alma ánima tiene la facultad de reminiscencia: un objeto aprehendido por la visión puede, en los mejores casos, hacer resonar la verdadera realidad de la Belleza, aunque en general lo sensible no participa en lo inteligible, y peor aún, hace caer el alma en el error (*Phaed.* 79c y 81b, en Snoussi, *op. cit.*). Y una de las posibilidades de caer en el error puede residir en, literalmente, ‘idealizar’ al amado, como lo explica Ficino: «[...] gli amanti sono tant ingannati che giudicano la persona amata essere più bella ch'ella non è; imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma veggono la cosa amata nella imagine già formata dalla loro anima ad similitudine della loro idea» (*Op. cit.*, VI VI 9).

En fin, la sede de tal imagen de la persona amada se encuentra, según las modalidades de los poetas, a veces en la mente – donde la fantasía –, a veces en el corazón. ∞ *gli occhi disiosi*: cfr. *Rvf* CCLVII 2.

**5-6.** *El cor, che 'n voi s'accese e 'n voi respira /corre all'aura sua lucente*: la personificación del corazón que sube hacia la imagen depositada en la mente, es una representación largamente utilizada por los poetas. Se trata de los espíritus vitales que suben hacia el cerebro, la memoria, donde reside la imagen – el fantasma de Aristóteles –, “l'aura sua lucente” para contemplarla. En torno a la imagen interior se concentran los pensamientos y deseos: esa continua consideración (*l'assidua intentione* de Ficino recuerda la «vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam», o sea el *amor heroicus* de Arnaldo de Vilanova) requiere todas las fuerzas vitales –bajo forma de exhalaciones de sangre– (se trata del mecanismo de acaloramiento del cuerpo que provoca la evaporación de la sangre, y a veces una posible ‘transfusión’, como en el soneto *Dal core agli occhi...*) que se aglutinan en el cerebro, dejando las demás partes del cuerpo literalmente exangües. Así se explica el principio fisiológico de las pasiones que sufren los enamorados:

...dove l'assidua intentione dell'animo ci trasporta, quivi volano ancora gli spiriti che sono carro e instrumento dell'anima. [...] L'animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è nella fantasia scolpita, e inverso la persona amata. Inverso questo sono tirati ancora gli spiriti, e volando quivi continuamente si consumano, per la qual cosa è bisogno di molta materia di sangue puro a ricreare spesso gli spiriti che continuamente volano fuori [...] (*El libro dell'amore*, VI IX 14-17).

Se trata del recorrido en sentido contrario que encontramos en un soneto de L. de' Medici, donde los espíritus se reúnen en el corazón:

Gli alti sospir dell' amoroso petto  
portando a me del mio signor novelle,  
come son fuor delle sue labbra belle,  
caldi ancor nel mio cor hanno ricetta.

Li narron le parole che ha lor detto  
Amor in dolci e tacite favelle;  
*tutti li spiriti allor per udir quelle  
correndo, resta il core oppresso e stretto*  
(Rime, CL, 1-8)

(Para un verdadero vaivén de los espíritus en la espiral ascética, ver *Ibid.*, CLXV) ∞ *El cor, che 'n voi s'accese e 'n voi respira*: cfr *Rvf CCLXVII 9* “Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire”.

7. *l'ombra, scolpita ne la mente*: *ombra*: repetición al v. 11; cfr. L. de' Medici, *Rime*, LXXXVI, 7. Es el *simulacrum*, que debería llevar a la ‘idea’ platónica y, por tanto, volver el objeto superfluo y obsoleto. Pero en este soneto, como se ha visto anteriormente, el poeta hace patente su incapacidad de extraerse de la dimensión del amor humano.

8. *piange e sospira*: el llanto y los suspiros toman origen en el corazón, según Aristóteles (*Probl., ined.* II 2; en Orvieto, 1992: 408). Según las explicaciones comúnmente utilizadas por los médicos, éstos son las consecuencias de una retracción del cerebro en sí mismo, cuando el corazón envía de golpe una gran cantidad de espíritus vitales. Las lágrimas y los suspiros son los efectos del mismo mecanismo, que sirve para evacuar lo que sobra y ventilar el cerebro, que «essendo per natura umido e restringendosi in guisa d'una spugna piena d'acqua, distilla per li occhi una parte di quella umidità, e così genera lacrime [...]» (L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, IX 17).

9. *non pur l'immagine l'apagga*: para los platónicos y neoplatónicos, la imagen es superior al mundo de lo sensible y suficiente para el alma (cfr. nota al v. 11). Teóricamente al amante le debería bastar, en virtud de que la «luce dell'animo solo con la mente comprendiamo, onde chi ama la bellezza dell'animo solo si contenta di consideratione mentale» (Ficino, *El libro dell'amore*: II, IX, 6), pero en realidad en la mayoría de los casos, el cuerpo, el espíritu y el alma no tienden al mismo objetivo. El ojo –el cuerpo– y el espíritu no se conforman con la sola *imagen*, sino que necesitan la

perpetua presentia del corpo esteriore, acciò che per la illustratione di quello continuamente si rilluminino e si confortino e si dilectino, e quali sì come specchi pigliano l'immagine per la presentia del corpo, e per la absentia le

lasciano. Costoro [l'occhio e lo spirito] dunque per loro povertà cercano la presentia del corpo, e l'animo, più delle volte, volendo a costoro servire, è constrecto desiderare quella medesima» (*Ibid.*, VI,VI, 17-18).

**10-12.** *Anci cresce il disio y Così de l'una un'altra fiamma nasce*: cfr. *Rvf*, CCXLI 12-14: “né per duo fonti sol una favilla / rallenta de l'incendio che m'infiamma, / anzi per la pietà, cresce 'l desio”; CCLXIV 62 “et s'io l'occido più forte rinasce”. La imagen del amor como llama que no se puede apagar será desarrollada al extremo por los petrarquistas del s. XVI; al hablar del deseo inextinguible se habla de un círculo vicioso: no hay remedio a la pasión amorosa, porque la especulación (o convocación de la imagen) consiste en echarle aceite al fuego: la subida, bajo la forma de vapores, de los espíritus en el cerebro crea el exceso de calor y la sequedad que participan de la retención de la imagen, además de contribuir al error de juicio acerca de la persona amada, según expone Arnaldo de Vilanova en *De amore heroico*, y antes de él, Avicena y consortes (ver Nardi, 1959: 534).

**11.** *All'ombra di la vostra forma vera*: el verso significa literalmente ‘cerca de vos’, pero, al repetir *l'ombra* del v. 7, constituye un casi oximoron. Llama los conceptos opuestos que encontramos en L. de' Medici, LXXXV 10-11 “che l'immagine finta al tutto strugge / con la presenza sua la forma vera”. ∞ *vostra forma vera*: cfr. *Rvf*, XVI 12-14 “così, lasso, talor vo cerchand'io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disñata vostra forma vera” y la nota respectiva de Santagata para “forma vera”: «è coniato sulla etimologia di Veronica < vera icon; in P. “forma” può valere come traduzione dell' ‘idea’ greca [...] e della “imago” latina» (Santagata, 1996: 71); cfr. además, L. de' Medici, *Rime*, LXXXV 11; LXXXVI 9. La ‘forma verdadera’ debería por tanto corresponder a la ‘idea verdadera’, según la ‘espiral amorosa o filosofica’ como la llama Orvieto, quien cita a Ficino, *Comm. in Phil*, XXX: «Così l'amore è un circolo che si emana dal bene e procede attraverso il bello percorrendo le immagini della bellezza e, tramite le immagini contemplate, torna al bello e, tramite il bello, infine torna al bene» (in Orvieto, 1992: 341).

**14.** *occulta piagga*: sintagma petrarquista, cfr. *Trionfi*, Triumphus Cupidinis, III 182. Las palabras rimas *appaga* (9), *pasce* (10) y *nasce* (12) provienen del mismo extracto:

come nell'ossa il suo foco *si pasce*  
 e ne le vene vive *occulta piaga*,  
 onde morte e palese incendio *nasce*.  
 Insomma so che cosa è l'alma vaga,  
 rotto parlar con subito silenzio,  
 che poco dolce molto amaro *appaga*,  
 di che s'ha il mel temprato con l'assenzio  
 (vv. 181-187)

A distancia de sólo unos veinte versos se encuentra el famosísimo verso “l’amante ne l’amato si trasforme” (v. 162), que tanto influirá en los petrarquistas europeos.

### **Representaciones poéticas de la enfermedad amorosa: etiología y fisiología**

El previo comentario de sonetos de Girolamo Benivieni nos ha permitido destacar los nodos conceptuales básicos que darán lugar a varias elaboraciones metafóricas del fenómeno amoroso en la poesía petrarquista, dirigidas hacia soluciones o preferencias marcadas, aparentemente, según las varias regiones lingüísticas. De manera general, la lírica española y francesa del siglo XVI están impregnadas por el sincretismo teórico de Ficino – aunque de manera indirecta en la mayor parte de los casos<sup>13</sup> –. La poesía petrarquista presenta pues el amor y sus complicaciones fisisicológicas como consecuencias bien de causas endógenas, los cambios humorales (línea aristotélico-galénica), bien de causas exógenas, mediante la visión como infiltración de espíritus (línea platónica y estilnovista). No será raro encontrar en un mismo autor, o incluso en un mismo poema, el recurso indiferenciado a las dos tradiciones de pensamiento.

### **Trastornos amorosos y melancolía**

La literatura acerca de ‘la enfermedad amorosa’, incluida la de Ficino, insistía en que la falta de dominio del deseo y la ausencia de tratamiento podían llevar a unas consecuencias graves, y hasta mortíferas, como bien habían puesto de relieve los varios tratados de medicina que abarcaban la cuestión<sup>14</sup> (y que a veces se basaban ellos mismos en los

---

<sup>13</sup> La difusión de *Il Cortigiano* de Castiglione, y su primera traducción en castellano por Juan Boscán (publicada en 1534) asegura la transmisión, en la península ibérica, de la cultura y de los códigos en boga en Italia, así como la filosofía neoplatónica. Ver en particular Lefèvre 2006, capítulo 1 “Juan Boscán, Andrea Navagero e Baldassar Castiglione alla corte di Carlo V”.

<sup>14</sup> La tradición científica sobre la ‘enfermedad amorosa’ se había transmitido, como del resto toda la tradición griega y oriental, a través de los árabes en la Edad Media. La traducción por Gerardo da Cremona, en el siglo XII, del compendio de medicina de Avicena, el *Canon medicinae*, fue un impulso decisivo para la literatura científica sobre la cuestión en Occidente. Además de Avicena, Haly Abbas a través de Constantino el Africano, Rhazès, Arnaldo de Vilanova, Guillermo de Saliceto, Albucasis, Bernardo de Gordonio, Francisco López de Villalobos son los autores recordados con regularidad por Nardi (1959), Heiple (1983), Jacquart et

autores clásicos latinos como Valerio Máximo y Plutarco (cfr. Duminil, 1985; Beecher y Ciavolleta, 1990)). La tradición hizo que los trastornos amorosos fuesen sistemáticamente asimilados a la melancolía, por su semejanza con los síntomas síquicos y somáticos de ésta (disgusto por la comida y desinterés general, tristeza o desesperación, insomnio, irascibilidad, angustias, misantropía; tez pálida o amarillenta, adelgazamiento, náuseas, transpiración, pulso débil, etc.). El amor como enfermedad propia o no, y la existencia de una melancolía de tipo amoroso, eran temas que se discutían, por lo tanto, desde la Antigüedad. Para Galeno, quien rechazaba la idea de melancolía amorosa, había que distinguir las afecciones somáticas de los trastornos del alma; si admitía que esos trastornos del alma pudiesen causar modificaciones somáticas, ello no significaba por tanto que se tratase de una enfermedad. Sin embargo, no era sencillo distinguir si el origen de un estado enfermizo fuese integralmente somático o psicossomático, como lo subraya Duminil:

On voit l'ambigüité qui résulte [des explications de Galien]: d'une part, la mélancolie se manifeste par l'excès d'une humeur mauvaise qui est l'humeur mélancolique, mais elle n'a pas de causes somatiques; d'autre part, les maladies somatiques qui ont pour cause l'humeur mélancolique peuvent présenter des symptômes qui ressemblent à la mélancolie. L'amour réprimé n'est pas cause de mélancolie parce qu'il est un trouble de l'âme, mais il peut provoquer des phénomènes somatiques comme l'inégalité du pouls; le désir réprimé est cause d'une affection somatique qui peut prendre l'apparence de la mélancolie (Duminil 1985:100).

Los médicos árabes acabaron incluyendo el amor entre las enfermedades de la melancolía; para Rhazès y Haly Abbas, los trastornos amorosos eran incluso estrechamente relacionados con la licantropía<sup>15</sup>. Con el tratado *De amore heroico* del médico y alquimista Arnaldo de Vilanova (Montpellier, 1240-1311), se da otra vez una definición que rechaza el estatus de enfermedad: «nel definire l'*amore heroico*, Arnaldo nota innanzitutto un abuso di linguaggio. Hereos non è una malattia (*morbus*) ma un sintomo (*accidens*), un epifenomeno, una manifestazione periferica di un'affezione che scaturisce, in prima istanza, dall'alterazione di uno dei quattro umori» (Poma 2007: 43). Como ha sido anticipado en el comentario del soneto *Signor mio dolce*, el amor heroico –o *hereos*– es

---

Thomasset (1985), Beecher y Ciavolleta (1990/2010), Poma (2007), Perugi (no publicado).

<sup>15</sup> «En s'appuyant sur l'autorité de Rufus, Alexandre de Tralles, Paul d'Égine, Isaac ben Salomon Israeli et Simeon Seth, Rhazès estime que *quṭrub* est une maladie du cerveau capable d'engloutir tout l'organisme» (Beecher & Ciavolleta 2010: 77).

un pensamiento obsesivo y violento acerca del objeto deseado, y con la creencia de que se pueda obtener el placer que ese objeto sugiere (cfr. nota 5-6, pp. 21-22; Jacquart et Thomasset 1985: 147). En el mejor de los casos, si hay reciprocidad en el amor o si se cura el indispuerto<sup>16</sup> el organismo del sujeto puede descargarse del excedente de humor y volver al estado normal. En cambio, su estado general empeora peligrosamente si no se hace nada: por la naturaleza misma del accidente, que no permite más la recta utilización de la *virtus aestimativa*, el riesgo es que el enfermo quede ‘enganchado’ y que «l’amour accède au délire (*furia, amor furiosus*)» (*Id.*), y luego se convierta en melancolía o manía.

La polarización de las fuerzas vitales alrededor de la imagen, como explicación física del pensamiento incesante, tiene como efecto, por una parte, de debilitar al cuerpo y, por otra, de literalmente ensombrecer la razón: el calor excesivo que sube al cerebro (los espíritus ardiendo) acaba secando el entorno naturalmente húmido del cerebro, lo que participa a fijar la imagen de manera aún más permanente, como lo explica Roberto Poma, parafraseando a Vilanova:

In effetti, la concavità mediana del cervello, luogo in cui si formano i giudizi, sede della facoltà corrispondente, è assalita violentemente dagli “spiriti vitali”, sorta di vapori impercettibili, prodotti da un’iperattività del cuore infiammato dalla gioia. Il calore dei vapori cardiaci dissecca di conseguenza la cavità dell’organo freddo e umido per eccellenza, il cervello, che diventa freddo e secco, originando dunque delle qualità –il freddo e il secco – che contribuiscono a fissare le immagini mentali e che dispongono inevitabilmente alla tristezza atrabiliare. (Poma 2007: 45).

---

<sup>16</sup> Las curas quedan las tradicionales: baños para la rehidratación del cerebro, medios de diversión como la música, paseos en el campo, coito repetido con varias compañeras, denigración de la persona amada por ancianas, etc. Véase, en particular, el extracto de la *Practica de Vilanova* reproducido en Nardi 1959: 528-529. Paracelso (Theophrast von Hohenheim, 1493-1541) se alejará de esta tradición greco-araba para hacer caber *l’amor heroicus* entre las enfermedades ‘de la imaginación’, e inaugurar así una «tradizione medica tutt’altro che scevra d’ingerenze nel campo della morale» (véase Poma 2007: 47-48); para el médico suizo, «l’*hereos* può causare infatti delle scomode e pericolosissime polluzioni notturne capace di generare mostri orripilanti» (*Id.*). A partir del siglo XVI, las purgas y la medicación interna predominarán sobre los tratamientos llamados ‘metódicos’, debido a «la faveur croissante des théories galéniques [qui] a stimulé une réorientation des méthodes dans le traitement de l’amour» (Beecher & Ciavolella 2010: 17).

### Éxito de la canción filosófica *Donna me prega* y transmisión terminológica

La famosísima canción *Donna me prega* de Guido Cavalcanti (h. 1260 – h. 1300) había tratado del amor en términos semejantes. Cavalcanti exponía que el amor es desatino por definición y conduce al sufrimiento (para la historia del texto y la querrela ideológica entre Dante e Cavalcanti, véase Fenzi 1999). Por esta razón, el ámbito humanista neoplatónico había consagrado a Cavalcanti poeta del *amore volgare* (cfr. nota en pie de página 12, p. 19), aunque Ficino hubiese tratado de someter la interpretación de la canción a su propia ideología (cfr. *El libro dell'amore*, VII, I). Sin embargo, el éxito de la canción de Cavalcanti y sus numerosos comentarios hasta el s. XVI aseguraban, si fuese necesario<sup>17</sup>, la transmisión de una concepción médica del amor y de una terminología técnica de la deriva en patología:

Pour Cavalcanti, [...] comme pour Arnaud de Villeneuve, l'amour est un "accident", dont seule la philosophie naturelle peut dire l'origine, la localisation, la puissance et l'essence, les mouvements, les effets et l'espoir de plaisir qu'il procure [...]. On peut dire de lui ce que Danielle Jacquart et Claude Thomasset concluent du système d'Arnaud de Villeneuve: "Il construit une démonstration qui lui permet de passer, à propos du problème spécifique de l'amour, d'un accident de l'âme à un état pathologique" (Fontaine 1985: 163).

Además del interés continuo atestado por los comentaristas, *Donna me prega* acabó circulando en apéndice de la mayor parte de las ediciones del *Canzoniere* de Petrarca<sup>18</sup>, autorización debida a la canción LXX, llamada 'de las citas', donde las cinco estrofas se terminan con un verso tomado de cinco autoridades de la poesía erótica, y entre las que figura Cavalcanti.

---

<sup>17</sup> El vínculo estrecho entre la lírica amorosa y las ideas médicas sobre el amor ha sido puesto de relieve particularmente por su desarrollo en un área geográfica común: «the fact that most of the medieval physicians who wrote about love sickness were teachers or students at Montpellier, near the courts where the troubadours flourished, would seem to indicate a close relationship between the development of the love lyric and the medical ideas of love sickness» (Heiple 1983:55).

<sup>18</sup> Se trata del *Appendix aldina* (1514), donde figuraban sonetos de varios autores y algunas canciones citadas en *Rvf* 70, las de Guido Cavalcanti, Dante y Cino da Pistoia; «cet Appendice allait jouir par la suite d'un énorme succès auprès des éditeurs» (Perugi 2010: 206).

Sobre el modelo de Cavalcanti, el uso del término técnico *accidente* en poesía tendrá cierto éxito<sup>19</sup>, en particular entre los petrarquistas hispánicos. De manera más general, el petrarquismo europeo seguirá la operación – especialmente obvia en la Corte de los Medici<sup>20</sup>, de fusión de la retórica y estética de Petrarca con tecnicismos de procedencia estilnovistas y neoplatónicos, con un interés marcado por el amor desilusionado que degenera en patología. En efecto, tanto el *dolce veneno* (Rvf CLII 8) emitido por los ojos de la amada como el malfuncionamiento de la imaginación en el proceso de formación de la imagen interior autorizaban el desarrollo de una variedad de imágenes y metáforas de la infección y del empeoramiento del mal de amor<sup>21</sup>. Como ya lo hemos mencionado en la primera parte de este trabajo, una de las imágenes posiblemente más copiadas de Petrarca es la del fuego que no se puede apagar<sup>22</sup>. Más allá del demasiado fácil significado del “amor eterno”, lo que llamó la atención es el concepto de círculo vicioso y del falso remedio contenido en él, y es en ese sentido que fue utilizado y reelaborado.

### **Infeción, ingestión, degradación y dependencia: el fuego en circuito cerrado. Representaciones del carácter exponencial de la enfermedad (imágenes y léxico)**

En el soneto *De aquella vista pura y excelente*, cuya fuente principal parece ser *Il Cortigiano* VI 6-7 (véase Morros 1995), Garcilaso expone el proceso de enamoramiento neoplatónico (vv. 1-8), como en Benivieni (cfr. 1.1. *Dal cuore agli occhi...*) y las complicaciones a las que lleva inexorablemente (vv. 9-14) (cfr. 1.2. *Signor mio dolce*):

De aquella vista pura y excelente  
salen espirtus vivos y encendidos,  
y siendo por mis ojos recibidos,  
me pasan hasta donde el mal se siente;

<sup>19</sup> Heiple estima que «it is only with the introduction of the technical term “accident” that we can be positive that the poets were relying on medical concepts» (Heiple 1983: 60).

<sup>20</sup> Véase cap. 2, p. 9 y sig.

<sup>21</sup> «La tradition rappelle souvent le mot *amor* comme synonyme du mot *venenum*, poison. Dans la symbolique, il s’agit de la *mala pars* d’un symbole entier et d’une iconologie qui comprend également une *bona pars*. L’amour peut devenir un poison et le parcours prendre une direction tout à fait contraire. [...] Aussi, l’expression *amor* a-t-elle été rapprochée de deux *voces mediae*, des expressions ambiguës *venenum* et *phármakon* à la fois [...]» (Maranini 2007: 186).

<sup>22</sup> Cfr. anotaciones a los vv. 10 y 12 del comentario a *Signor mio dolce*, pp. 23-24.



éntranse en el camino fácilmente  
 por do los mios, de tal calor movidos,  
 salen fuera de mí como perdidos,  
 llamados d'aquel bien que 'stá presente.

Ausente, en la memoria la imagino;  
 mis espirtus, pensando que la vían,  
 se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino  
 que los suyos entrando derretían  
 revientan por salir do no hay salida.

En los dos tercetos está expuesto el fenómeno de hiper-calentamiento que padece el cuerpo cuando se enfrenta con la insuficiencia de 'la imagen'<sup>23</sup>: La falacia de la imagen preparada (por la imaginación) lleva a una inflamación general: los espíritus engañados «se mueven y se encienden sin medida» (v.11) y «revientan por salir do no hay salida»<sup>24</sup> (v.14). Tal recalentamiento conduce a la disfunción de las facultades naturales (es decir, los órganos (hígado, corazón, etc.)), y puede, o no, ser parcialmente compensado por una evacuación bajo forma de vapor o de líquido<sup>25</sup>. Este básico funcionamiento de evacuación del calor dará lugar a cantidad de variantes, como lo veremos luego, preferentemente con imágenes y vocablos provenientes de la alquimia.

Así pues, el 'fuego amoroso', es a la vez metáfora y explicación pseudo-científica. En cuanto a la idea del fuego que incansablemente se reaviva, se encuentran variaciones sobre el tema en el *Rerum vulgarium fragmenta*. Varios elementos autorizaban a utilizar la imagen del fuego inapagable como metáfora del absurdo círculo vicioso que representa la 'melancolía amorosa', lo que harán sin reservas los petrarquistas.

---

<sup>23</sup> Cfr. notas 3 p. 21 y 9 p. 23.

<sup>24</sup> El extracto del *Libro del cortegiano* que debió de inspirar los versos comparaba el dolor causado por los espíritus encerrados al causado por el crecimiento de los dientes: «essendo la bellezza lontana, quell'influsso amoroso non riscalda il core come faceva in presenza, onde i meati restano aridi e secchi, e pur la memoria della bellezza move un poco quelle virtù dell'anima, talmente che cercano di diffondere i spiriti; ed essi trovando le vie otturate, non hanno esito, e pur cercano d'uscire, e così con quei stimoli rinchiusi pungon l'anima e dànnole passione acerbissima, come a' fanciulli, quando dalle tenere gengive cominciano a nascere i denti; di qua procedono le lacrime, i sospiri, gli affanni e i tormenti degli amanti».

<sup>25</sup> Cfr. anotación al v. 8 p. 23. La explicación del suspiro como medio de aeración y refrigerio del corazón se remonta a Platón (Orvieto, 1992); según las teorías médico-naturalistas, el cuerpo que no expela los humores quemados de la melancolía corre el riesgo hasta de morir.

Toda la teoría psico-fisiológica misma del *amor hereos* insiste en el peligro de no expurgar el cuerpo de los humores corrompidos. En ello, el ‘veneno’ comunicado por la vista que invade el cuerpo se les asemeja: el mal está dentro del amante, forma parte de su ser, y le es más natural a éste mantenerlo que no acabar con él. El curso natural del proceso, como lo hemos visto, es, para los espíritus vitales, reunirse en la sede donde reside la imagen, aunque haciendo esto, se pone en peligro todo el equilibrio natural del cuerpo. Ese funcionamiento fisiológico en círculo cerrado es, pues, el correlato objetivo de la imagen poética del fuego siempre reavivado.

Como es sabido, Petrarca había elaborado un sistema donde las expresiones paradójicas y oximóricas, típicas del *dir d’amor*<sup>26</sup>, tenían mucho espacio, y en particular, las que utilizaban los elementos opuestos ‘fuego’ y ‘agua’, bajo varias formas (llamas, calor, centellas, lágrimas, hielo, etc.). En ello, Petrarca caminaba en las huellas de sus predecesores provenzales y clásicos de la Antigüedad, pero al mismo tiempo renovaba y enriquecía la tradición, proyectándola «irrobustita, nel futuro, che è un futuro imitativo, petrarchizzato» (Gigliucci 1990: 53)<sup>27</sup>.

Los versos «né per duo fonti sol una favilla / rallenta de l’incendio che m’infiamma, / anzi per la pietà, cresce l’desio» (*Rvf*, CCXLI 12-14)<sup>28</sup> y «et s’io l’occido più forte rinasce» (*Rvf* CCLXIV 62) son, en nuestra opinión, el humus a partir del cual se forma una serie de fórmulas repetitivas para decir la imposibilidad de extraerse del círculo vicioso de la melancolía amorosa. En efecto, cantidad de versos se pueden conectar directamente con éstos de Petrarca y con el concepto que vehiculan<sup>29</sup>. La

<sup>26</sup> En *Oxymoron amoris: retorica dell’amore irrazionale nella lirica italiana antica*, el autor insiste en que la figura del oximoron en realidad niega la antítesis que lo compone: «il fatto che l’ossimoro neghi, dal punto di vista logico, l’antitesi, non crea problemi, giacché abbiamo stabilito che fra antitheton ed oxymoron si intreccia un legame formale di similarità e non concettuale» (Gigliucci 1990: 11). Recuerda que, desde siempre, los autores privilegiaron las formas retóricas «che esprimono la contraddittorietà di amore», como el neologismo *dolceamaro* inventado por Sappho.

<sup>27</sup> Aprovechamos para señalar al paso la interesante «condanna dell’antitesi [...], una sorta di fobia di ogni “secentismo”» (Giugliucci 1990: 55) por parte de muchos críticos que les reprochan a los provenzales y a los petrarquistas la artificialidad de sus antítesis, mientras le conceden a Petrarca la genialidad del oximoron como correspondiente «à la structure intime de l’Eros du poète» (Barruco, citado en *id.*).

<sup>28</sup> Cfr. anotación a los versos 10-12 de *Signor mio dolce*, pp. 23-24.

<sup>29</sup> Aunque el verso «et s’io l’occido più forte rinasce» (*Rvf* CCLXIV 62) se refiere al deseo de gloria y no al deseo erótico, fue reutilizado a posteriori con el uno u el otro de esos significados, cuando no con ambos. Ver, entre otros, Defaux 2004: 392-393. En la *Délie*, Scève recupera el verso en la devise «Plus l’estains plus l’allume» del Emblema 40, *Le Coq qui se brusle*, así como en la décima-glosa

idea básica que hemos señalado en Benivieni<sup>30</sup> y Garcilaso es igualmente la idea de partida del soneto LXXXV del libro II de Boscán, a la cual el poeta incluso da muchas vueltas:

Quien dize que 'l ausencia causa olvido  
merece ser de todos olvidado.  
El verdadero y firme enamorado  
está, cuando 'stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria su sentido;  
la soledad levanta su cuydado;  
hallarse de su bien tan apartado  
haze su dessear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas  
aunque cesse 'l mirar que las causó,  
si quedan en el alma confirmadas.

Que si uno 'stá con muchas cuchilladas,  
porque huya de quien l'acuchilló,  
no por esso serán mejor curadas.

Encontramos una variación sobre el tema en una canción de Fernando de Herrera, donde el poeta opta por hablar de la firmeza de los sentimientos inducida por la ausencia de la amada<sup>31</sup> sin renunciar sin embargo a la metáfora de la infección y del círculo cerrado:

herido el corazón, temió su pena  
en la sangre alterada al hecho estraño,  
y aquella sangre agena

---

CCCLVII “caractérisé par une remarquable concentration de lieux communs” (*Ibid.*, 394): [...] quand par pleurs je veulx soubdainement / Remedier à si grand' amertume: / Voulant ma flamme estaindre aulcunement, / Plus je l'estains, et plus fort je l'allume” (vv. 7-10).

<sup>30</sup> Es igualmente la inspiración de otros versos suyos: «[...]je se'l mio stato a lei / Scuopro, in tal forma del mio mal gl'incresce, [...]je cieca e sorda / Mio mal non sente, e 'l foco ognhor piú cresce» (XXVI 11-14); «[...]come al sol si strugge / mia fragil vista e 'l cor via piú se accende» (XVIII 10-11).

<sup>31</sup> «y siempre en la presencia se renueua/para abrazarme en amorosa prueua;/y *tan firme se muestra quando ausente*,/quan çierta y bella, en propia fuerça, ofrece/aquesa luz, presente;/Amor de sus efectos engrandeçe,/que no puede creçer más la belleza,*ni verse más constante mi firmeza*» (71, vv. 110-117).

mi cuerpo inñionó con nueuo daño,  
tal que enfermo padeçe en su veneno,  
que, porque viue en él, lo da por bueno.

(71, vv. 125-130)

El último verso recuerda, por la situación paradójica que presenta, las fórmulas típicas de Petrarca como “ardendo godo” (*Rvf* CLXXV 7) y los versos de Boscán que analizamos a continuación, aunque éstos presenten el problema de manera retóricamente invertida. En Herrera, el amante “da por bueno” algo que le pone en peligro y que está presentado como un cuerpo extranjero, mientras en Boscán el amante tiene consciencia del peligro, puesto que tiene miedo de sus propios mecanismos:

Mi descanso era pensar;  
ya no oso en él meterme;  
poco podré sostenerme,  
pues é miedo del manjar  
con que puedo mantenerme.

Más es que ravia el querer,  
señora, que yo sostengo;  
los que ravian del beber  
an miedo, mas yo le tengo  
del beber y del comer.

(Libro I, XIX 86-95)

Aquí se pone en relación la enfermedad de la rabia con el sentimiento amoroso; significativamente, lo que interesa a Boscán es la particularidad del virus, cuando infecta al ser humano, de desarrollar una hidrofobia en la fase más avanzada de la enfermedad<sup>32</sup>, porque la idea clave es que lo que normalmente –de manera natural– debería ser bueno para el hombre ahora le es nocivo. El paralelismo entre el enfermo de rabia y el enfermo de amor se establece en el poema por la relación entre A (tener miedo al agua) y B (‘ya no osar refugiarse en el pensamiento’), o sea, entre el rechazo del ‘alimento’ A (beber) y B (‘beber y comer’ o “el man-

---

<sup>32</sup> «Chez les humains, des troubles des fonctions cérébrales supérieures sont observés et incluent anxiété, confusion, agitation avec troubles du comportement, les hallucinations, insomnies, et d'éventuels délires. La production de grande quantité de salive et de larmes avec difficulté de déglutition sont typiques des phases avancées. Spécifiquement chez l'homme se développe également en fin d'évolution une hydrophobie: la vue de liquide provoque une peur non raisonnable, alors que le contact entraîne des sensations de brûlures insoutenables. La mort, quasiment inévitable, survient de deux à dix jours après les premiers symptômes.» ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Rage\\_\(maladie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Rage_(maladie)))

jar / con que puedo mantenerme” (vv. 89-90)), como metáfora de la necesidad de pensar y rememorar a la amada).

Un paso hacia adelante lo encontramos en la canción CIII del Libro II con la fórmula “curáme ya de tanta desventura, / aunque sea matarme con la cura” (vv. 143-144), donde no sólo se habla del amor como enfermedad, sino que se expresa la paradoja de la cura que mata, como lo haría una medicina que lleva a una muerte por *overdose*, o una vacuna mortífera<sup>33</sup>. Unos años más tarde, la misma imagen será utilizada por Ronsard, en un soneto donde el poeta asocia el «regard [de Cassandre] à la saveur amère du “riagas” qu’il absorbe» (Carnel 2004: 157):

De ceste doulce & felleuse pasture,  
Dont le surnom s’appelle trop aymer,  
Qui m’est & sucre, & riagas amer,  
Sans me saouler je pren ma nourriture.

[...]

Je cognoy bien qu’il me fera mourir,  
Et si ne puis ma douleur secourir,  
Tant j’ay sa peste en mes vaines enclose.

(*Les Amours*, CLII, vv.1-4 y 12-14)

Carnel anota a propósito del *riagas*<sup>34</sup> que es el color blanco del arsénico que lo aparenta al azúcar y añade que «le sucre [étant] à l’époque considéré comme un médicament, son inversion en poison n’en est que plus sinistre” (*Id.*). Y subraya, conforme a lo que exponemos aquí, que «à travers cette métaphore filée de l’ingestion Ronsard signale la possession la plus profonde, conformément aux doctrines physiologiques de la Renaissance, il s’alimente d’une nourriture qui en même temps le satisfait et l’empoisonne puisqu’elle est sucre et arsenic» (*Id.*)

Volviendo al ámbito hispánico, el soneto XIV de Garcilaso descansa en la misma idea; la comparación con el alimento, imprescindible pero fatal (posiblemente inspirada por los versos pre-citados de Boscán como fuente intermedia, y por Ausiàs March (véase Morros 1995: 30), se da de

<sup>33</sup> Aunque esta comparación quede anacrónica, el principio de vacunación hubiera cuadrado perfectamente en ese tipo de paradoja si hubiese sido descubierto en aquella época.

<sup>34</sup> En el *Lexique de Ronsard* leemos: “Ce mot employé par Ronsard comme terme technique a complètement disparu sans laisser de traces. La langue moderne possède le mot *realgar*, forme espagnole de l’arabe *rahdj-algar*, poudre des cavernes, qui désigne non l’aconit comme le pense Nicot, mais le sulfure rouge d’arsenic» (Mellerio 1895: 204).

entrada: al hijo llorando y suplicando le corresponde el *enfermo y loco pensamiento*, y al alimento, la dama (“os”, v. 10)<sup>35</sup>.

Como la tierna madre que'l doliente  
hijo con lágrimas le está pidiendo  
alguna cosa de la cual comiendo  
sabe que ha de doblarse el mal que siente,

y aquel piadoso amor no le consiente  
que considere el daño que haciendo  
lo que le pide hace, va corriendo  
y aplaca el llanto y dobla el accidente,

así a mi enfermo y loco pensamiento,  
que en su daño os me pide, yo querría  
quitalle ese mortal mantenimiento;

mas pídemele y llora cada día  
tanto, que cuanto quiere le consiento,  
olvidando su muerte y aun la mía.

La repetición de la idea misma del crecimiento del mal, a finales de cuartetos, confirma la centralidad del concepto. El verbo *doblar* se repite y la segunda vez se aplica al término técnico de la pasión amorosa *accidente*<sup>36</sup>. Se encuentra un eco del verso 4 «sabe que ha de doblarse el mal que siente» por lo menos en Scève: «mais le malheur, qui mon mal me redouble» (*Délie* CCCLVII 3), «croissant la playe outre plus la moytié» (CCXII 6) y en Herrera «i el mal renueva siempre su accidente» (XI<sup>37</sup>, p. 368, v. 4).

Lo que hemos llamado el círculo vicioso del mecanismo fisiológico amoroso también es central en varios poemas que recurren, directamente o no, al mecanismo pre-citado de evacuación del calor bajo forma líquida o gaseosa. Es el caso del soneto de Herrera que acabamos de citar, y a propósito del cual Heiple habla del *leap-frog effect of melancholic states*, una denominación que consigue dar la idea de *surenchère* o escalada en los efectos padecidos. En Herrera, por tanto, «the emotion creates a surplus of humor which produces an emotional effect, which in turn produces more humor, etc.» (Heiple 1983: 63):

<sup>35</sup> Elias L. Rivers interpreta el v. 10 de otra manera; en su edición de la poesía de Garcilaso propone la paráfrasis “me pide que le dé a vos” (1996: 56).

<sup>36</sup> Morros remite a Ausiàs March para los dos términos.

<sup>37</sup> En ms.10.293 de la B.N. de Madrid, donde se señala que el contenido había sido publicado en 1582.

Suspiro, i pruevo con la voz doliente  
 qu'en su dolor espire l'alma mía;  
 crece el suspiro en vano i mi agonía  
 i el mal renueva siempre su accidente

[...]

Suspirando no muero, i no deshago  
 parte de mi pasión, mas vuelvo al llanto,  
 i cessando las lágrimas, suspiro.

(vv. 1-4 y 9-11)

Maurice Scève igualmente había usado el término 'accidente' en un conjunto que se refiere al empeoramiento del mal (contribuyen al efecto la repetición de *maintz / maintes*, el adjetivo *insensées* y el inequívoco "par la mémoire à leur mal revenir"). Se trata pues de manera manifiesta, esta vez también, del uso consciente de la terminología médica:

Comme l'on voit sur les froides pensées  
 maintz accidentz maintes fois advenir,  
 ainsi voit on voulontez insensées  
 par la memoire a leur mal revenir.

(LXVIII vv. 1-4)<sup>38</sup>

Scève y Ronsard dedicaron varios poemas, respectivamente de la *Délie* y des *Amours*, al exacto mismo fenómeno del que trata este poema de Herrera, es decir el *leap-frog effect* de las manifestaciones fisiológicas del mal de amor y la alternancia del llanto y del suspiro, del agua y del vapor. Ronsard, por ejemplo, habla en el soneto LXXXIII del llanto que no se puede realmente sosegar, puesto que el corazón está continuamente bajo una fuerte presión. La *fournaise* del corazón produce un vapor que se condensa y sale en forma de lágrimas. Estamos en plena mecánica fisiológica:

Car quand mes yeulx de trop pleurer j'appaise,  
 Rasserénant les flotz de mes douleurs,  
 Lors de mon cuoeur s'exhale une fournaise,  
 Puis tout soubdain recommencent mes pleurs.

(vv. 11-14)

---

<sup>38</sup> Heiple nota a propósito de estos versos que «the cold thoughts in this passage also seem to be a further medical reference to the humoral system. They would be thoughts directed away from love, and hence quite susceptible to the fiery accidents of love» (1983: 63).

En cambio, el sistema de ventilación parece más eficaz en la sextina *Foge-me pouco a pouco a curta vida* de Camões, el aire inhalado con una respiración apoyada (v. 32) y el derrame de lágrimas permiten evitar al yo poético ‘que se reduzca su pena en ceniza’ y, por ahí mismo, la muerte.

N’alma tenho contino um fogo vivo,  
 que, se não respirasse no que falo,  
 estaria já feita cinza a pena;  
 mas, sobre a maior dor que soffro e passo,  
 me temperam as lágrima dos olhos,  
 com que, fugindo, não se acaba a vida

(vv. 31-36).

En la décima de Scève que reproducimos a continuación, el dios Amor se pasa una esponja en la cara para absorber sus lágrimas; luego se le da la esponja al poeta para que haga lo mismo, diciéndole ‘toma, para que apagues tu ardor’ (v. 7), cuando el gesto obviamente es el de secar las lágrimas, producto del ‘ardor’ interior. Como si el tenor metafórico de las palabras se deshiciera, la esponja echa llamas en vez de agua (v. 10):

Amour pleuroit, voire si tendrement,  
 Qu’à larmoyer il esmeut ma Maistresse,  
 Qui avec luy pleurant amerement,  
 Se distiloit en larmes de destresse.  
 Alors l’Enfant d’une esponge les presse,  
 Et les reçoit: et sans vers moy se faindre,  
 Voicy, dit-il, pour ton ardeur estaindre:  
 Et, ce disant, l’esponge me tendit.  
 Mais la cuydant à mon besoin estraindre  
 En lieu d’humeur flammes elle rendit.

(*Délie*, CCCII)

El uso de la esponja en este poema, como catalizador del fuego de la pasión amorosa pasa sin ninguna anotación en las ediciones de la *Délie* que hemos podido consultar<sup>39</sup>. Mas la imagen de la esponja había sido utilizada por Lorenzo de’ Medici para explicar el mecanismo del llanto, apoyándose en las teorías naturalistas: al recibir de golpe una gran cantidad de espíritus vitales en el proceso amoroso, el cerebro como una es-

<sup>39</sup> Ediciones de Parturier (Société des textes français modernes, 1961/2001), McFarlane (Cambridge University Press, 1966), Charpentier (Gallimard 1984/1990), Joukovsky (Dunod, 1996), Defaux (Droz, 2004). Defaux remite, para el tema del *dizain*, a Falbe quien remite a Marot, OPCII, p. 215 “D’anne qui luy jecta de la Neige”; sin explicaciones por parte de Defaux y con un «impersuasivo comment» (Giudici, 1969: Vol. II, p. 167) por parte de Falbe.



ponja se retracta en sí mismo y suelta gotas, como producto destilado, que son las lágrimas (cfr. p. 24). Giudici dedicó algunas líneas a la décima CCCII, que considera «uno di quei momenti in cui Scève è schiavo dei luoghi comuni del petrarchismo» (Giudici 1969: Vol. II, p. 46) y lamenta, con razón, que la situación del poema quede sin explicaciones y aparezca ridícula, pero él mismo no entra en ulteriores consideraciones respecto a la esponja en el capítulo sin embargo intitulado “Episodi, oggetti e paesaggi nella *Délie*”. Quizás porque estima el objeto *esponge* demasiado ridículo para discurrir en el porqué de la esponja, en vez de preguntarse de manera casi retórica ¿qué hace con la esponja?:

Ancora una volta siamo sul territorio delle metafore serafiniane (cfr. Vianey, p. 112), per cui le lagrime di *Délie* infiammano il Poeta. Senonché, la metafora qui compare solo all'ultimo stadio di una complessa vicenda e, data la nessuna preparazione, rimane fine a se stessa: non si chiarisce e non ci commuove. È questo dunque il difetto del *dizain*? Niente affatto: il difetto è più grave e più generale. Giacché non solo l'appiccatura metaforica finale rende acefala tutta la scena, ma questa stessa nasce e cresce senza un perché. Perché piange Amore? E perché, invece di chiederglielo o di consolarlo, *Délie* lo segue nel pianto? Questo pianto corale e diretto appare grottesco sia nella sua immotivazione sia nella continua gara fra i due personaggi: come *Délie* ha dimenticato se stessa per piangere con Amore, così Amore, dimenticato di sé, si affanna ad asciugare le lacrime di *Délie*. E che fa della Spugna? La porge al Poeta perché estingua il proprio fuoco: ancora un saltare di palo in frasca, dunque, un girare a vuoto in una vacua ridicolaggine.

### **«*L'onde et le feu, ce sont de la Machine / les deux seigneurs*»: el principio de destilación y el cuerpo-laboratorio**

De igual forma en Petrarca las lágrimas eran insuficientes para calmar la intensidad de la pasión amorosa. Ni el tiempo ni la cantidad de lágrimas lloradas contribuían a apagar el fuego,

Quel foco ch'i' pensai che fosse spento  
dal freddo tempo et da l'età men fresca,  
fiamma et martir ne l'anima rinfresca.

Non fur mai tutte spente, a quel ch'i' veggio,  
ma ricoperte alquanto le faville,  
et temo no 'l secondo error sia peggio.  
*Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille,  
conven che 'l duol per gli occhi si distille  
dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:  
non pur qual fu, ma pare a me che cresca.*

Qual foco non avrian già spento et morto  
 L'onde che gli occhi tristi versan sempre?  
 Amor, avegna mi sia tardí accorto,  
 vòl che tra duo contrari mi distempre;  
 e tende lacci in sí diverse tempre,  
 che quand'ò piú speranza che 'l cor n'esca  
 allor piú nel bel viso mi rinvesca.

(LV)

Los versos 7-10 (la cursiva es nuestra) son centrales para el desarrollo, especialmente en área francesa, de la imagería de procedencia alquímica en los *canzonieri* del siglo XVI, así como lo es el soneto *Rvf* CCXLI, que reproducimos a continuación, donde vuelve el verbo “distilare”. Se trata en realidad del mismo soneto que ya hemos señalado como núcleo de inspiración para la serie de poesías que nos interesan en este trabajo y que desarrollan el concepto del engaño que representa el ‘remedio natural’ a la enfermedad amorosa<sup>40</sup>, remedio ineficaz cuando no amplificador del mal.

L' alto signor dinanzi a cui non vale  
 nasconder né fuggir, né far difesa,  
 di bel piacer m' avea la mente accesa  
 con un ardente et amoroso strale;

et benché 'l primo colpo aspro et mortale  
 fossi da sé, per avanzar sua impresa  
 una saetta di pietate à presa,  
 et quinci et quindi il cor punge et assale.

L' una piaga arde, et versa foco et fiamma;  
 lagrime l' altra che 'l dolor distilla,  
 per li occhi mei, del vostro stato rio:

né per duo fonti sol una favilla  
 rallenta de l' incendio che m' infiamma,  
 anzi per la pietà cresce 'l desio.

(Rvf, CCXLI)

Se supone que estimulados por la presencia de ese verbo ‘destilar’, Scève y los autores de la Pléiade tienden a componer textos impregnados de un vocabulario y objetos relacionados con el ámbito alquímico. Al cuerpo humano representado como si fuera visto a través de un IRM

---

<sup>40</sup> Cfr. pp. 23-24 y 30 y sig.

*avant-l'heure* de los ficinistas, al recorrido de los flujos de espíritus mediante la transformación de las propiedades de la sangre y todas las demás consecuencias fisiológicas del amor tendencialmente ‘melancólico’ se añade y con ellos se funde, en el siglo XVI, la representación del trabajo alquímico. El cuerpo se ve entonces, en algunas ocasiones, como un verdadero laboratorio, donde la metáfora alquímica se sustituye a la neumático-derivada de los espíritus. Las lágrimas como producto destilado encuentran en Petrarca una fuente directa, como acabamos de ver, y, por otra parte, el alambique y el calderón tendrán un éxito cierto tanto en los textos poéticos como en los libros de emblemas hasta el siglo XVII. Los petrarquistas franceses gustan de utilizar las operaciones alquímicas, que son todas de transformación de la materia (destilación, sublimación, extracción, evaporación, etc.), como correlato de los cambios humorales y/o de la infección – provocados o no por la mirada de la amada – en el organismo del amante.

La aparición del alambique en cuanto imagen ‘real’ parece proceder del *Theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moralx* de La Perrière (1539) («On voit, chez La Perrière, Cupidon attiser, sous l'alambic, le feu de *folle amour*, ce feu qui distille les soupirs et les larmes») (Defaux 2004: II, 245); Perugi (no publicado)). Para Mélançon, se trata antes de todo de una evolución debida a la pérdida de fuerza y de sentido del *topos* del fuego amoroso:

On tente de redonner à ce feu devenu si abstrait un contenu suffisamment concret pour qu'il retrouve sa charge symbolique, en précisant les formes particularisées qu'il peut prendre – brasier, flambeau, tison... – et en lui adjoignant les images complémentaires de la cendre et de la fumée; on élabore des allégories compliquées, dont la plus répandue est sans doute celle de l'alambic qu'est devenu l'amoureux puisque le feu de son amour distille l'alcool de ses larmes. Ces variations ingénieuses deviennent rapidement un jeu d'esprit précieux qui frôle souvent le ridicule et l'in vraisemblance (Mélançon 1977: 83).

Si bien reconocemos “le ridicule” que asumen a veces esas imágenes, o digamos que les concedemos un cierto carácter humorístico, la alegoría del alambique no nos parece más inverosímil que otra. Para nosotros más bien se trata de una continuación lógica para la lírica amorosa petrarquista o petrarquizante, en un período en que la alquimia se convierte en motivo estético (Moffit 1989: XIV). En efecto, por una parte, se considera que «las ilustraciones de los Triunfos están en los comienzos del arte del emblema» (Maravall in Manero Sorolla: 183) y Petrarca es, por lo tanto, una fuente reconocida de los emblemistas, Alciato incluido. Con la expansión de la imprenta, las láminas alquímicas cono-

cen igualmente una difusión a larga escala en el siglo XVI, y se reconocen en ellas, de igual modo, una inspiración para los libros de emblemas, como, por ejemplo, el apenas citado *Theatre des bons engins* (1539) o el grabado *L'Alembic* (E23) que figura en la *Délie* de Scève. En el caso preciso de la recuperación del alambique para representar el estado físico al que llevan los tormentos amorosos, se trata obviamente de una influencia de la materia poética sobre la materia emblemática:

Scève [...] è, cronologicamente insieme con La Perrière, all'origine del fortunato trapasso del tema poetico nel tema emblematico; [...] in lui questo tema emblematico si esprime nella forma più pura, senza quella mescolanza di senso proprio e senso figurato che la figura di Cupido immette baroccamente negli emblemi di La Perrière, Heinsius, De Bry (Giudici 1965: T3, 245).

La Perrière y Scève parecen por tanto ser los primeros en recurrir a grabados inspirados en el trabajo alquímico, pero, y es lo que hemos tratado de poner de relieve hasta aquí, el concepto en que se fundamentan los emblemas existía por sí mismo ya muy anteriormente.

Volviendo a Petrarca, más allá de las ilustraciones de los Triunfos, son las propiedades iconológicas de su poesía, la fuerza visiva de sus rimas, las que permiten una transposición pictórica. De todas formas, Petrarca él mismo había seleccionado símbolos e imágenes fuertes de por sí para el entero sistema de sus *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>41</sup>. No es aquí el lugar para registrar esos símbolos, pero en lo que concierne a nuestro estudio, se puede recordar por lo menos que Petrarca eligió la *fenice* como uno de los correspondientes de la figura del amante<sup>42</sup>. El ave fénix<sup>43</sup>, el animal mítico que renace de sus cenizas, es utilizado en alquimia como símbolo de “la pierre-au-rouge” (Lennep 1971: 28) y vuelve a aparecer en el emblema 11 de la *Délie* «*De mort à vie*». El basilisco que «morte dentro a gli occhi porta» (*Rvf* CXXXV, 34) utilizado también por Scève en la

<sup>41</sup> Es también interesante saber que Petrarca hacía ilustrar los manuscritos que compraba o los ilustraba él mismo (véase Manero Sorolla: 179)

<sup>42</sup> En *Rvf* CXXXV; en otros casos, la *fenice* remite a Laura. Gigliucci recuerda el ave fénix, la salamandra «che vive nel fuoco», el basilisco, la mariposa, etc. para ilustrar que el topos de las similitudes ‘bestiarias’ se transmite ya en las composiciones poéticas de los sicilianos; para quienes «il comportamento favoloso o verosimile di alcuni animali costituisce un veicolo simbolico di realtà contraddittorie» (Gigliucci 1990: 65).

<sup>43</sup> «Coleman, avec l'aide de J. Hubaux et M. Leroy, *Le mythe du Phénix dans les littératures grecques et latine*, Paris et Liège, 1939, renvoie à la description canonique de Pline l'ancien, *Hist. nat.*, X.2, à quelques vers de Lactance, et signale qu'au Moyen Age cet oiseau fabuleux était devenu un symbole du Christ et de sa résurrection» (Defaux 2004: II, 134).

décima inaugural de su *canzoniere* – es obvio, por compartir con la dama ese poder mortífero o infeccioso en la mirada –, simboliza en alquimia el mercurio y otros productos disolventes.

Por otra parte, “la mélancolie, qui oscille entre la tristesse morbide, la dépression ou le rêve, est un état typiquement alchimique. On la trouve déjà représentée dans le *Distilierbuch* publié à Strasbourg en 1508 ou dans un codex du XV<sup>ème</sup> siècle rédigé par Oldanis de Milan” (Lennep 1971: 201). Pero, como hemos visto, el mal de amor ha sido asimilado desde siempre a la melancolía: el alquimista, el adepto que busca sin descanso la piedra filosofal<sup>44</sup>, ¿no será una especie de loco enamorado de su protociencia que no se da cuenta que corre detrás de una quimera, como el enamorado corre detrás de una imagen sublimada? Para Lennep, «l’alchimie conféra au thème [de la mélancolie et sa représentation] certaines de ses caractéristiques et cela depuis le Moyen Age» (*Ibid.*: 208); sin embargo se puede afirmar sin mayor riesgo que la influencia opera igualmente en sentido contrario, puesto que la alquimia se fundamenta en las mismas teorías que reconocían en la melancolía uno de los cuatro humores fundamentales. Y en efecto, los principios analógicos de la alquimia hacen corresponder la melancolía a la fase de *nigredo* del trabajo alquímico, «lors de laquelle la matière de l’oeuvre prend la couleur de la mort» (*Ibid.*: 202). Se podría por lo tanto llegar a la conclusión de que la correspondencia entre la fisiología del amor melancólico (y las modificaciones humorales que supone en el cuerpo del enamorado) y los procesos alquímicos existía en la base ideológica misma de la práctica<sup>45</sup>. En fin, basta con recordar que en la Edad Media y el Renacimiento, muchos de los autores que escribieron sobre la alquimia eran, lógicamente, médicos...como los famosos y ya recordados Arnaldo de Vilanova y Paracelso.

---

<sup>44</sup> La piedra filosofal es el “catalizador mágico que estimula la transmutación de los metales» (Moffitt 1989: XIII) y se creía que con ella el hombre podía llegar a ser inmortal.

<sup>45</sup> Aunque no entre de ninguna manera en el campo de investigación de este trabajo, se puede recordar que Carl Gustav Jung “est connu pour avoir relié les catégories traditionnelles de l’alchimie (principes, opérations) aux processus psychiques, par définition inconscients. Le grand oeuvre préfigurant le chemin de développement de l’âme humaine au sein des mondes de matière, l’oeuvre alchimique est inséparable de la propre transmutation de l’opérant. Selon les principes de la table d’émeraude, ce que l’on modifie à l’extérieur modifie l’intérieur et ce qui change le microcosme modifie aussi le macrocosme (et inversement). L’alchimie devient, dans cette optique, une discipline de travail intérieur, d’extraction et de sublimation des mercure, soufre et sel pour les réunir et que l’opérant lui même devienne cette pierre philosophale (permettant aux autres âmes de devenir “de l’or”, symbole de l’esprit accompli)” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Grand\\_oeuvre](http://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_oeuvre)).

Según éste, los alquimistas debían dedicarse a la investigación y a la fabricación de medicamentos a partir de minerales y químicos.

El emblema sceviano del alambique y su *devise* “*Mes pleurs mon feu decelent*” y en general, las imágenes que proceden directamente de la alquimia en la poesía petrarquista y gran parte de los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII representan por tanto los mismos mecanismos que explicitamos en las anotaciones a los sonetos de Girolamo Benivieni. El alambique y el humorístico *Pot au feu* (*Délie*, E36) representan el cuerpo humano invadido y debilitado por el mal de amor. Asistimos así a un sinfín de señales de las *ardentes cuysons* (*Délie*, CLV 3) que maltraran al enamorado: “Lors des soupirs la cheminée fume” (*Ibid.* v. 5), “*Mes pleurs mon feu decelent*”...La alegoría alquímica será llevada hasta su extremo en los libros de emblemas de amor<sup>46</sup> y en algunos textos, como el siguiente, resultado poco feliz hay que reconocerlo, de Pontus de Tyard:

L'eau sur ma face en ce point distilante  
vient à mes yeux (j'enten mes tristes pleurs)  
par l'alambic d'amoureuses chaleurs,  
auquel desir tient sa flame cuisante.

Mes forts soupirs, rendent cette eau bouillante,  
dont plus en sort, plus croissent mes douleurs:  
car la raison pour laquelle je meurs,  
vient de l'ardeur d'une chaleur brulante.

Mes pleurs vouloient refroidir, ou esteindre  
le feu, qui m'ard: et mes souspirs ardens  
vouloient secher mon pleurer ennuyeux:

mais (las) mes pleurs n'ont sceu leur but atteindre.  
Et mes souspirs plus croissent au-dedans,  
plus font sortir de larmes de mes yeux.

(*Erreurs Amoureuses* (1549), I, XXIII)

El libro *Les Amours* (1552-53) también está lleno de imágenes que representan la fisiología de la melancolía amorosa como una serie de

---

<sup>46</sup> Para citar sólo uno, ver los *Amorum Emblemata* (1608) de Vaenius, en especial la *devisa* “comme l'or au feu” (E23); el grabado del niño Amor, quien, con un fuelle atiza las llamas en las que cuece un calderón, con la *devisa* “Au-dedans je me consume” (E49); Amor llorando delante de un alambique, figura acompañada, en la parte francesa del texto, de la *devisa* “Mes pleurs tesmoignent” y de la glosa “Amour me fait en pleurs distiller goutte à goutte / sa flamme sert de feu, de fournaise mon coeur / Et mes souspirs de vent, nourrissant ma chaleur, / mes yeux d'un alambic, qui mes larmes esgoute” (E95).

procesos basados en el agua y el fuego y sus posibles transformaciones. Así, en el soneto LXXXIII (cuyos versos iniciales utilizamos como título de rúbrica, p. 40) Ronsard clama, repitiendo la idea de correspondencia entre macrocosmo y microcosmo de la filosofía hermética, que «Toute matiere, essence, & origine / Doibt son principe à ces deux seulement / [...] Aussi de moy il ne sort rien que d'eulx, / Et tour à tour en moy nais-sent tous deux» (vv. 5-6 y 9-10): “les flolz de mes douleurs” (v. 12), *une fournaise* ‘que se exhala del corazón’ (v. 13), “une eau que mes pleurs distille” (XXXIV 4), *les pleurs* (CLXXX 14), *les souspirs* (XCIV 7)...En fin, Ronsard utiliza el verbo *alambicar* y el concepto de quintaesencia:

Las, toy qui es de moy la quinte essence,  
De qui l'humeur sur la mienne a puissance,  
Ou de tes yeulx serene mes douleurs,  
Ou bien les miens alambique en fontaine,  
Pour estoufer le plus vif de ma peine,  
Dans le ruisseau, qui naistra de mes pleurs.

(CLXXX, vv. 9-14)

## Conclusiones

Los objetivos de nuestro trabajo consistían en buscar, señalar e interrogarse acerca de las representaciones poéticas francesas, españolas e italianas del *amor hereos*, él mismo componente del más general tópico renacentista que mezcla poesía y medicina. Para ello, un corpus de textos limitado a dos o tres autores clave por idioma fue elegido. Los primeros pasos de las investigaciones y lecturas fueron dedicados a separar la paja del trigo. Los textos parcialmente conocidos –en el caso de Garcilaso y Boscán y Benivieni– y los mayormente desconocidos para los otros –poetas franceses, Herrera, Camões– a primera vista, tenían en común sobre todo lo que generalmente está definido por la crítica como tópicos del petrarquismo, tanto en lo formal cuanto en lo temático (figuras antitéticas, vocabulario elegido de Petrarca, etc. ). Respecto a ello recordamos el justamente intitolado libro *The icy fire*, donde el autor subrayaba que las imágenes y figuras de estilo tomadas de Petrarca para ulteriores reelaboraciones – y que muchos criticaron por ser artificiosas, véase nota a pie de página 28, p. 33 – eran las que ofrecían una mayor potencialidad imitativa. En polémica contra Mario Praz, quien criticaba el mal gusto de Wyatt y Surrey porque les habían llamado la atención los sonetos ‘equivocados’, «those which abound in artificial antitheses, oxymora, briefly those witticisms we usually associate with euphuism» (Praz, citado in Forster, 1969: 74), Forster argüa que

the novelty [which struck the two poets] lay also in the device itself, and it was attractive *because* it was a device, because it could be imitated. This is why Wyatt and Surrey, and their contemporaries in other countries too, did not choose to translate or adapt those sonnets of Petrarch which appeal to modern taste, and which appeal to us precisely because we see in them something peculiarly individual and inimitable (Forster, 1969: 74-75).

En lo que más precisamente concierne nuestro tema de investigación, o sea las manifestaciones fisiológicas del *hereos*, tuvimos que afinar siempre más la selección de textos. En efecto, después de las primeras lecturas, nos encontramos con una gran cantidad de textos que hubieran podido cuadrar con el objetivo si éste hubiese sido el de registrar, pongamos, todos los sonetos que utilizan el concepto de la imagen imprimida, o la conjunción de los opuestos frío-calor para expresar el estado del enfermo. Nos pareció en cambio más interesante concentrarnos, en un primer tiempo, en la explicación puntual de los fenómenos fisiológicos principales a través del comentario de los sonetos de Benivieni, y en un segundo tiempo, trazar una línea evolutiva de sus representaciones.

Decidimos no detenernos demasiado en el poder de la mirada en el proceso de *innamoramento*, por ser enormemente documentado y por ser justamente uno de los elementos más tópicos de la poesía petrarquista. Por estas razones, entre los textos seleccionados para ilustrar el discurso en la segunda parte no figuran los sinnúmeros que presentan los «rayz si doulcement nuisantz» de los «yeulx clers fouldroyement luisantz» (*Délie*, CCXII) y otros rayos y saetas de amor. En cuanto a los párrafos que dedicamos a la concepción de la enfermedad amorosa como consecuencia de un veneno que poco a poco invade el cuerpo, también hubiera sido posible incluir numerosos versos españoles y franceses que ponen en escena el “doux venin, qui se vint escouler / Au fond de l’ame” (*Les Amours*, LXII). Pero nos pareció igualmente superfluo, dadas por integradas las explicaciones relativas al proceso de enamoramiento en el comentario de los sonetos de Benivieni. Además de ello, existe un entero capítulo dedicado al tema del veneno en *Le sang embaumé des roses* (2004). La lectura del libro de Carnel, que ocurrió en una fase bastante avanzada de la elaboración de nuestra memoria, constituyó, más que todo, una confirmación de las pistas seguidas. En efecto, si bien Carnel trabaja exclusivamente sobre Ronsard, muchas de las consideraciones expuestas en el libro valen para otros autores, y a nuestro parecer valen en gran medida para nuestro corpus de textos. Algunos extractos incluso dicen, a distancia de pocas palabras, exactamente lo mismo que intentamos demostrar en nuestro trabajo (ello sin embargo resultó ser una contrariedad). Así encontramos, por ejemplo:



Ce mal impétueux traverse et infecte tout sur son passage, il contamine un amant qui n'a "plus ni tendons, ni artères, ni nerfs / Venes, muscles, ni poux." A partir du coeur, tout l'organisme est intoxiqué par un circuit qui se diffuse de "veine en veine" afin d'altérer la crase des humeurs selon la médecine galénique (Carnel 2004: 116-117).

O bien: "Cette traversée interne du coup de foudre offre un étonnant spectacle proche d'une vivisection qui permet de voir ce qui est habituellement caché et tenu secret dans l'obscurité de l'organisme" (*Id.*). Carnel llama vivisección lo que llamamos radiografía (p. 12) e IRM ante la hora (p. 42). Dicho ello, no es de extrañarse demasiado de la semejanza de algunos comentarios, considerando uno de los temas comunes de los dos estudios, el de la progresión del mal. Sin embargo, se puede imaginar que hubiéramos elegido un punto de vista un poco distinto quizás, en el caso de la hipotética lectura previa del libro de Carnel.

Sin embargo en algunas ocasiones, el acercamiento permitido por los textos fue finalmente más allá de lo que se podía esperar en un primer momento. Es el caso especialmente cuando hay correspondencias de palabras técnicas, de sintaxis o de imágenes. Así, destacamos por ejemplo la utilización común a Boscán y a Ronsard de la metáfora de la ingestión de veneno como 'nutrimiento' propio del amor (p. 10). O, en alguna otra ocasión, la semejanza notable de los versos, respectivamente, de Garcilaso y Scève (p. 11). En este caso preciso, habría que preguntarse si realmente existe un antecedente común (se remite a Ausiàs March para Garcilaso, pero no se sabe si Scève tuviera conocimiento de la poesía del valenciano) o si es posible que los autores llegasen a un resultado tan semejante únicamente por elaboración propia a partir de núcleos de pensamiento (teorías médicas), o partir de poesías como *Donna me prega*.

Escrutando los comentarios y anotaciones en las diversas ediciones a disposición, nos dimos cuenta también de carencias a veces importantes respecto a algunos de esos textos, carencias que obviamente, no ayudan en su recta comprensión. Sin descartar la posibilidad de haber caído en la trampa monomaniaca de interpretar los poemas en el sentido que se quería, nos parece haber confirmado, en la producción de nuestros autores, la presencia y la elaboración de ciertas representaciones equivalentes de los mecanismos psíquicos y físicos que debilitan y enloquecen al amante infeliz, ello basándonos exclusivamente en los textos poéticos elegidos, y sin tratar de rehacer la historia de la difusión del petrarquismo en Europa y de sus características distintivas en las diversas áreas lingüísticas. Ahora, nuestro propósito tampoco es el de negar las peculiaridades que se desprenden de los textos examinados. Si efectivamente consideramos que las varias expresiones e imágenes de la fisiología amorosa estudiadas resul-

tan de una evolución que se fundamenta en Petrarca y en el neoplatonismo (pero también en la literatura y poesía anterior), hay que reconocer que se dibujan dos corrientes relativamente marcadas, y que éstas coinciden con cada ámbito geo-lingüístico estudiado, el español y el francés. Por una parte los poetas españoles parecen atraídos por el lado más conceptual del círculo vicioso y del carácter exponencial de la enfermedad, se diría, y por otra, los franceses se dirigen hacia soluciones fuertemente iconográficas de las transformaciones en términos alquímicos.

Intuitivamente, se puede llamar en causa la tradición poética. En lo que concierne a los españoles –resulta casi tautológico decirlo– la lírica de los cancioneros se había ido especializando en un tipo de composiciones que anticipan un cierto gusto ‘conceptista’, antes de su auge en el siglo de oro. Huellas de ese gusto particular se encuentran, naturalmente, también en las obras de los petrarquistas hispánicos, y se asegura en tal modo, si fuese necesario, su perennidad. Respecto a la imaginería de procedencia alquímica, quizás se pueda tomar en cuenta un hecho que tiene que ver con la cronología. En efecto, se recuerda que la integración en la lírica de objetos y vocabulario propiamente alquímicos se manifiesta sobre todo en ámbito francés, y en todos casos no antes de finales de los años 30 del siglo XVI. Se podría entonces suponer que, antes de esa fecha, las láminas alquímicas tenían poca visibilidad. El caso de Boscán y Garcilaso, fundadores y embajadores del petrarquismo español, representa una primera ola petrarquista, de una veintena de años anterior a Scève y Ronsard (Garcilaso muere en 1535, Boscán en 1542; aunque sus versos se editan por primera vez en 1543, su composición, divulgación y circulación manuscrita es evidentemente anterior). Se podría entonces imaginar que los dos autores no tuviesen un buen conocimiento del trabajo alquímico, o más verosímelmente y sencillamente, que la iconografía alquímica no estuviese en boga todavía en los años en que compusieron la mayoría de sus versos. Sin embargo, esa hipótesis no es suficiente para explicar la ausencia de las metáforas propiamente alquímicas en el resto de la poesía lírica española (Herrera, quien escribe medio siglo más tarde, no utiliza el tema del trabajo alquímico). Por lo tanto, tenemos que considerar que ese hecho tiene que ver más profundamente con *gustos* o *modas* distintos según el ámbito lingüístico. O bien, y ello sería un ulterior objeto de investigación, puede que la iconografía y los objetos alquímicos hubiesen sido utilizados por los hispánicos en otros géneros literarios. En lo que toca a la lírica propiamente petrarquista, no hemos encontrado resultados concluyentes. Pero quizás haya que tomar en cuenta, también, el desplazamiento progresivo en la lírica del tema del amor profano por el sacro. Se llegaría así a la conclusión de que las metáforas alquímicas, estrechamente relacionadas con la enfermedad amorosa, no tuviesen pertinencia en la poesía mística. Por otra parte, respecto a la

literatura emblemática, subrayamos que se desarrolla en España una tendencia casi exclusiva de emblemas morales, y por ahí mismo, otra vez, se justificaría la ausencia de los alambiques, calderones y otros utensilios de cocción alquímica.

La limitación evidente que representa no haber tomado en cuenta a los poetas italianos de la primera mitad del siglo XVI, Anonio Tebaldeo, Serafino Aquilano, Notturmo Napolitano, Cariteo, que representan los «*best-sellers* del tempo» (Lefèvre, 2006: 18) podría eventualmente reforzar la impresión de que los autores estudiados aquí tomaron esas direcciones destacadamente más “conceptistas” o “alquímico-emblemáticas”; pero tampoco creemos que el estudio minucioso de los italianos podría realmente quebrantar esa tendencia, que se explica, como acabamos de ver, por otras razones. Por otra parte, el desconocimiento de la obra de Ausiàs March posiblemente represente un hueco importante a la hora de estudiar y comparar la producción poética de los dos lados de los Pirineos, como apenas ha sido sublevado, así como lo es evidentemente el desconocimiento de la poesía trovadoresca, en su calidad de pozo de abastecimiento común a todas las literaturas románicas. Sin embargo, en el ámbito de un proyecto de la envergadura del nuestro, se impuso relativamente temprano la necesidad de fijar unos límites claros respecto al corpus de textos, y definir cuántos y cuáles *canzonieri* individuales utilizar como base de investigación.

En definitiva, creemos que el petrarquismo o *los* petrarquismos han sido enormemente estudiados pero muchas veces quedándose en ámbitos nacionales, cuando la particularidad de la corriente es precisamente su alcance internacional; vemos en ello una invitación a leer y estudiar sus representantes ‘nacionales’ en paralelo o en diálogo. Mucha literatura crítica sobre la enfermedad de amor ha sido escrita; la originalidad de nuestra investigación reside en desvelar puentes entre los textos elegidos, canónicos por una parte, casi desconocidos por otra. El caso de los textos de Girolamo Benivieni (aunque no esté considerado el autor como petrarquista, sino de la primera ola de poetas ‘neoplatonizantes’) es interesante, naturalmente, por su relativa ‘virginidad’; ello deja suponer que existen textos de otros autores menores, posiblemente (y contrariamente a Benivieni) sin edición filológica reciente, que de la misma manera podrían coincidir con el tema de nuestra investigación. Un paso adelante decisivo sería, evidentemente, el de alargar la búsqueda a otros idiomas y ámbitos lingüísticos, a la lírica en inglés, en alemán, en holandés o idiomas eslavos, y radicalizarla en la literatura en lengua portuguesa<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Los trabajos de Forster, Heiple y Perugi que hemos citado repetidas veces se inscriben en esa línea de estudios comparativos.

Otra posibilidad, que ya ha sido considerada también por algunos aunque en general en términos no comparativos, sería la de estudiar la utilización de los conceptos médicos del *amor hereos* y su representación no sólo en textos líricos, sino en cualquier género literario. En esa óptica, el teatro – y géneros afines – parece resultar particularmente rico en imágenes derivadas de la sintomatología y teoría del *hereos*, *La Celestina* probablemente sea la obra más famosa en ámbito hispánico. Pero se han recordado también los nombres de Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, John Ford (*The Lover's Melancholy*, 1629), entre los autores más famosos que hicieron uso del concepto de manera u otra<sup>48</sup>. Se deja apreciar, tan sólo con citar esos monumentos de la literatura renacentista y barroca, la potencialidad irónica que encubre el tema del enfermo de amor en los siglos XVI y XVII.

## Bibliografía

### Textos

- BENVINIENI Girolamo, *Canzone e sonetti* di Girolamo Benivieni Fiorentino, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, in *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi*, vol. 27, 2008, pp. 144-299.
- BOSCÁN Juan, *Obras*, edición estudio y notas de Carlos Clavería, Clásicos (col. dirigida por Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1991).
- CAMÕES Luís Vaz de, *Rimas, autos e cartas*, sob a direcção literária do Álvaro Júlio Da Costa Pimpão, Porto, Livraria Civilização, 1983.
- DE LA VEGA Garcilaso, *Obra Poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos, Castalia, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Poesías castellanas completas*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1985.
- FICINO Marsilio, *El Libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Istituto nazionale di studi sul rinascimento, Firenze, L.S. Olschki, 2009.
- HERRERA Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

---

<sup>48</sup> Véase Beecher y Ciavolella, Perugi.

- MEDICI Lorenzo de', *Comento de' miei sonetti*, in *Opere*, a cura di Tiziano Zaneto, Torino, Einaudi, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Tutte le opere*, tomo I, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, Testi e documenti di letteratura e di lingua XIV\*, 1992.
- PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2005.
- \_\_\_\_\_, Introd. di Roberto Antonelli, Saggio di Gianfranco Contini e note al testo di Daniele Ponchiroli, Einaudi tascabili classici, Torino, Einaudi, 1964 e 1992.
- PICO DELLA MIRANDOLA Giovanni, "Commento particolare" in *Commento sopra una canzone di Girolamo Benivieni*, online in [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it), <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000827/bibit000827.xml>
- RONSARD Pierre de, *Les Amours*, éd. de H. et C. Weber, Paris, Classiques Garnier, 1998.
- SCÈVE Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*, éd. critique par Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004.
- TYARD Pontus de, *Erreurs amoureuses*, in *Œuvres complètes* T.1 'Œuvres poétiques', sous la direction d'Eva Kushner, éd. critique Eva Kushner et alii, Paris, Honoré Champion, 2004.

## Estudios

- BEECHER Donald, CIAVOLELLA Massimo, "Jacques Ferrand et la tradition de la mélancolie érotique dans la culture occidentale", in J. FERRAND, *De la maladie d'amour, ou mélancolie érotique (1623)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 11-177.
- BATTERA Francesca, «Le egloghe di Girolamo Benivieni», in *Interpres*, X (1990), pp. 133-223.
- BORRÀS CASTANYER Laura, "La maladie amoureuse dans les images et les textes", in *RiLUne*, n°7, 2/2007, Atti Eros Pharmakon, pp. 295-313.
- CALISI Daniele, "La luce nelle teorie della visione" capitolo introduttivo de la tesis de doctorado *Luce ed ombra nella rappresentazione. Rilettura storica e sperimentazioni eidomatiche*, 2007, pp. 15-65. <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1047>
- CARNEL Marc, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Ronsard*, Section I "Histoire médicale du sang à la Renaissance" pp. 21-68; Section II IV «La progression du mal» pp. 116-124 et II V "La plaie" pp. 124-144; Section III "Le venin" pp. 145-209, Genève, Droz, 2004.

- CLEMENTS Robert J., *Picta poesis: literary and humanistic theory in Renaissance emblems books*, Roma, Ed. di Storia e di Letteratura, 1960.
- CRUZ Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en Boscán y Garcilaso de la Vega*, Philadelphia, Purdue University Monographs in Romance Languages, vol. 26, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988
- DUMINIL Marie-Paule, «La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité», in *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1985, pp. 91-109.
- FENZI Enrico, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999.
- FONTAINE Marie-Madeleine, “La lignée des commentaires à la chanson de Guido Cavalcanti Donna me prega: Évolution des relations entre philosophie, médecine et littérature dans le débat sur la nature d'amour (de la fin du XIIIe siècle à celle du XVIe)”, in *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1985, pp. 159-178.
- FORSTER Leonard, *The icy fire: five studies in European petrarchism*, Cambridge, The University Press, 1969.
- GARIN Eugenio, cap. VII “Giovanni Pico della Mirandola”, pp. 185-217, in *Ritratti di umanisti*, Milano, Bompiani, 1997.
- GIGLIUCCI Roberto, *Oxymoron amoris: retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Roma, De Rubeis, 1990.
- GIUDICI Enzo, vol. I, 2 cap. V “Gli emblemi”, pp. 184-295 y vol. II cap. I “Episodi, oggetti e paesaggi nella Délie”, pp. 5-265, in *Maurice Scève, poeta della Délie*, Napoli, Liguori editore, 1969.
- , “Pierre de Ronsard et l'école lyonnaise”, in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°45, 1997, pp. 67-100.
- HEIPLE Daniel L., «The ‘accidens amoris’ in lyric poetry», in *Neophilologus*, 67 (1983), pp. 55-64.
- JACQUART Danielle et THOMASSET Claude, “L'amour “héroïque” à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve”, in *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1985, pp. 143-158.
- KLEIN Robert, “Spirito peregrino”, pp. 31-64, “L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno” pp. 65-88, in *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*; articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1983.
- LECERCLE Françoise, “Du phénix au pot au feu”, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, Ronsard et Scève, n°691-692, nov-déc. 1986, pp. 95-101.

- LEFÈVRE Matteo, *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006.
- LENNEP Van J., *Art et Alchimie: étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Paris, Meddens, cop. 1971 (1966).
- MARANINI Anna, "Guérir ou mourir: petites notes sur le poison de l'amour (et sur le Properce de Béroalde)", in *RiLUnE*, n°7, 2/2007, Atti Eros Pharmakon, pp. 185-207.
- MELANÇON Robert "Le pétrarquisme travesti de Sigogne", in *Études françaises*, Volume 13, numéro 1-2, avril 1977, p. 71-88. <http://id.erudit.org/iderudit/036645ar>.
- MELLERIO Louis, *Lexique de Ronsard*, Paris, Plon, 1895. WEB Google books.
- MOFFIT John F., Prólogo "La alquimia y las artes", pp. IX-XXV, in M. MAIER (1568-1622), *La fuga de Atalanta de Michael Maier: alquimia y emblemática*, Madrid, Tuero, 1989.
- NARDI Bruno, "L'amore e i medici medievali", in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, II, Modena, 1959, pp. 517-542.
- OROBITG Christine, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de Criticón 10, 1997.
- PERUGI Maurizio, "Le Pétrarque de Faria e Sousa et ceux de Jacques Peletier, Brocense, Herrera, et Vasquin Philieul", in *Filologia e letteratura*, n°2, *Actas do CEL*, Lisboa, Edições Colibri, 2010, pp. 169-240.
- \_\_\_\_\_, "Acidentes namorados", no publicado.
- PIGNÉ Christine, "Introduction Générale", pp. 11-33, "La recherche des médiations", pp. 37-63, "Le songe et l'image de la dame dans le cadre étroit des sonnets amoureux", pp. 231-272, in *De la fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009.
- POMA Roberto, "Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)", in *RiLUnE*, n°7, 2/2007, Atti Eros Pharmakon, pp. 39-52.
- QUOMDAM Amedeo, (Ed.), *Problemi di manierismo*, Introduzione, pp. 5-40, Napoli, Guida Editori, Collana La spirale, 1975.
- RAIMONDI Ezio, "Per la nozione di manierismo letterario", in *Rinascimento inquieto*, Saggi di varia cultura, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 265-303.
- RE Caterina, *Girolamo Benivieni Fiorentino*, cap. 1 *Canzoniere*, pp. 157-193, y cap. *Le canzoni dell'amore*, pp. 195-211, Città del Castello Casa tipografica-editrice S. Lapi, 1906.
- SERÉS Guillermo, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

- SNOUSSI Syrine, “Le rôle du corps dans la constitution des connaissances chez Aristote”, in *Corps et Savoir, Actes de Corps et Savoir, Le rôle du corps dans la constitution des connaissances chez Aristote*, mis en ligne le 11 février 2010, URL: <http://revel.unice.fr/symposia/corpsetsavoir/index.html?id=182>.
- TETEL Marcel, *Lecture Scéviennes: L’emblème et les mots*, Paris, Klicksick, 1983.
- VASOLI Carlo, “Girolamo Benivieni”, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*,. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, t.8, 1966, pp. 550-554.



## CRÍTICA À CORTE E ANTINOMIA URBANA

Rita Marnoto

1. O desenvolvimento das cidades e o correlato fenómeno de urbanização, em franco progresso a partir da Baixa Idade Média, coincidem com formas de organização do poder que encontram na sociedade de corte um fundamental esteio. Urbanização e afirmação da sociedade de corte são, pois, um binómio cujos termos se sustentam mutuamente.

De facto, a sociedade de corte do Antigo Regime instala-se em agregados geográficos que são, da mesma feita, gérmes da vida urbana. Essa localização num determinado sítio emblematiza, a bom título, a corte, também no que toca à sua especificidade. Assim, a corte de Toledo, de Madrid, de Valhadolide, de Mântua, de Nápoles, ou, passando para Portugal, do Paço da Ribeira ou de Vila Viçosa<sup>1</sup>. A designação topológica identifica, por si, um quadro urbanístico, um conjunto de edificações cívicas e religiosas, a hegemonia de um governante, seja ele um rei, um príncipe, um duque, etc., a preponderância de uma família ou de um conjunto de famílias e a observância de um código de costumes, bem como uma rede de ligações e de contactos externos que, no seu todo,

---

\* Este ensaio tem por precedente, além do seminário do CEL, as conferências realizadas na Scuola Normale Superiore di Pisa (2011), no congresso CLP/GRISO (2010) e no congresso UA/FCG (2009).

<sup>1</sup> Pelo que diz respeito à sociedade de corte europeia e aos vários aspectos do desenvolvimento que sofre do século XV em diante, a partir de uma matriz italiana, ver o índice sistemático da bibliografia produzida pelo *Centro Studi Europa delle Corti (Europa delle corti)*, 2006). Quanto à sociedade de corte portuguesa, destaco as duas monografias, ambas realizadas no âmbito disciplinar da história, de Rita Costa Gomes para a Baixa Idade Média (Gomes, 1995) e de Mafalda Soares da Cunha para a corte de Bragança até 1640 (Cunha, 2000), acompanhadas de bibliografia.

consubstanciam modalidades de inserção histórica<sup>2</sup>. Se a deslocação da corte para espaços limítrofes, como Stupinigi no Piemonte, Versailles em França e Mafra em Portugal, por um lado, pode criar novas centralidades, por outro lado, prenuncia, afinal, o próprio declínio das estruturas do Antigo Regime<sup>3</sup>.

O papel desempenhado por essa marca urbana é fundamental para a construção de uma imagem que articula de forma dinâmica espaço interior e espaço exterior à corte, e que se erigiu, ao longo dos tempos, em baluarte de estratégias de poder que acompanharam os rumos da Europa. Passa, pois, por um vivo intercâmbio entre vários pólos produtores de cultura, numa contínua circulação de pessoas, bens e ideias.

Quando Torquato Tasso, na década de 1580, ou seja, num momento avançado da estruturação da sociedade de corte italiana, escreve o seu diálogo *Il Malpiglio overo de la Corte*, sublinha bem uma urbanidade que concebe nestes termos:

[...] avegna che la corte sia adunanza di varie nazioni, le quali non usano una lingua solamente, ma con gli italiani sono mescolati i Tedeschi, i Francesi, i Boemi, i Greci e quelle d'altre provincie, fra' quali è gran concordia nel servire al principe; e s'alcuna contesa è in questo, è contesa di gentilezza e di cortesia. [...] L'affabilità del principe dovrebbe confortarvi, il quale non dee far differenza fra le diverse nazioni.

(Tasso, *Il Malpiglio overo de la Corte*, p. 564 [vol. 2])

A abertura ao estrangeiro e o acolhimento que aos visitantes é dispensado, desde logo pelo próprio príncipe, constituem, pois, charneira da atmosfera urbana.

Nesse domínio, cabe um papel modelar à forma como a sociedade de corte se desenvolveu, em Itália, nos séculos XV e XVI. Essa especificidade decorre, em boa parte, do facto de, em termos europeus, se tratar de um segundo estágio do seu florescimento. Ao padrão *cortês* ocitano, cuja presença, em Itália, foi discreta, sobrepôs-se um segundo paradigma, mais avançado no tempo, que costuma ser designado como *cortesão* ou *cortesanesco* (Santagata, 2006). Respondeu a uma nova situação histórica

<sup>2</sup> A marca primordial da localização, para a identificação de uma corte, é bem exemplificada pelo significado que, ao tempo do cisma papal, assume a referência a uma das cortes, a situada em Roma, ou a instalada em Avinhão, ao implicar, por si, uma direcção no seio do dissídio instaurado.

<sup>3</sup> Mesmo quando, por circunstâncias várias, o isolamento se acentua, o meio urbano persiste como ideal. O caso da corte asturiana do rei Ramires ilustra-o, por efeito de inversão. Ao tempo da reconquista, quando as ligações ao exterior se fragilizaram, o intercâmbio urbano persistiu enquanto ideal representado na pintura a fresco do seu palácio.

e antropológica, caracterizada pela aproximação entre o centro do poder e uma elite mais alargada e em ascensão. Trata-se de um momento decisivo para a afirmação e sedimentação da corte como *institutio* assente numa tradição moral que por ela própria é transmitida, através do conjunto de normas de comportamento antropológico que no seu seio é observado (Quondam, 2000).

A simbiose entre essas duas instâncias em rota de convergência, o príncipe e a corte, teve por factor de aglutinação a circularidade homologante de práticas e comportamentos normalizados. Conversação, forma de vestir, gestualidade ou desempenho em circunstâncias públicas foram factores constitutivos do seu espírito de corpo. Num ambiente caracterizado pela progressão dos índices de acesso às letras, a literatura anda intimamente ligada ao estatuto do cortesão. São duas as suas mais significativas vertentes, os tratados de cortesia e a poesia petrarquista.

A homologação do comportamento gregário de indivíduos cuja proveniência é genericamente diferenciada tem por primordial instrumento mediador o tratado de cortesia. A matriz formulada por Baldassar Castiglione, em *Il libro del cortigiano*, editado no ano de 1528, afirma-se, em particular, como referência de alcance europeu, cuja incidência se alargou de forma estável até ao final do Antigo Regime.

De entre as práticas prescritas neste e noutros tratados, destaca-se, no plano literário, a poesia petrarquista. O *perfetto cortigiano* é poeta petrarquista. Esse estádio da sociedade de corte revela-se fundamental para a constituição do petrarquismo como código (Marnoto, 1997, pp. 7-160). Implícito ao *Canzoniere* de Petrarca, foi então modelizado através de sucessivos re-usos, num sistema de espelhos paralelos. Se o impacto dessa modelização corrobora a sua autoridade, é o próprio nome de Petrarca a conferir dignidade aos seus seguidores. O vigor desse ciclo foi ainda propulsionado pelos vários rimários, índices e dicionários, editados com grande sucesso pelas *botteghe* italianas do século XVI, que sistematizaram a poesia de Petrarca, facilitando a sua imitação (Quondam, 1991, pp. 13-81). Desta feita, poesia petrarquista e preceptística comportamental são pólos que a cada passo revertem um sobre o outro, numa circularidade dinâmica.

Por conseguinte, a corte é também grande centro donde dimana a palavra. Centro da prática poética codificada que é o petrarquismo, ela é, da mesma feita, centro produtor do discurso prescritivo que regula e regula o seu desempenho, quer no plano interno, quer nas suas relações com o exterior. Nesse discurso se alojam e se projectam, pois, os fundamentos daquela urbanidade a que Tasso se referia. Aliás, a matriz com base na qual se estabelece o retrato do perfeito cortesão é primordialmente discursiva. «Formar con parole un perfetto cortegiano», é o objec-

tivo enunciado pela signora Emilia Pia, logo nas primeiras páginas do tratado de Castiglione (Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 35, cap. 12).

É essa complexa imbricação de conceitos que Amedeo Quondam sintetiza, ao afirmar que *la corte (si) parla*:

E si osservi come questo discorso sulla Corte e sul Cortegiano è tutto prodotto all'interno di una corte e da cortigiani: in una situazione enunciativa contrassegnata da un massimo di omogeneità, e dall'assoluta identità degli statuti sociali degli interlocutori. La Corte (si) parla: è insieme locutrice e allocutrice, la sola, comunque, abilitata a parlare di se stessa. Un discorso sulla Corte (e sul Cortegiano) non può che dirsi in Corte (e tra cortigiani), non può che essere detto in prima persona dalla Corte (e da cortigiani).

(Quondam em Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. XII)

A corte organiza-se através de um sistema dialéctico, em cujo âmbito locutor e alocutor se vão mutuamente reflectindo. Por conseguinte, discurso da corte e discurso sobre a corte são vasos comunicantes que afinal transmitem o discurso do poder que sustém a *institutio*.

No conjunto de observações que acabei de enunciar, ficam sistematizados os parâmetros a partir dos quais coloco as duas questões acerca das quais me proponho reflectir, a inserção do discurso de crítica à corte no horizonte da normativa dos costumes cortesãos; e a articulação da crítica a um órgão, essencialmente urbano, com o ideal da mediania campestre. Tomarei por referência alguns textos da literatura portuguesa, ao longo de um itinerário que vai desde os finais do século XV até à *Corte na aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo.

2. A sátira indirecta à vida de corte tem por referência, de uma forma ou de outra, o significado dourado e o apreço pelo ambiente áulico, assumindo o tratamento desse tema um carácter tópico, como o mostra uma estudiosa do assunto, Pauline Smith (Smith, 1966)<sup>4</sup>. Desde a Antiguidade que se vai acumulando uma série de procedimentos literários que, ao serem retomados e reproduzidos em sucessão, adquirem o estatuto de lugar-comum. Poder-se-ia remontar a *O eunuco* de Terêncio e às *Sátiras* de Juvenal, bem como aos *Moralia* de Plutarco e a *O Mestre de retórica* de Luciano, embora as *Sátiras* de Horácio sejam o texto cujo espectro de divulgação se destaca pelo seu longo alcance.

<sup>4</sup> Existe uma bibliografia especializada sobre o assunto, onde se destacam Smith, 1966, e Márquez de Villanueva, 1998, vol. 1, pp. 156-170.

No seio de temas muito vários, os alvos mais fustigados são a adulação, a falsidade, o parasitismo, a ostentação, a satisfação dos vícios do corpo ou a busca de comodidades. Não raro, a versatilidade do seu tratamento põe a descoberto o reverso do aulicismo, pelo que diz respeito às precárias condições em que se vive na corte. É nesse plano que a apologia da *mediocritas* campestre é apresentada como uma alternativa a esse tipo de integração social (Redondo, 1979).

Uma das características desse discurso crítico é o comprometimento do seu autor ou da entidade que por ele é responsável com a própria sociedade de corte. O sujeito que, no plano do enunciado, critica a corte, redundando, se passarmos ao plano da enunciação, num dos membros desse núcleo gregário ou em alguém que dele está muito próximo. Essa polarização, entre plano da enunciação e plano do enunciado, tem incidência trans-histórica.

Um dos tratados medievais que de forma mais incisiva critica os vícios da corte, *De nugis curialium*, abre-se com a assunção de que o seu autor se encontra envolvido nesse mesmo ambiente. Assim soaria, em língua portuguesa, o passo com que o galês Walter Map abre as suas páginas<sup>5</sup>:

“Existo no tempo e falo do tempo”, disse Santo Agostinho, acrescentando, “não sei o que é o tempo”. Posso dizer, exprimindo a minha admiração em termos semelhantes, que existo na corte e que falo da corte, e não sei, Deus que o diga, o que é a corte. Sei, contudo, que a corte não é tempo, apesar de ser temporal, pois é mutável e variável, estável e errante, sem nunca ter um estado permanente. Quando me afastado dela, conheço-a perfeitamente, quando a ela regresso, não encontro nela nada ou quase nada do que lá tinha deixado. Torno-me um estrangeiro para ela e para mim.

A exploração da célebre máxima de Santo Agostinho acerca do tempo, à cabeça de um capítulo que compara a corte ao inferno, na senda do *Policriticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum* de John de Salisbury, não é isenta de ousadia. Concomitantemente, a pertença e o distanciamento do ambiente de corte dão ao discurso de Map uma polivalência que o situa entre autoridade e ironia. É uma subtilidade que marca de forma mais ou menos refinada, na sua dualidade, todo o discurso crítico sobre a corte, como se verá.

---

<sup>5</sup> «“In tempore sum et de tempore loquor”, ait Augustinus, et adiecit: “nescio quid sit tempus”. Ego simili possum admiratione dicere quod in curia sum, et de curia loquor, et nescio, Deus scit, quid sit curia. Scio tamen quod curia non est tempus; temporalis quidem est, mutabilis et uaria, localis et erratica, numquam in eodam status permanens. In recessu meo totam agnosco, in reditu nichil aut modicum inuenio quod dereliquerim; extraneam uideo factus alienus» (Map, *De nugis curialium*, p. 2).

Os humanistas dão particular relevo ao tema, de Petrarca a Enea Silvio Piccolomini (cujo *De curialium meseriis* foi editado em tradução espanhola em 1520 e 1529), Erasmo ou Ulrich von Hutten, e sem esquecer o André de Resende do poema *De vita aulica*. Elegem-no como veículo através do qual exprimem os grandes princípios de renovação intelectual e de saneamento moral e social que propugnam. Da mesma feita, as suas páginas consagram uma série de reenvios textuais, de temas tipificados e de modalidades de organização retórica que sedimentam o carácter tópico da crítica à corte, reafirmando o seu estatuto como tradição.

Neste quadro, *Il libro del cortegiano* assinala um importante ponto de viragem. Ao explorar a fluidez e a homogeneidade do universo corte-são, Baldassar Castiglione capta o seu carácter orgânico. No cerne desta questão, encontra-se o conceito de *sprezzatura*, com o discurso que lhe é correlato, enquanto modalidade de erradicação de choques e conflitos. Compreende o discurso interpessoal, que faz a apologia e é veículo de um consenso conseguido através da exposição e da observância daquela norma que é património comum.

Contudo, a rigorosa codificação das práticas de corte e o sentido que Castiglione dá à respectiva preceituação, ao mesmo tempo que recuperam e abrilhantam a imagem áulica, propulsionam a reacção a um protótipo perfeitamente sistematizado, dessa feita disponível para uma vasta gama de re-usos, também de derisão. Desde os primórdios do século XVI que a crítica à corte é recorrentemente tratada em poemas dispersos ou em partes de obras, como sejam as sátiras de Ariosto, *La cortigiana* de Aretino ou os sonetos anti-áulicos de Serafino Aquilano. Mas uma das mais corrosivas diatribes dirigidas contra a sociedade de corte é o *Ragionamento de le corti*, cuja primeira edição remonta a 1538:

La Corte, messeri miei, è spedale de le speranze, sepoltura de le vite, balia de gli odii, razza de l'invidie, mantice de l'ambizioni, mercato de le menzogne, serraglio dei sospetti, carcere de le concordie, scola de le fraudi, patria dell'adulazione, paradiso dei vizi, inferno de le virtù, purgatorio de le bontà e limbo de le allegrezze.

(Aretino, *Ragionamento de le corti*, pp. 23-24)

O autor deste tratado em forma de diálogo, Pietro Aretino, ficou conhecido, na Itália do seu tempo, como *il flagello delle corti*. Era famoso pela sua língua viperina e foi acusado de imoralidade. O que não obsta a que a sua existência se condense numa itinerância entre as cortes dos papas Leão X, Clemente VII, dos Gonzaga, e as várias *adunanze* do patriciado veneziano, tendo até aspirado à nomeação como cardeal.

Mas é com o já citado diálogo de Torquato Tasso, *Il Malpiglio, ovvero de la corte*, escrito em 1583, que a crítica à vida de corte atinge uma das suas mais refinadas elaborações. Este tratado tem uma feição prescritiva, que toma contudo por referência os aspectos negativos da vida áulica. Os seus defeitos vão-se subrepticamente desprendendo das tiradas do diálogo, mas sem dramatismo, como se se tratasse de algo inerente ao seu modo de vida. Assim sendo, acaba por reverter em guia de grande utilidade para quem tiver de enfrentar e de lidar com as limitações que dele são próprias. Mas então, a qualidade fundamental do cortesão desloca-se, da *grazia* ou da *sprezzatura*, para a prudência, tão necessária no sentido de evitar quer a inveja dos seus pares, quer a do príncipe. Ilustra bem, pois, a complexidade do tratamento de um tema que interroga não só o sentido das práticas de corte, como também a literatura em torno delas escrita.

O valor atribuído à *institutio*, esse, não é de modo algum beliscado. «La corte, dunque, è congregazion d'uomini raccolti per onore», escreve Tasso, num rasgado elogio à sociedade de corte (Tasso, *Il Malpiglio, ovvero de la corte*, p. 552 [vol. 2]). Por conseguinte, em *Il Malpiglio* a sátira indirecta à corte tem por reverso uma das mais altas formulações do apreço que esse ambiente merece.

3. A literatura portuguesa do século XVI não conta, como é sabido, com um tratado codificador do desempenho cortesão<sup>6</sup>. Há notícias acerca da continuidade da circulação de textos normativos medievais, como a tradução das *Partidas* de Afonso X, cujo original, segundo relatos anedóticos, teria sido deixado por D. João I de Castela na retirada de Aljubarrota (Dias, 1994). Trata-se, porém, de um conjunto de regulamentações integradas no campo do direito. Por sua vez, o manuseamento do chamado *Livro vermelho* de D. Afonso V, cuja versão integral se perdeu (Gomes, 1995, pp. 332-333), estende-se pelo século XVI. Do fragmento editado pelo Abade Correia da Serra (*Livro vermelho*), resulta, todavia, que está em causa uma compilação de normativas de alcance muito vasto, entre rendas, tensas, casamentos, formulários para cartas, jurisdições, moeda, comércio, títulos, montadas, etc., as quais se intitulam mesmo, muitas vezes, como alvarás<sup>7</sup>. Têm, pois, uma forte incidência adminis-

---

<sup>6</sup> Aliás, não há sinais da transferência, para a língua portuguesa, de um conceito-chave da tratadística italiana, o de *sprezzatura*.

<sup>7</sup> Relativamente à casa de Bragança, ver os vários textos normativos que regiam a sua etiqueta para os quais remete Cunha, 2000, p. 151 ss. O carácter conservador da corte de Vila Viçosa leva a que a sua observância se estenda no tempo, pelo menos até 1640.

trativa e assumem uma função de regulamentação hierárquica. A codificarem atitudes, prescrevem formas de tratamento, gestos ou relações topológicas que podem dizer respeito quer à distância entre pessoas, quer ao lugar relativo que devem ocupar.

Diferentemente, a tratadística italiana do Renascimento privilegia um desempenho mais fluido e em construção, porquanto firmado sobre um leque de atitudes e de valores a que o cortesão deverá dar um cariz próprio. Fazem parte desse código de valores a *grazia* e a *sprezzatura*. No plano interdiscursivo, compete-lhe escolher a forma mais adequada de conversar com o príncipe, com uma senhora da corte ou com outros cortesãos. Para participar com elegância em jogos de armas, em cenas de baile ou em sessões de poesia, deverá apurar a sua formação. Como tal, a homogeneização dos comportamentos deixa um significativo espaço para a demonstração da desenvoltura individual.

Todavia, a feição conservadora da corte portuguesa, a homogeneidade social dos seus membros e a centralidade do monarca são factores que não acentuam a necessidade de uma nova tratadística sistemática e orgânica sobre o assunto. Diferentemente, em Itália, a deslocação das atenções, do monarca, para a corte e para o cortesão, tornou premente a definição da identidade antropológica dos membros de um corpo cuja proveniência era diversificada. O seu denominador comum foi um comportamento normalizado, que uma tipologia literária específica se encarregou de sistematizar e de consagrar.

Os fundos das bibliotecas portuguesas mostram bem que *Il libro del cortegiano* era sobejamente lido e conhecido, além do mais através da tradução castelhana de Juan Boscán, e que também eram manejados vários outros tratados que, de uma forma ou de outra, se integravam no filão literário inaugurado por Castiglione, circulando na sua órbita. Aliás, a entrada de *Il cortegiano* para o *index*, em 1624, atesta a sua leitura<sup>8</sup>. Não que os modelos de comportamento cortesanesco deixassem de ser matéria de reflexão literária, mas em passos dispersos de obras pertencentes a outras tipologias.

4. No que respeita às letras portuguesas, um dos primeiros textos literários que se apresenta como regra de corte foi publicado no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, o grande repositório da poesia paçã pro-

---

<sup>8</sup> A censura inquisitorial portuguesa apertou o seu controle após a nomeação do Cardeal D. Henrique como Inquisidor Geral, em 1539, mas é em 1564 que adopta o *index* do Concílio de Trento, pelo que “il convient de rappeler que le Portugal est le seul pays d’Europe où celui-ci sera appliqué dans son intégralité”, como justamente nota Barbara Spaggiari, “La censure dans la transmission de l’oeuvre de Luís de Camões”, *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, CIEC, 2011, p. 48.



duzida entre meados do século XV e o ano da sua edição, 1516. Trata-se de um poema do Coudel-mor, Fernão da Silveira, que enumera uma série de regras pelas quais se deve reger a vida do cortesão, *Trovas de Fernam da Silveira, Coudel-moor, a seu sobrinho Garcia de Melo de Serpa, dando-lhe regra pera se saber vestir e tratar o paço* (*Cancioneiro geral*, vol. 1, pp. 165-172, núm. 31)<sup>9</sup>. Ao longo dos seus versos, são passados em resenha aspectos que vão da aparência e do vestuário ao trato social, à conversação, aos jogos e outras formas de entretenimento, aos feitos de armas e ao convívio com as damas.

Logo no começo, é de forma jocosa que Fernão da Silveira apresenta a origem dos preceitos:

regê-vos por esta regra  
que fundei vindo d'Arouca.  
(*Cancioneiro geral*, vol. 1, p. 165)

As regras a que obedece a vida cortesã têm afinal uma proveniência exógena relativamente ao centro do poder real, que é masculino e civil. Nesse aspecto, o Coudel-mor joga com a polivalência da palavra regra, que é também a regra religiosa, sendo Arouca sede de um convento a tantos títulos modelar, mas não tanto por alguns aspectos da vida das suas monjas. O distanciamento do observador alia-se, por consequência, ao descentramento da instância do poder, da qual afinal faz parte.

Essa estratégia textual estende-se, deste próêmio, a todo o texto da *Regra pera se saber vestir e tratar o paço*. A ironia que o perpassa é auto-ironia, na medida em que o próprio poeta se inclui no grupo visado, quer enquanto distinto cortesão, quer enquanto autoridade do reino. Fernão da Silveira ocupava, de facto, elevados cargos dirigentes, não só enquanto Coudel-mor, o que implicava a organização e a superintendência dos serviços de cavalaria e o zelo pela observância das leis que os regulavam, mas também enquanto Escrivão da Pureza. Ao situar-se num plano de intersecção entre a descrição de um sistema consuetudinário e uma perspectiva de distanciamento que também implica o locutor, essa ironia toca as raias do modo picaresco.

Mas no *Cancioneiro geral*, para além destas regras em tom faceto, encontram-se dois textos sobre o desempenho cortesão em que a vertente crítica recorre ao expediente da antinomia entre a vida na corte e a vida no campo, e que por isso têm particular importância para esta pesquisa. Essas duas composições rasgam um filão muito expressivo, que terá uma

---

<sup>9</sup> Acerca da biografia dos vários poetas do *Cancioneiro geral*, foi consultado o vol. 6 dessa mesma edição.

certa ressonância na literatura portuguesa da época. Trata-se das *Trovas que Nuno Pereira mandou a Francisco da Silveira* (*Cancioneiro geral*, vol. 1, pp. 280-283, núm. 88) e da composição *De Joam Rodriguez de Castel Branco, contador da Guarda, a Antonio Pacheco, veador da moeda de Lixboa, em resposta d'ũa carta que lhe mandou, em que motejava dele* (*Cancioneiro geral*, vol. 2, pp. 312-316, núm. 393).

Nuno Pereira vive no campo e confronta a tranquilidade e as alegrias do seu retiro rural com as contrariedades do ambiente áulico da capital. Ao longo das suas décimas, vai explanando, por via retórica, os contrastes entre os dois modos de vida, num andamento em crescendo. Inicialmente, começa por opor as evanescências cortesãs à estabilidade dos bens rurais, a adulação e a ocasionalidade à segurança e ao sossego, os feitos de armas ao amanho da terra, os amores do paço aos trabalhos rurais. No ápice da sua argumentação, faz recurso à *quaestio* retórica, para, através de uma estratégia de *captatio*, acumular uma série de contrapontos enfáticos balanceados entre um *eu*, que é locutor, e um *vós*, que é interlocutor:

E vós lá galantear  
e eu com foce e padam,  
vós damejar,  
eu enxertos enxertar,  
quem teraa menos paixam?  
Vós na corte Cortesãao,  
eu com meu fogo e meu lar,  
vós louçãao  
e eu com açor na mão,  
qual é mais certo folgar?

(*Cancioneiro geral*, vol. 1, p. 282)

O neologismo *damejar* satiriza a vida paçã como moda, não sendo de excluir que certas expressões compreendam alusões eróticas veladas, pondo a ridículo os ouropéis áulicos.

Sob a superfície do texto, aloja-se, de facto, um jogo de sentidos codificados que é assumido por Nuno Pereira, quando escreve:

Tambem sei que o sabeis  
com outras cousas sabendo,  
ja m'entendeis,  
na resposta nam canseis,  
ca tambem ja vos entendo.

(*Cancioneiro geral*, vol. 1, p. 281)

Fica assim atestada uma convivência entre locutor e alocutor que dispensa a explicitação das entrelinhas do discurso. E, contudo, as posições

acerca da vida de corte são apresentadas como distintas e em confronto. Este conjunto de circunstâncias é sinal do carácter tópico do debate em torno da vida campestre como alternativa à existência cortesã.

Se, do plano textual, se passar para o plano histórico, essa constatação é reiterada. Sendo o destinatário das trovas Francisco da Silveira, também ele Coudel-mor tal como seu pai Fernão da Silveira, ganham continuidade os elos através dos quais se vai repetindo um jogo entre personalidades de relevo do ambiente cortesão. Por consequência, a cumplicidade lúdica entre interlocutores, que reflecte a circularidade tópica que liga meio urbano e esfera campestre, amplia-se.

Quanto às trovas de João Rodrigues de Castelo Branco, seguem um esquema retórico semelhante, que opõe vida áulica e pacatez beirão. Commodidades e prazeres rurais são confrontados com as privações da corte, da mesma forma que saber e conhecimento da natureza e das formas de trabalhar são descritos como alternativa às actividades monetárias. Mas também neste caso o contraponto é minado pela ironia. Se o despojamento do retiro rural é apresentado com uma ingenuidade simplória, as fragilidades da vida de corte são enfatizadas por deformação caricatural. As batalhas travam-se com pulgas e a precariedade da alimentação é assimilada ao jejum do bom cristão:

Quantas vezes pelejei  
 convosco sobola manta,  
 onde era a pulga tanta  
 quanta sabeis que matei.  
 Quantas vezes jejumei  
 sem ter muita devaçam,  
 Deos o sabe e vosso irmão  
 com que ja tambem pousei.  
 (*Cancioneiro geral*, vol. 2, p. 314)

Mas a penúltima oitava da *carta* põe radicalmente por terra, se dúvidas houvesse, a lógica do retiro campestre:

Por isso, senhor Mafoma,  
 tresmontei cá nesta Beira,  
 por tomar a derradeira  
 vida que todo homem toma.  
 Porque há lá tanta soma  
 de males e de paixam  
 que, por nam ser cortesão,  
 foguei daqui tee Roma.  
 (*Cancioneiro geral*, vol. 2, pp. 315-316)

Por coerência com tudo quanto anteriormente foi dito, Roma de modo algum poderia ser considerada, em sentido próprio, antinomia da vida paçã lisboeta. Nos primórdios do século XVI, era nessa cidade que resplandeciam algumas das mais portentosas cortes da Europa. A referência maior vai para a corte papal, que com Leão X e com Clemente VII viu o seu fulgor acentuado pela ligação com a Florença da família Medici. Mas, além disso, pululavam nessa cidade faustosas cortes de cardeais, senhores abastados e mecenas, em reuniões onde se cruzavam D. Miguel da Silva, Sá de Miranda, Colocci, Bembo e o grande mestre da cortesania que foi Castiglione. Este salto na estruturação retórica do discurso põe a descoberto a subalternização da coerência conceptual, à qual se sobre põe um valor tópico.

A conformidade destas composições com o modelo que Pauline Smith (Smith, 1966, pp. 38-39) considera típico da crítica à corte medieval ilustra a sua integração numa tradição sedimentada: formulação epistolar, intervenção de um locutor que vive ou viveu na corte e se dirige a um alocutor. Mostra-se, pois, sintomático que alguns dos primeiros textos das letras portuguesas que compilam normas básicas para o desempenho cortesão ou reflectem sobre hábitos paçãos instituíam um distanciamento irónico, sob cuja alçada se associa, a uma perspectiva crítica da sociedade de corte, o seu reconhecimento.

5. O sistema de dualidades que caracteriza a crítica à corte associa, pois, elementos portadores de um significado tipificado a elementos dotados de implicações históricas precisas. Esse desdobramento tem muito a ver, no seu funcionamento semiótico, com o modo bucólico. O modo bucólico é não disjuntivo (Marnoto, 1996, pp. 15-25). O signo linguístico adquire uma dupla referencialidade, na medida em que, à relação não motivada entre significante e significado que está ligada a um sistema linguístico institucionalizado, nos termos de Saussure, uma outra se vem acrescentar, de ordem simbólica. A personagem pastoril, bem como tantos outros elementos constituintes dessa mesma esfera, tem um carácter tópico, vinculado a convenções genológicas seculares, ao mesmo tempo que desdobra vivências urbanas relativas à narrativa histórica.

Desta feita, nas primeiras éclogas da literatura portuguesa, entre a *Crisfal*, as bucólicas de Bernardim Ribeiro e as de Francisco de Sá de Miranda, têm vindo a ser apontados entrecos e situações onde se pode encontrar contida uma crítica à corte, camuflada pela defesa do retiro rural. No entanto, só muito dificilmente é possível identificá-los como tal, dado o carácter cifrado da cena pastoril. A complexidade desta situação decorre da acumulação de duas convenções que convergem no uso da capa bucólica, uma de modo, que é a do próprio bucolismo, outra de inci-

dência semântico-pragmática, relativa ao tópico da crítica à corte através do elogio da mediania campestre.

Essa disjunção de matriz bucólica intersecta-se com vários géneros literários, através de processos de contaminação, alcançando um largo espectro no período que corre entre os finais da Idade Média e os alvares do Renascimento. A sua articulação com o género dramático marcou um importante filão do teatro ibérico, no qual também Gil Vicente se insere<sup>10</sup>.

Este dramaturgo representou uma visão muito crítica de vários aspectos da sociedade de corte do seu tempo<sup>11</sup>, mas é a forma específica como o pastor, enquanto símbolo da mediania, a exprime, que assume particular interesse para esta pesquisa. Valha por todas a citação inicial daquela que é considerada a primeira representação vicentina em ambiente cortesão, o auto da *Visitação*. Abre-se com os protestos do vaqueiro que entra no palácio real:

Pardiez siete arrepelones  
me pegaron a la entrada,  
mas yo di una puñada  
a uno de los rascones.

Empero si yo tal supiera,  
ño viniera  
y si viniera ño entrara  
y si entrara yo mirara  
de manera  
que ñinguno no me diera.

(Vicente, *Obras*, vol. 1, p. 5)

Para esta figura rústica, a corte é um meio hostil, que rechaça quem nele não se encontra integrado, o que a deixa desconcertada.

São várias as circunstâncias que mostram como essas críticas têm um carácter tópico. A representação é de índole celebrativa, e ao mais alto nível, tendo sido feita na própria câmara da rainha D. Maria para assinalar o nascimento do príncipe D. João, que será o futuro D. João III.

<sup>10</sup> Uma boa síntese dos precedentes ibéricos do teatro de Gil Vicente pode-se ler em Bernardes, 1995, pp. 119-177.

<sup>11</sup> Por vezes de modo frontal: «Vim-me à corte cuidando achar / quem me fizesse algum gasalhado / sem achar nunca ninguém mal pecado / quem me quisesse somente olhar. / Oh grã crueldade / que os tempos de agora tem tal qualidade / que todos no paço já trazem por lei / que todo aquele que falar verdade / é logo botado da graça del rei», diz a Verdade no auto da *Festa* (Vicente, *Obras*, vol. 2, p. 656). Sobre este assunto ver Coelho, 1994.

Aliás, mal entra no palácio, o vaqueiro logo reconhece, com deslumbramento, a grandeza de tudo quanto nele há. Mas a cumplicidade do dramaturgo com o ambiente de corte vai mais longe, se considerarmos que o auto foi representado pelo próprio Gil Vicente. A reacção inicial do vaqueiro perante o ambiente de corte desdobra, pois, o alto apreço que merece ao homem de teatro que nele representa pela primeira vez, segundo reza a tradição, e que se serve do tópico da mediania para o elevar.

6. Com as novas perspectivas do humanismo renascentista, essa crítica apura os seus contornos, no seio de um discurso mais vasto que diz respeito à afirmação de ideais cívicos e religiosos. Francisco de Sá de Miranda é o primeiro grande poeta português a representar essa tendência.

O modo como Sá de Miranda perspectiva os ambientes áulicos é substancialmente diferenciado do de Castiglione. O confronto dialógico, de matriz platónica e ciceroniana, é uma plataforma comum, mas o poeta português não trabalha aquela moderação, no seio de cada um dos posicionamentos em jogo, que para Castiglione é base elementar do consenso cortesão. Todo o diálogo entre locutores e alocutores de *Il cortigiano* se vai processando e vai evoluindo através de uma concertada harmonia. Essa visão de consenso não admite, por consequência, críticas directas, e muito menos diatribes. A abordagem interventiva ou correctiva, se necessária, é remetida para o domínio das facécias, que são também uma prova da fineza de quem as conta. Ora, as reflexões do poeta português integram-se numa fase do historial da crítica à corte *ante* Castiglione. Além de não partilhar de uma visão orgânica da esfera áulica, Sá de Miranda tem uma concepção hierárquica da interacção social, característica de um estrato instalado, que colide com o elitismo homogeneizante de Castiglione.

As observações críticas do poeta português acerca do modo de vida cortesão alargam-se por várias composições escritas ao longo da sua trajectória literária, plasmando de modo palmar as suas concepções literárias e ideológicas. Conhecia bem a vida de corte, e não só a portuguesa, tendo em linha de conta a sua viagem até Itália e a sua estadia em Roma. É um dos poetas do *Cancioneiro geral*, e, como tal, teve parte activa, durante um certo período, no ritual pação. Documentos compilados no *Chartularium* levaram à retrodatação da sua ida para Itália, que terá ocorrido em 1515, pelo que a estadia transalpina se alarga para cerca de dez anos (*Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, 1995, p. 300 e passim). Em Roma, esteve ao serviço de D. Miguel da Silva, que desempenhou funções de embaixador, tendo acompanhado o período mais glorioso do seu mecenato (Deswarte, 1989, 2004; Earle, 1997). D. Miguel frequentava os círculos de Salviati, os Orti Ruscellai e outros *orti lettera-*

*ri* onde conviviam Pietro Bembo, Sadoletto, Castiglione (que lhe dedicou *Il cortegiano*, Marnoto 2012), Angelo Colocci, além de tantos outros destacados nomes do Renascimento italiano. De regresso a Portugal, está em Coimbra em 1527, quando a corte se estabelece nessa cidade para evitar a epidemia de peste que desde 1523 assola Lisboa<sup>12</sup>.

Uma das mais duras diatribes que contra ela lança encontra-se na carta a Pero de Carvalho, e diz respeito, precisamente, à permanência da corte em Coimbra:

Essa Circes feiticeira  
da corte tudo trasanda;  
um faz ãa onça ligeira,  
outro faz lobo que manda,  
outro cão que a caça cheira.  
Cantão ó passar sereas  
que fazem adormecer.  
Correndo todas as veas  
de sono e tal sabor cheas,  
não se pode homem erguer.

(Miranda, *Poesias*, p. 222, núm. 106)

Os três animais que simbolizam os vícios áulicos, a onça, o lobo e o cão, desdobram os três animais que, nos tercetos iniciais da *Commedia*, representam a luxúria, a soberba e o interesse. Mas a carta é, toda ela, um ataque cerrado contra a altivez, a cobiça, a inveja e a ufania bélica. Tem por alternativa a apologia de uma vida em comunhão com a natureza, à luz de um ideal de despojamento de inspiração horaciana, de modo a elevar o homem no plano moral, religioso e intelectual. Aliás, nas estrofes finais é prestado tributo a três autoridades tomadas como referência, S. Paulo, Sócrates e Énio, que podem ser considerados parâmetros do humanismo cristão mirandino.

São vários os factores que põem em evidência o carácter tópico desta convergência entre crítica à corte e apologia da vida campestre, a começar pela inserção do próprio poeta no círculo cortesão. Na verdade, Sá de Miranda visa um ideal e defende um programa. A mostrar como a harmonia rural reverte, tantas vezes, numa paisagem literária, recorde-se a carta a António Pereira, homem de grande cultura que vivia retirado nas suas propriedades. Também o campo pode ser alvo de crítica, se é invadido pelos efeitos nefastos do materialismo e de outros flagelos sociais. É o

<sup>12</sup> Ver Vasconcellos, em Miranda, *Obras*, pp. 792-793. Ulterior testemunho dos seus contactos romanos, é o relato da viagem por Portugal de Mariangelo Accursio e o seu encontro com Sá de Miranda em Coimbra, no mês de Fevereiro desse mesmo ano, recentemente trazido à luz por Sylvie Deswarte-Rosa (2011, pp. 80-85).

que acontece quando por Cabeceiras de Basto *correm pardaus*, as moedas da Índia portuguesa<sup>13</sup>.

Retirado no Minho, se abandonou o espaço pação, Sá de Miranda não deixou de manter e de cultivar os seus contactos com outros escritores do seu tempo. Aquele intercâmbio intelectual que é uma das componentes, e não de somenos importância, da urbanidade própria do ambiente cortesão, esse, continuou a ser esteio do poeta do Neiva<sup>14</sup>.

7. O tema da mediania campestre, enquanto tópico da crítica à corte, na literatura portuguesa do século XVI, tem, pois, uma considerável abrangência, que será ilustrada por mais um exemplo, desta feita a partir da inter-relação entre literatura e pintura.

O tratado de Frei Heitor Pinto *Imagem da vida cristã* segue os caminhos do pensamento neoplatónico. Conforme o seu próprio título o sugere, Cristo e o homem são compreendidos numa circularidade que faz do Filho de Deus exemplo supremo a ser seguido pelo bom cristão. Dividido em onze diálogos, foi pela primeira vez editado em dois volumes, que saíram em 1563 e em 1572.

No início do «Diálogo da vida solitária», que tanto deve ao Petrarca do *De vita solitaria*, o peregrino português, vindo de Itália, atravessa os Alpes e depara-se com um epitáfio fúnebre onde se lê: «Aqui jaz Sínilo, cuja idade foi mui longa, mas não viveu mais que sete anos» (Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. 2, p. 2). Depois de abandonar as turbulências da corte romana, onde era muito estimado, Sínilo

[...] foi-se viver a seu casal, longe de Roma, perto de amigos, conhecimento de muitos, e conversação de poucos, onde viveu sete anos muito contente vida solitária e quieta. E, vendo despesa sua idade, e que a morte entrava já pelo arrabalde de sua vida, mandou pôr na sua sepultura esse letrado, que aí

<sup>13</sup> «Quando eu vi correr pardaos / por Cabeceiras de Basto, / crescer em cercas e em gasto, / vi por caminhos tam maos / tal trilha, tamanho rasto, / nesta ora os olhos ergui / á casa antiga e á torre / dizendo comigo assi: / se nos deus não val aqui, / perigoso imigo corre!» (Miranda, *Poesias*, p. 237, núm. 108). São também significativos, passos da carta ao seu irmão Mem de Sá (pp. 225-236, núm. 107) e da carta a D. Fernando de Menezes (pp. 251-258, núm. 109).

<sup>14</sup> Ponto de vista assim sintetizado por T. F. Earle: «Começou a carreira como um dramaturgo urbano e espirituoso da vida social italiana. Durante muitos anos foi cortesão, em Lisboa e na altamente sofisticada corte de Roma. Em idade avançada Sá de Miranda abandonou a corte portuguesa e reformou-se na rural e distante província do Minho. Mas isto não quer dizer que se tenha esquecido de tudo o que tinha aprendido em Roma e em Lisboa. A vida de corte depende em particular de saber formar uma rede de contactos, da amizade, portanto, real ou fingida, e da arte da conversa» (Earle, 2004, pp. 130-131).



trazeis, em que declara que, ainda que sua idade foi longa, não viveu mais que sete anos: não porque não fosse de mais, mas porque não chamava vida senão à que viveu em quietação e recolhimento, apartado dos negócios e tráfegos do mundo. Aos anos que gastara na corte não chamava anos, mas perdição deles, nem o tal modo de viver lhe parecia que merecia nome de vida, mas de morte, pois dos trabalhos que em tão inquieta e perigosa vida padecia não esperava menos que perdê-la. Quem quiser pôr os olhos na razão verá que ele a tinha, porque assim como não aproveita lançar muito licor em vaso fendido por todas as partes, assim não aproveita lançar muitos anos na vida inquieta, aberta por todas as bandas a desbarates e vaidades e negócios do mundo, porque os anos vão-se, e fica vã a vida, sem sinal de vida.

(Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. 2, p. 4)

Trata-se de uma narrativa cuja fonte, apresentada pelo próprio Frei Heitor Pinto, é Dião Cássio, o historiador romano que viveu entre os séculos II e III. Ao longo dos tempos, o episódio teve vasta circulação. O carácter tópico do contraponto alia-se, desta feita, a intuitos exemplares que potenciam o seu elevado grau de abstracção, universalizando-o<sup>15</sup>.

Em data não muito distante daquela em que Frei Heitor Pinto teria iniciado as suas reflexões, dedicava-se Francisco de Holanda ao painel da veneração a *Nossa Senhora de Belém* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, núm. inv. 11181. 26)<sup>16</sup>. A elaboração da pintura de Holanda costuma ser situada entre 1552 e 1554, período em que os Jerónimos desfrutavam de uma certa proximidade com o poder real. Esse relacionamento privilegiado teve depois continuidade com D. Catarina de Áustria. Frei Heitor Pinto era Jerónimo, e há fortes indícios de que tenha professado no Real Convento de Santa Maria de Belém.

O grande manto da Virgem, com Jesus Menino nos braços, é a mancha visual mais abrangente da pintura de Holanda. Abre-se à veneração de um grupo de religiosos, à sua esquerda, e da família real, colocada do lado da sua mão direita, a qual sustém os pés do Menino e aponta para a terra. Numa posição espacialmente inferior e sobre um pano de fundo formado por elementos naturais despidos e essenciais, D. João III, D. Catarina e um grupo de outros membros da família real reúnem-se numa

<sup>15</sup> «Si, pour lui, la fonction pédagogique de l'histoire est irremplaçable, c'est qu'elle est une mine de ces *exempla* dont Aristote dans sa *Rhétorique* (I, 2) recommandait l'usage dans le discours. [...] C'est que dans les dialogues, la vérité historique d'un fait est beaucoup moins importante pour lui que sa valeur exemplaire. C'est à elle qu'il s'attache avant tout.» (Quint, 1995, pp. 97-98).

<sup>16</sup> A recordação de Francisco de Holanda, bem como de Michelangelo, que fica contida no final do «Diálogo da vida solitária», articula-se em torno do ideário neoplatónico (Deswarte, 1992, pp. 152-153).

cena de corte. O manto que se abre à veneração é também o que dá protecção. A imagem é a de uma corte *cristianissima*.

8. Para enquadrar esta continuidade da presença do tópico da crítica à corte, em articulação com a mediania campestre, várias são as circunstâncias que poderiam ser evocadas.

Recorde-se desde logo que, nas letras portuguesas, o primeiro tema petrarquista a ser imitado foi o sentimento do tempo e da natureza (Maroto, 1997, pp. 174-207 e passim). Concomitantemente, há que ter em linha de conta o vasto impacto do horacianismo em toda a Península Ibérica, nos termos descritos por Menéndez y Pelayo no seu magistral *Horacio en España* (Menéndez y Pelayo, 1885-1926). Todavia, não é o Petrarca inspirador da poesia cortesã de alcance essencialmente lírico que no âmbito específico da literatura de crítica à corte deverá ser em primeiro lugar evocado. A estabelecer-se, a esse propósito, uma ligação com as páginas do *Canzoniere*, ela será sempre frágil e indirecta. É o padrão vivencial, formativo e literário seguido nos tratados *De vita solitaria*, *De otio religiosorum* ou *De remediis utriusque fortunae* o que mais se aproxima desse ideal crítico<sup>17</sup>. Este último tratado de Petrarca obteve, em particular, um larguíssimo sucesso europeu, e o seu fundo moral foi largamente explorado pelo filão do pensamento humanista de matriz erasmiana.

É claro que, no plano histórico, será sempre possível evocar o fenómeno de ruralização da aristocracia portuguesa, bem como os sucessivos momentos de crise que afectaram o século da expansão.

As cortes de 1498, nos capítulos do povo, reclamaram contra os dispendios do erário régio em tensas oferecidas aos cortesãos, contra o seu excessivo número, razão pela qual «os paços se enchem e as herdades ficam por aprouejtar porque todos querem vyuer com vossa alteza», e contra a permissão de trazerem a família para as moradias paços, causa da depravação de costumes (*Cortes portuguesas*, pp. 66). Dos três tipos de nobres identificados, estas mesmas cortes manifestam-se favoravelmente ao acolhimento dos que o são por sangue e nascimento, desaconselham o daqueles que não têm rendas próprias e vivem de tensas reais, e rechaçam aqueles que tomaram estado sem que lhes tivesse sido concedido.

Se esta questão marcou o início do reinado de D. Manuel, a prosperidade do Portugal de Quinhentos é pontuada por vários momentos de

---

<sup>17</sup> Ilustra a incidência do *De remediis utriusque fortunae* na tratadística de corte portuguesa, a narrativa exemplar contada por Leonardo, no VII diálogo da *Corte na aldeia* (Lobo, *Corte na aldeia*, pp. 151-153), tirada, conforme tudo leva a crer, das páginas desse tratado de Petrarca.

destabilização, dois dos quais apresentam particular interesse para esta pesquisa. O primeiro diz respeito aos efeitos do saque de Roma, cujas proporções espalharam temor por toda a Europa, ao mesmo tempo que se ia acentuando o ritmo de propagação de ideias erasmianas. O segundo situa-se no final da década de 1540, quando os problemas das finanças públicas fazem o país mergulhar num estado de abatimento que anda aliado a receios perante o poder económico dos judeus e a difusão das ideias reformistas que circulavam na Europa.

No entanto, não se pode perder de vista o facto de o tópico ser um elemento forte, que se mantém ao longo do tempo, apesar das várias declinações narrativas a que se presta<sup>18</sup>. Como tal, a articulação de uma instância que tende para o imobilismo, com uma outra que acompanha o devir histórico, não pode deixar de ser perspectivada com cautela.

9. O reiterado tratamento do tópico da vida campestre, integrado na crítica à vida de corte, coincide, nas letras portuguesas do século XVI, com a ausência de um tratado normativo sobre os costumes áulicos. Será, pois, sintomático, a esse propósito, que quando esse tratado é editado, em 1619, o seu título seja *Corte na aldeia e noites de inverno*.

O tratado de Francisco Rodrigues Lobo, como desde logo o diz o seu título, transporta a corte para a aldeia, no inverno<sup>19</sup>. Ora, em minha opinião, é também em função da anterior tradição do tópico da antinomia urbana como crítica à corte, nas letras portuguesas, que os precedentes histórico-literários dessa posição poderão ser compreendidos.

Papel da corte, fundamentos da cortesia e modos de comportamento advogados inserem-se na trajectória traçada por Castiglione, decalcando a respectiva preceituação, mas só até certo ponto, como se verá:

Quatro maneiras de exercícios há na corte, que, para todas as cousas civis, fazem um homem político, cortês e agradável aos outros. A primeira é o trato dos príncipes e a comunicação das pessoas que andam junto a eles. Nesta consiste o principal do a que chamamos *corte*, que é conhecimento

---

<sup>18</sup> «O problema está em saber de que modo se podem articular as mudanças nos comportamentos sociais com os usos de um mesmo tópico literário», comenta justamente Diogo Ramada Curto (em *História de Portugal*, 1993, p. 117).

<sup>19</sup> A estranheza da situação não passou despercebida a José Adriano de Carvalho, na importante introdução à citada edição da *Corte na aldeia*, quando põe em relevo o facto de o retiro da nobreza para o campo não ser típico da época invernal: «Essa ‘corte’ de Rodrigues Lobo só por circunstâncias fortuitas se passa no campo e em pleno Inverno..., circunstância esta que ajuda a reforçar o ocasional do encontro desses amigos nessa aldeia... em que apenas um vive, então, durante todo o ano... Com efeito, em princípio, a nobreza a retirar-se para o campo, fazia-o no Verão... passando o Inverno na cidade...» (Carvalho, em Lobo, *Corte na aldeia*, p. 38).

daquele supremo tribunal da terra do rei ou príncipe a quem pertence mandar, como a todos os inferiores obedecer na conformidade das leis por que se governam. Trás isto o estado e serviço do mesmo rei, e dos seus, a obediência, a cortesia, a inclinação, a mesura, a discrição no falar, a polícia no vestir, o estilo no escrever, a confiança no aparecer, a vigilância no servir, a gentileza e bizzaria que para os lugares públicos se requiere, o trato do príncipe no paço, na mesa, no conselho, na caça, nos caminhos e ocasiões; como se granjeiam os validos, se visitam os Grandes e como se hão-de haver os cortesãos para comunicar a uns e outros. O segundo exercício é o decoro e veneração com que se servem as damas. [...] O terceiro exercício é a comunicação dos estrangeiros, porque como os que assistem nas cortes ou são homens de muito sangue e calidade, ou de muita prudência e valor, ou de muita confiança e riqueza, sempre deles se colhe ãa doutrina mui aventajada para o cortesão, que é saber as gentilezas de outras cortes, as leis de outros reinos, a beleza e serviço de outras damas, o estilo de outros reis, e, finalmente, os costumes e institutos de outras gentes. [...] O quarto exercício é o sofrimento e diligência dos pretendentes, que, para tirarem fruto de seus serviços, auções e requerimentos, se acolhem ao amparo dos Grandes, ao favor dos ministros à companhia dos criados, e se sujeitam a todos os encontros e avisos que padece quem pede, sustentados no doce engano de ãa esperança que lhes sai muitas vezes mentirosa.

(Lobo, *Corte na aldeia*, pp. 256-257)

A extensão da citação visa ilustrar a agilidade com que Francisco Rodrigues Lobo se move por entre os conceitos e os preceitos de cortesia, na sua incidência cívica, política e de sociabilidade. A corte reúne-se na aldeia, mas a sua essência é urbana. Para ilustrar a sua matriz urbana, se necessário fosse, bastaria a disponibilidade de receber visitantes estrangeiros e o apreço mostrado pelo seu convívio, conforme apresentados no terceiro item. Através desse convívio, poderá a *corte na aldeia* conhecer os *institutos de outras gentes*, que é dizer, apurar-se como *institutio*. Até este terceiro ponto, Rodrigues Lobo acompanha os termos modelares de acordo com os quais o Baldassar Castiglione de *Il cortegiano* prescrevera o comportamento do homem de corte.

Contudo, o quarto item desvela as fragilidades que se escondem sob os ouropéis cortesãos: *doces enganos*, *esperanças mentirosas*. Esses sofridos padecimentos devem ser enfrentados com uma diligência que se erige num dos fundamentais exercícios da vida de corte. Nesse âmbito, Rodrigues Lobo supera a visão de harmonia de Castiglione, para incorporar elementos característicos do sucessivo estágio da tratadística cortesia. Como tal, a sua posição muito tem em comum com a daquele Torquato Tasso que, em *Il Malpiglio overo de la corte*, elege a prudência como destacado atributo.

O consenso é plataforma em cujo âmbito a normatividade cortesã deixou de ter espaço de manobra. Bem o sabe Rodrigues Lobo, em todos os passos da *Corte na aldeia e noites de inverno* em que explora as ambiguidades da *institutio*<sup>20</sup>. Mesmo antes de ser levada a cabo a exploração das *quatro maneiras de exercícios*, um dos interlocutores do diálogo, Solino, contrapusera ao brilho da corte, no passado, a *ferrugem* do presente.

Até este ponto, a conceptualização normativa de Rodrigues Lobo acompanha as subtis posições de Torquato Tasso, no referido diálogo. Mas o escritor português vai mais além, quando articula a prescrição que incorpora o antídoto contra certos vícios, com um tópico literário dotado de uma significativa tradição, como se viu, na literatura portuguesa – a mediania campestre.

Aliás, a nostalgia crítica de um passado perdido é exposta logo nas primeiras linhas da dedicatória do tratado *Ao Sr. D. Duarte, Marquês de Frechilha e de Malagão*:

Depois que faltou a Portugal a corte dos Sereníssimos Reis, ascendentes de V. Excelência (da qual as nações estrangeiras tinham tão grande satisfação e as vizinhas tão igual inveja), retirados os títulos polas vilas e lugares do Reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintas e casais, vieram fazer corte nas aldeias, renovando as saudades da passada com lembranças devidas àquela dourada idade dos portugueses.

(Lobo, *Corte na aldeia*, p. 51)

No primeiro tratado de cortesia das letras portuguesas, o tópico da mediania campestre é, pois, declinado em articulação com a crítica à corte.

Também esse é um discurso produzido no interior da corte e por cortesãos. A corte *fala-se, insieme locutrice e allocutrice. La Corte (si) parla*, e não só através do discurso prescritivo que acerca de si própria produz, como através do próprio discurso crítico no qual se revê, produzido no âmbito da corte, num adensamento de jogos especulares, de citações e de reenvios textuais, que acaba por reverter sobre o seu próprio estatuto, normativamente, fazendo-o valer.

Este ponto de vista poderá ainda ser reforçado por um ulterior elemento comparativo, no plano ibérico. O *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara oferece-se como um bom exemplo a

---

<sup>20</sup> A posição de Rodrigues Lobo distingue-se perfeitamente da daquele Antonio de Guevara que, no seu tratado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, advoga o retiro para o campo por motivos em boa parte de ordem económica. Na verdade, a obra de Guevara, mais do que sobre a corte e a sua orgânica sistémica, detém-se sobre a vida fora dela.

*contrario*, apesar de ser por vezes chamado à colacção com demasiada facilidade. Não sendo o *Menosprecio* um tratado de costumes, e colocando-se o seu autor deliberadamente para além do ambiente de corte, essa obra não pode ser integrada no paradigma que temos vindo a seguir. A voz que fala não se encontra na corte e não fala sobre a corte. Da mesma feita, é posta em relevo a particularidade, neste quadro, do percurso que, do espaço reservado, na literatura portuguesa do século XVI, às normas de corte, se estende até ao tratado de Rodrigues Lobo.

Só a corte se encontra habilitada a falar de si, e ao reconhecer o discurso crítico normalizador, fortalece-se enquanto *institutio* que opera, dentro de um certo âmbito, por inclusão.

## Bibliografia

- ARETINO, Pietro, *Ragionamento de le corti*, ed. Guido Battelli, Lanciano, G. Carabba, 1923.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1995 [Dissertação de doutoramento policopiada].
- Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, ed. Aida Fernanda Dias, Lisboa, IN-CM, 1990-2003, 6 vols.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, ed. Amedeo Quondam / Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, traducción de Juan Bóscan, ed. Menéndez y Pelayo, Madrid, CSIC, 1942.
- Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, vol. 12 (1521-1525), ed. Alice Estorninho et alii, Lisboa, FCT, 1995.
- COELHO, António Borges, «A corte portuguesa e os autos de Gil Vicente», *Clérigos, mercadores, “judeus” e fidalgos. Questionar a história II*, Lisboa, Caminho, 1994, pp. 135-149.
- Cortes portuguesas. Reinado de D. Manuel I (cortes de 1498)*, ed. José Manuel Alves, Lisboa, Centro de Estudos Históricos, Universidade de Lisboa, 2002.
- CUNHA, Mafalda Soares da, *A casa de Bragança. 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*, Lisboa, Estampa, 2000.
- DESWARTE, Sylvie, *Il “perfetto cortigiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.
- DESWARTE, Sylvie, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, trad. Maria Alice Chicó, Lisboa, Difel, 1992.

- DESWARTE, Sylvie, «O Poeta e o Pintor coroados de louros. Do culto de Petrarca à filosofia de Platão», *Petrarca 700 anos*, ed. Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2004, pp. 341-381.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie, “Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527”, *Portuguese Humanisme and the Republica of Letters*, ed. Maria Berbara / Karl Enenkel, Leiden, Brill, 2011, pp. 17-112.
- DIAS, Aida Fernanda, «As *Partidas* de Afonso X. Novos fragmentos em língua portuguesa», *Revista Portuguesa de Filologia*, 20, 1994, pp. 1-34.
- EARLE, T. F., *The Comedy of the Foreigners. Renaissance Sicily through Portuguese Eyes, an Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 6 May 1997*, Oxford, Clarendon, 1997.
- EARLE, T. F., «Aspectos dialógicos da écloga Basto de Sá de Miranda», *Humanismo para o nosso tempo. Estudos de homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, ed. Aires Augusto Nascimento et alii, Lisboa, s. ed., 2004, pp. 129-137.
- GOMES, Rita Costa, *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*, Lisboa, Difel, 1995.
- Europa delle corti. Centro Studi sulle Società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2006.
- História de Portugal*, direcção de José Mattoso, 3. *No alvorecer da modernidade (1480-1620)*, s. I., Círculo de Leitores, 1993.
- Livro vermelho do Senhor Rei D. Afonso V*, em *Colecção de livros inéditos de história portuguesa dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V e D. João II*, publicados por ordem da Academia Real das Ciências de Lisboa por José Correia da Serra, Lisboa, na oficina da mesma Academia, 1793, vol. 3, pp. 393-541; e manuscrito Cofre 21 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, <[http://webopac.sib.uc.pt:2082/search~S74\\*por?/tlivro+vermelho/tlivro+vermelho/1,8,11,E/1856~b1777106&FF=tlivro+vermelho&1,1,,1,0](http://webopac.sib.uc.pt:2082/search~S74*por?/tlivro+vermelho/tlivro+vermelho/1,8,11,E/1856~b1777106&FF=tlivro+vermelho&1,1,,1,0)> Setembro de 2011.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na aldeia*, ed. José Adriano de Carvalho, Lisboa, Presença, 1991.
- MAP, Walter, *De nugis curialium*, ed. M. R. James / C. N. L. Brooke / R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MARNOTO, Rita, *A “Arcadia” de Sannazaro e o bucolismo*, Coimbra, FLUC, 1996.
- MARNOTO, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- MARNOTO, Rita, “Entre *Cloud gate* e *Il cortegiano*. Portugal no espelho de Castiglione”, *Uma ordem para as coisas. Estudos para Ofélia Paiva*

- Monteiro*, coord. Carlos Reis, José Augusto Bernardes, Maria Helena Santana, Coimbra, IUC, 2012, pp. 643-659.
- MÁRQUEZ DE VILLANUEVA, Francisco, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1998, 2 vols.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Horacio en España. Solaces bibliográficos*, Madrid, Hernando, 1885-1926, 3.<sup>a</sup> ed. refundida, 2 vols.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesias*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, 1885, reed. facsimilada Lisboa, IN-CM, 1989.
- PINTO, Frei Heitor, *Imagem da vida cristã*, ed. M. Alves Correia, Lisboa, Sá da Costa, 1940-1941, 4 vols.
- QUINT, Anne-Marie, *L'“Imagem da vida cristã” de Frei Heitor Pinto*, Paris, Centre Culturel Portuguais Gulbenkian, 1995.
- QUONDAM, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Panini / Istituto di Studi Rinascimentali, 1991.
- QUONDAM, Amedeo, *“Questo povero cortegiano”. Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.
- REDONDO, Augustin, «Du *beatus ille* horacien au *Mépris de la cour et éloge de la vie rustique* d'Antonio de Guevara», *De Pétrarque à Descartes. L'Humanisme dans les lettres espagnoles. Colloque International d'Etudes Humanistes. Tours 5-17 juillet 1975*, ed. A. R., Paris, Vrin, 1979, pp. 251-266.
- SANTAGATA, Marco, «Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos», trad. Rita Marnoto, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 1, 2006, pp. 13-39.
- SMITH, Pauline M., *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, 1966.
- TASSO, Torquato, *Il Malpiglio ovvero de la Corte, Dialoghi*, ed. Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, 2 vols.
- VICENTE, Gil, *Obras*, ed. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, IN-CM, 2002, 5 vols.



## RICARDO REIS'S ODE THE CHESS PLAYERS (OS JOGADORES DE XADREZ)

---

Maurizio Perugi  
(Université de Genève)

Quite often, in the middle of an interesting game, it's almost  
as if reality has been flipped inside out: the chess game in motion  
seems to be the only matter of substance,  
while any hint of the outside world  
feels like an annoying irrelevance.

(David Shenk, *The immortal game*)

Three literary pieces dealing with game of chess were written in the years from 1916 to 1924: Fernando Pessoa-Ricardo Reis's ode *Os jogadores de xadrez* (1916); Babette Deutsch's poem *Distance* (1919); and the Urdu writer Munshi Premchand's tale *The Chess Players* (1924).

While Deutsch's poem stands apart as a symbol of human self-seclusion in the heart of a big city, both the ode and the tale deal with much the same story, i.e. two friends playing chess in a retired spot somewhere in a besieged city, the enemies of which are about to capture it. Both events, if quite similar, are differently located in space and time: while Premchand's chess players find themselves in Lucknow in 1856, when English troops are going to annexe the nawab's empire, the game described by Ricardo Reis takes place, as we will seek to prove, in Baghdād during the so-called war between brothers (812-813), the 'Abbāsid caliph al-Amīn and his step-brother and successor al-Ma'mūn. While alMa'mūn's troops are pushing into the Round City, the deposed

caliph, having taken shelter in his mother's palace, is quietly playing chess with Kauthar, his own favorite freedman.

Fully absorbed in their game, the two wealthy Lucknowī friends take heed neither of the British occupation nor of the nawab's imprisonment. In much the same way the caliph, when summoned by a messenger to give up the game and attend to matters of more serious moment, coolly replies: «Patience, my friend, I see that in a few moves I shall give Kauthar checkmate».

Not attested by any Arab contemporary historians, the latter episode is a literary invention by a medieval late chronicler: its symbolic charge, however, proves quite effective up to the present time, considering that an American journalist and writer has chosen to report it in the introduction to his book on chess, published in New York in 2006. Furthermore, after the American invasion of Irāq, continuous references are being made, both in the U.S.A. and in the Arab press, not only to that siege, but also to another siege laid equally in Baghdād, this time in 1258 by Hūlagū and his Mongol army. Owing to the terrible slaughters following the capture of the city, the latter may have left traces as well in Ricardo Reis's description.

In 1913, three years before the date affixed on the original typescript of *Os jogadores de xadrez*, H. J. Murray had published his monumental *History of Chess*, from which Fernando Pessoa would most probably have drawn the episode at issue. Whatever the case, in this paper we are going to examine as carefully as possible all the bibliography Ricardo Reis might have had at disposal to nourish his characteristically bookish inspiration. In fact, this research goes far beyond a mere identification of sources. Our conclusions are drawn on the basis of information Pessoa would scarcely have either ignored or neglected. Supposing they are correct, we will be enabled to outline with reasonable precision the personalities of both chess players acting in Ricardo Reis's poem.

1. According to a legend first mentioned by Sir William Jones in his treatise *On the Indian Game of Chess*,<sup>1</sup> the game of chess would have been invented by the wife of Rāvan, king of Lankā (Ceylon), in order to provide some recreation for her husband, while the capital of his kingdom was besieged by Rāma. Brahman Rādhakant, Jones's informant, refers in his story to *Bhavishya Purāṇa*, a Sanskrit text in which allusion is

---

<sup>1</sup> *Asiatic Researches*, London, 1790, ii. 159-165. Jones is also the author of a poem on chess game, entitled *Caissa* (1763).

allegedly made to the game called *čaturanga*.<sup>2</sup> Hardly reliable though it may be, this interpretation has been taken up, among others, by Duncan Forbes in his *History of Chess* (1860).<sup>3</sup> It is true, however, that in most books on chess one finds a number of references to games played by more or less important personages during a siege; moreover, most of the greatest generals proved excellent chess players.

In the case in point, however, no event is recorded in the whole history of the Persian empire, presenting some resemblance to the one told by Pessoa-Reis in his poem. Indeed, that game is likely to have taken place after the Arab conquest of Persia, more precisely, during the siege of Baghdād which put an end to the reign of 'Abbāsīd Caliph Muḥammad ibn Ḥārūn al-Amīn<sup>4</sup> (787–813). His father, the well-known Caliph Ḥārūn al-Rašīd, shortly before his death had arranged his own succession between his two sons in the following terms: while al-Amīn received the caliphate (24 March 809), al-Ma'mūn<sup>5</sup> was allotted the government of Khurāsān, the empire's eastern province. Besides being granted an almost complete autonomy, al-Ma'mūn was appointed successor to the caliphate on al-Amin's death, which deprived Amīn's sons of any right to the succession.<sup>6</sup>

These arrangements, which constituted «an unprecedented restriction» on a ruling caliph's authority,<sup>7</sup> gave rise eventually to a prolonged and thoroughly destructive civil war. In the spring of 811, al-Amīn's army made an ill-judged attempt to invade Iran, being heavily defeated by Ṭāhir ibn al-Ḥusayn, one of the best generals of his time, in a battle which took place in the disputed province of al-Rayy.<sup>8</sup> Due to the insufficient

---

<sup>2</sup> «It is an adjective, compounded from the two words *chatur* 'four', and *anga* 'member, limb', with the literal meaning *having four limbs, four-membered, quadripartite*. In this original sense it appears in the *Rigvēda* (X. xcii. 11), in reference to the four-limbed human body (...). It is clear that the word *chaturanga* became the regular epic name for the army at an early date in Sanskrit; moreover, «what was meant by the four members of the Indian army is perfectly plain from the repeated connexion of the word *chaturanga* with chariots, elephants, cavalry, and infantry» (Murray 1913:42-43).

<sup>3</sup> See David Hooper & Kenneth Whyld, *The Oxford Companion to Chess*, 1992<sup>2</sup>, Oxford University Press, pp. 143, 226-7.

<sup>4</sup> Whose surname signifies 'the trustworthy, the faithful one'.

<sup>5</sup> 'He who is trusted or trustworthy'.

<sup>6</sup> It is the so-called Covenant of the *Ka'bah* (802), for which see Fishbein 1985:3, n.16, with historical bibliography.

<sup>7</sup> Fishbein 1985:xiv.

<sup>8</sup> It was a major city in northeastern Jibāl province ('the mountains', viz. the region known earlier as Māh or Media). The modern Tehran began as a suburb of it.

support given by his Arab and Bedouin troops, al-Amīn was eventually forced to give up the control of Ḥulwān, considered to be the main entry point into Irāq;<sup>9</sup> moreover, he happened to be deposed for as long as two days, following an uprising promoted by the *Abnā'*, his own personal garrison.<sup>10</sup>

After assuming the title of caliph, al-Ma'mūn determined to invade Irāq from two sides: general Ṭāhir crossed the Tigris near Ṣarṣar, a few miles south of Baghdād, while Harthamah ibn A'yan, the other general, was moving forward on the Ḥulwān road. The siege of Baghdād lasted from 25 August 812 up to the murder of al-Amīn on 25 September 813, that is, the 25 of the month Muḥarram, A.H. 198.<sup>11</sup> On 21 September 812, Harthamah pushed into the eastern quarter of Baghdād, while Ṭāhir laid siege to the city of Abū Ja'far,<sup>12</sup> to where al-Amīn had retreated.

2. A detailed chronicle of that siege can be found in Abū Ja'far Muḥammad Ibn Jarīr al-Ṭabarī's *Ta'riḫ ar-Rusūl wa al-Mulūk* ('History of Prophets and Kings'), which concerns the period ranging from Muḥammad's death to the year 915. A historian as well as a jurist,<sup>13</sup> al-Ṭabarī is specially known for his important commentary on the *Qur'ān*, in which the authenticity of each *Ḥadīth*<sup>14</sup> is verified on the basis of the reliability one is supposed to acknowledge to each of the intermediaries forming the chain of "transmitters" (*isnād*).<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> The town of Ḥulwān laid on the great Khurāsān road in a mountain pass that marked the border between Irāq and al-Jibāl province, i.e. the Iranian highlands (Fishbein 1985:77, n.308).

<sup>10</sup> The so-called *Abnā' al-dawlah* 'sons of the dynasty', military leaders of Khurasāniān origin who had come to Baghdād with the 'Abbāsīd revolution, settled in Baghdād, and formed the dominant force in the army of al-Amīn (Fishbein 1985:20, n.97; ib.:49, n.209; ib.:81, n.319, with bibliography).

<sup>11</sup> In the opinion of historian al-Ṭabarī, such a chronological detail implies «a clear signal to the traditional injunction forbidding blood shedding during this month» (El-Hibri 1995:358).

<sup>12</sup> Also called the Palace of the Golden Gate or the Palace of the Green Dome, was located at the center of the Round City (Fishbein 1985:3, n.10). Abū Ja'far is al-Manṣūr, the second 'Abbāsīd caliph.

<sup>13</sup> Born at Ṭabaristān (the region of high mountains south of the Caspian sea) about 839, dead at Baghdād in 923, al-Ṭabarī created his own school of jurisprudence, thus differentiating himself from ultra-orthodox Ḥanbalī, the most influential school of islamic right.

<sup>14</sup> That is, the juridical, lexicographical, and historical explanations transmitted in reports from the Prophet Muḥammad as well as from the pious scholars of the early community known as *al-salaf*.

<sup>15</sup> The author's judgment is based upon the largely theoretical criterion that each report should originate with either an eyewitness or a contemporary informant.

Some forty years after his death, al-Ṭabarī's history was translated into Persian by the Sāmānid prince Maṣṣūr ibn Nūḥ (or al-Bal'ami) in an abridged version which enjoyed enormous popularity, being translated into French in the XIX<sup>th</sup> century by H. Zotenberg.

Soon after Caliph Ḥarūn's death, al-Ṭabarī gives an outline of the two successors' contrasting characters, a description Fernando Pessoa could well have read either in English or in French: «Mâmoun remplissait le Khorâsân de sa justice (...). Il gagnait ainsi l'affection de toute la population, tandis que Mo'hammed à Baghdâd, occupé seulement de ses plaisirs et de ses constructions, se dérobaît au peuple et confiait toutes les affaires à Fadhl, fils de Rabî'a».

Besides Zotenberg's translation, Fernando Pessoa might well have known the work of the Scottish historian William Muir,<sup>16</sup> based on Ibn al-Athîr's *Annals*,<sup>17</sup> both a summary and a continuation of al-Ṭabarī's. That is Muir's description of al-Amîn's character and way of life:<sup>18</sup>

Surrounded by eunuchs and women, he passed his time in revelry and dissipation. Songstresses and slave-girls, gathered for their beauty from all parts of the empire and arrayed in splendid jewelry, were the chief society of himself and his boon companions. For his *fêtes* on the Tigris he had five gondolas, in the shapes of lion, elephant, eagle, serpent, and horse. Besides the private carousals in which he made no secret of drinking wine,<sup>19</sup> his festivities were of the most sumptuous kind. For one of these he had the banquet-hall decked out with gorgeous carpets, couches, and trappings; a hundred songstresses sang in unison before him, then breaking into companies of ten, and with palm-branches in their hands, each group advanced in turn and sang before him. But on this occasion his wayward fancy took the songs as of evil omen, and he had the hall dismantled and destroyed. Such revels, with music, dancing, and wine, were peculiarly obnoxious to Muslim sentiment; and our annalist (who seldom indulges in any such comment) remarks – "We find of him no good thing to say".<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> An abridgment and a continuation of his former work *Annals of the Early Caliphate from original sources*, Smith, Elder & Co., 1883. Cf. Muir 1924:488 «Al-Amîn, on the other hand, was a weak voluptuary led at will by those about him».

<sup>17</sup> 'Izz al-Dîn ibn al-Athîr, *Kitâb al-Kâmil fî al-ta'rikh*, ed. by C.J. Tornberg, Leiden, 1870-1, 12 vols.

<sup>18</sup> As portrayed by al-Ṭabarī soon after relating his death, the 28 year-old al-Amîn «was tall, bald over the temples, fair, small eyed, hook nosed, handsome, big boned, and broad shouldered» (Fishbein 1985:211).

<sup>19</sup> Cf. a poem inserted in al-Ṭabarī's history concerning al-Amîn attraction to eunuchs: «They have one half of his life;/in the other half he applies himself to drinking old wine» (Fishbein 1985:226).

<sup>20</sup> Muir 1924:488-9; cf. Fishbein 1985:226-8, 231-3.

Al-Ḥusayn, the rebel general who succeeded in briefly seizing power and imprisoning al-Amīn, «summoned on his arrival at midnight by Al-Amīn, sent back the insolent reply that being neither jester nor musician, it was not his wont to appear by night, but that he would do so in the morning».<sup>21</sup>

Not even the fall of Ḥulwān could dissuade the caliph from leading his dissolute life.<sup>22</sup> Once the final siege had been laid to the city, while gangs of vagrants and paupers,<sup>23</sup> organized by al-Amīn into irregular units, fought a kind of urban guerrilla war, al-Amīn eventually sought to negotiate safe passage out (*amān*). But when the caliph boarded the boat that was to take him into Harthamah's custody,<sup>24</sup> troops loyal to Ṭāhir seized and capsized the boat. After being imprisoned, al-Amīn was beheaded by a *mawlā* of Ṭāhir's «named Quraysh al-Dandānī»;<sup>25</sup> his head was placed on the Anbar Gate.<sup>26</sup>

3. Before relating the siege of Baghdād, Muir observes in a quite sober style (p. 491): «The sufferings of Bagdad throughout the siege, which lasted for a whole year, were terrible beyond description». This is one of the most characteristic passages in his report:

---

<sup>21</sup> In Zotenberg's French version, this same passage is presented as an harangue addressed to the army: «Il est impossible de souffrir plus longtemps l'humiliation d'être sous le régime de quelqu'un qui n'est ni homme, ni femme, je veux parler de Mo'ammed qui est plongé dans les plaisirs et ne s'occupe ni de l'armée, ni du gouvernement!».

<sup>22</sup> «Al-Faḍl ibn ar-Rabī' [former Ḥārūn's vizier] sought to rouse al-Amīn to a sense of the crisis, but the voluptuous monarch, immersed in pleasure, gave a readier ear to the auspicious presages of the creatures around him, and to the fond omens of his maidens and eunuchs» (Muir 1924:490).

<sup>23</sup> Designed as *'urāh*, that is, «the 'unclothed ones'», or «the 'naked ones'» (see Fishbein 1985:139, n.519).

<sup>24</sup> In Zotenberg's version, al-Amīn, «vêtu d'une tunique d'esclave, la tête couverte d'un chaperon, des souliers aux pieds, vint, accompagné d'un eunuque, aux bords du fleuve, et monta dans la barque de Harthama». In fact, he had put on «the caliphal robes, a woolen tunic (*durrā'ah*), a shawl (*ṭaylasān*), and his tall hat (*qalansuwah*)» (Fishbein 1985:187), i.e. a tall, conical hat, a symbol of high rank in Sasanian Irāq, later worn by the 'Abbāsīd caliphs, their viziers, and judges.

<sup>25</sup> Fishbein 1985:188 (and for the meaning of *mawlā* 'client', pl. *mawālī*, see ib.:2, n.4); in Zotenberg's translation, p. 143, «un de ses esclaves nommé Qoraïsch le *dentu*». According to the testimony of an old man living in Medina, this event had been prophesied long before: «Praise God! That is what we used to relate – that Quraysh would kill him. We assumed this meant the tribe [of Quraysh], but the name has fit with the name» (Fishbein 1985:196).

<sup>26</sup> «Nothing could have soften the grim nature of caliphate defeat when the head of al-Amīn was put on public display at the entrance of Baghdād al the Gate of al-Anbār» (El-Hibri 1995:335).

Tahir had to raze to the ground whole quarters for his own protection. The distress of the inhabitants thus hemmed in, and cut off from all supplies of food, was frightful; and the suffering of the women and children, heartrending, – described by the poets of the day as drawing "tears of blood"<sup>27</sup> from those who witnessed them. Palaces costing millions were left in ashes; and the beautiful city, into which the riches of the world had for fifty years been pouring, became a heap of ruins (...). Al-Amin, finding his palace untenable, fled with his mother and children into the strong citadel which Al-Manṣūr had built for himself on the brink of the river; while the inmates of his *ḥarīm*, crowds of eunuchs and damsels, fled hither and thither in terror for their lives.<sup>28</sup>

So al-Amīn, whose reign had been «troubled and inglorious», was given the opportunity to prolong for two or three days «his miserable life». On an autumn evening, a grim sequence of ill omens appeared to portend his impending death:

His uncle Ibrahim, one of the few nobles who still held by him, tells us that, about this time, to relieve the sultry closeness of an autumn evening, Al-Amin issued from the palace to breathe the fresh air of the river bank, and sent to call him thither. «I went, and as we sat in a balcony overlooking the swift stream, Al-Amin said, 'How balmy the river air; how calm and clear the moonbeams playing on the water!' Then he said, 'Have ye here any wine?' which when they brought we both drank of it; and after that I sang to him one or two of the songs he liked. When I had done, he called for the chief songstress and bade her sing to him. She began with a well-known ode on a pack of bloodhounds. Starting at the words, he bade her sing something else; and so she warbled a tearful sonnet on loved ones far away. 'Out upon thee!' he cried: 'hast thou nothing else?' 'That song thou wast wont to love,' she said, as she began a third about the fate of monarchies. 'Be gone!' cried the Caliph, swearing angrily at her, 'and let me see thy face no more!' The startled damsel, as she hastened away in the dim moonlight, stumbled on a priceless crystal goblet set before Al-Amīn, and it broke in pieces. 'See!' he cried again; 'all are against me, and the end is near. Hark! didst thou hear that voice, as if a solemn verse of the Kor'an, from across the river?'<sup>29</sup> We listened it was but the strained imagination: all was still, and we retired into the citadel.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> «I wept blood over Baghdād» (Fishbein 1985:153).

<sup>28</sup> Muir 1924:492.

<sup>29</sup> Cf. Fishbein, p. 181: «Decided is the matter whereon you two enquire» (*Qur'ān* 12 [Sūrat Yūsuf]: 41). Zotenberg, p. 154, avoids translating this detail.

<sup>30</sup> Muir 1924:492-3.

More presages of evil were still to foretell the murder of the deposed (*al-makhlū'*) caliph.<sup>31</sup> At this point, Ṭabarī's narration becomes clearly tendentious. It is a fact that this historian «betrays a very potent and peculiar shade of sympathy for the fallen caliph», with a clear effort «to show al-Amīn as a wise and trustworthy ruler on his last night».<sup>32</sup> A shadow of that sympathy Fernando Pessoa could equally have perceived in Muir's report (p. 494), whose attitude is usually all but well-disposed towards this personage:

But the unfortunate Monarch could remain no longer in his lonely palace. Deserted by his followers, he had not even water to quench his thirst; and he resolved to leave at once. So embracing his two sons, and wiping the fast-falling tears away with his cloak, he rode down to the river bank, where Harthama waited in a skiff to carry him across. As he embarked, Harthama kissing his hands embraced him, and quickly bade them to put off.

In his abridged version of al-Ṭabarī's report, Muir has omitted a number of details. Just before getting out of the Round City,<sup>33</sup> near the gate of Baṣrah,<sup>34</sup> al-Amīn reportedly asked to drink from the guard's well: «but it revolted him because of its foul odor, and he did not drink it».<sup>35</sup> As the caliph rode to board Harthamah's boat, his favorite horse «began to hesitate and shy. He struck it with the whip and urged it onward».<sup>36</sup>

All of these episodes, as quoted by al-Ṭabarī from his sources with a copiousness of detail which is quite contrary to his customary curtness, are surely intended to provide oblique hints as to the fate of al-Amīn's reign. Moreover, «they show the rebirth of wisdom and piety in the fallen caliph, the historical/religious sanctity of the caliph's person (manifested both in al-Amīn's cry against his assassins, and in al-Faḍl's prostration before the decapitated head) (...). His death is then interpreted as a martyrdom, and he is portrayed as an individual endowed with

---

<sup>31</sup> This epithet, which al Ma'mūn's circles had put in circulation, implies «a genuine attempt to underscore the political autonomy of the caliphal office and its power prerogatives», insofar as it «redefined the nature of al-Amīn's exit from power, and made it rationally justified and less personal» (El-Hibri 1995:364).

<sup>32</sup> El-Hibri 1995:351, 354.

<sup>33</sup> Laid out by al-Manṣūr in 763, it was called 'the city of Peace' (*Madīnat al-Salām*).

<sup>34</sup> According to another version, the cavalcade passes the Khurāsān gate: cf. Fishbein 1985:187, n.664.

<sup>35</sup> Fishbein 1985:187; cf. El-Hibri 1995:352, n.32.

<sup>36</sup> «A black horse of his – a bobtail with a blaze on its forehead and white on its legs; he called it al-Zuhrī» (Fishbein 1985:189, noticing that the vowels of the horse's surname are uncertain in the sources).



miraculous signs when the color of his complexion stays the same even two years after the regicide». <sup>37</sup>

According to the interpretation developed by historian El-Hibri, the murder of al-Amīn converted itself in a serious threat to the authority of the Caliphate. Al-Ma'mūn's propaganda clearly attempted both to portray it merely as an accident, and partially to justify it by painting an unflattering image of the caliph assassinated. Medieval Islamic historiography, on the contrary, endeavoured to suggest both a religious and a political redemption of al-Amīn's personality at least in his last hours. <sup>38</sup>

4. In al-Ṭabarī's report of the siege of Baghdād (812-3), a number of passages from contemporary poems are inserted, which Fernando Pessoa could hardly have read, because they had been omitted in the abridged version translated into French. Today, of course, we can rely on Fishbein's 1985 critical edition.

«In every gated street and on every side/there is a siege engine whose moving beam raises its voice», so sang a poet referring to mangonels throwing bombs incessantly on Baghdād. <sup>39</sup> Civil war was spreading death in the city: <sup>40</sup>

Oh the misfortune of Baghdad, the capital of a kingdom  
whose calamities have fallen on its people!  
God granted her a respite; then he punished her,  
when her grievous sins encompassed her,  
With leveling to the ground, bombardment, and fire,  
and with war that came to assail her.

(.....)

He who has seen Baghdad, with the armies by it,  
with the soldiers having thrown a cordon around it,  
With many a numerous troop, well armed and courageous,  
their shrieks causing unborn babes to be aborted,  
Throwing its gentle girls into the perdition of death,  
with Ṭāhir bearing down to attack it (...)

The inhabitants of Baghdād were accustomed to sucking wealth from the world's breasts; they «enjoyed a life of ease;/they pastured there

---

<sup>37</sup> El-Hibri 1995:358-9.

<sup>38</sup> El-Hibri 1995:357, n.41.

<sup>39</sup> From Abū Ya'qūb al-Kuraymī (a supporter of al-Amīn)'s 135-verse poem, the whole of which al-Ṭabarī inserted in a chapter of his history (cf. Fishbein 1985:145). «The *manjanīqs* and the *'arrādahs* were stone-hurling machines of the traction trebuchet type» (ib.:134, n.499).

<sup>40</sup> Fishbein 1985:143-4.

on her pleasures». Its kings were named «Fortune's favorites», whereas their younger successors «gave each other an intoxicating cup to drink/of strife whose destructiveness cannot be told»: so they have fallen «into a pit of perdition»; «they kept desiring the luxuries of this world (...) until their treasures were plundered by force».<sup>41</sup> Baghdād was once named «a paradise on earth! The abode of happiness!»; she was «like a bride», and now «their gardens<sup>42</sup> have been defiled with blood» and «dogs howl in them». So 'Amr al-Warrāq, another poet, begins his elegy: «The beauty of Baghdad has departed».<sup>43</sup>

Quite probably, the game of chess described by Ricardo Reis should be identified with the notorious one which took place on a day during this siege. Certainly, had it not been for Reis's poem, one would hardly pay special attention to the scanty report made by Murray in his monumental study (pp. 196-7):

Al-Amīn's fondness for chess led him to indulge in the game at unseasonable times. At the critical point of the siege of Baghdād, when the city was on the verge of capture, the messenger who was sent to the caliph to advise him of his peril found him deep in chess with his favourite Kauthar. 'O Commander of the Faithful', he exclaimed, 'this is not the time to play, pray arise and attend to matters of more serious moment'. 'Patience, my friend', coolly replied the caliph, 'I see that in a few moves I shall give Kauthar checkmate'.

This episode, not to be found in al-Ṭabarī's chronicle, is based on the dubious authority of Jirjīs ibn al-Amīd styled al-Makīn (George Elmacīn):<sup>44</sup> his *Kitāb al-mağmū' al-mubārak* was published by the Dutch humanist Erpenius [Thomas van Erpe] together with a translation into Latin.<sup>45</sup> It should be remembered that for some post-'Abbāsīd

---

<sup>41</sup> Fishbein 1985:140-1.

<sup>42</sup> «A double meaning is involved: *maḥājir* means both 'enclosed gardens' and 'cheeks'» (Fishbein 1985:141, n.532).

<sup>43</sup> Fishbein 1985:139, 141, 171. On Baghdād's golden age see Hugh Kennedy, *When Baghdād ruled the Muslim world: the rise and fall of Islam's greatest dynasty*, Cambridge, Mass.: Da Capo Press, 2005.

<sup>44</sup> See Murray 1913: 197, n. 31. He was a Coptic Christian of Egypt, where he was born; he held an official position under the Sultans of Egypt, and died at Damascus in 1273/671 A.H. His history of Islam, extending from the time of Prophet Muḥammad to the year 1118 C.E., is extensively quoted in Ibn Khaldūn's chronicle as well as in Edward Gibbon's *History of The Decline and Fall of the Roman Empire*.

<sup>45</sup> In the caliph's reply to the messenger (p. 129), Erpenius confounds *šāh* 'king' with *šāh* 'sheep': «Taurus sylvestris moriturus apparuit mihi contra Guterum». It is true, however, that in the language of chess the term *šāh* is often considered as

historians, the collapse of the al-Amīn regime was the result of his «alleged treachery, recklessness, ineptness, or even predestinate fate». So «the construction of a hagiographic web of anecdotes predicting downfall around the person of al-Amīn was one of the major historiographic tools used to explain his murder».46

In such a context, the game of chess preceding the fall of Baghdād has to be intended as a late addition to the sequence of symbolic anecdotes told by Arab historians, in order to shed a grim light on the circumstances accompanying the regicide. Depending on the author's will, these anecdotes could be used either to justify the murder of the caliph, or to cause it to be reproved by a public opinion, which must, in any case, have been profoundly upset.47

As was said above, Murray's volume was published in 1913, three years before the date affixed on the original typescript of Ricardo Reis's poem, but Fernando Pessoa could equally have become acquainted with this episode through the mention made either by Hyde or by Forbes.48 Otherwise, it appears in a number of widespread sources in the XIX<sup>th</sup> century, where it is usually coupled with a quite similar anecdote; see, for instance, Mavor's *Universal History*.49

The symbolic effectiveness of this anecdote continues to defy time, as the journalist and writer David Shenk implicitly confirms by the description inserted in the introduction to his book *The Immortal Game* (2006):

The impenetrable "City of Peace" was crumbling (...). In the face of disorder, any human being desperately needs order—some way to manage, if not

---

tabou, so instead of *šāh māt* one should say *nefs-māt* (from persan *nafs* 'soul, self, person') or *šāh-em* 'O my king!' «B. al-Labbān (D. 749/1349 [...] says that the common people often said *šāt* for *šāh*, as if it were written with the dotted *ha*. This spelling is not uncommon in the mss.» (Fishbein 1985: 224, n. 7).

46 To the anecdotes above mentioned, we can add the dreams which had occurred to his mother on three occasions, predicting the future caliph would prove «despotic, corrupt, weak, unjust, and extravagantly wasteful» (El-Hibri 1995:336-8).

47 See El-Hibri's article in which, however, no mention is made of the anecdote at issue.

48 Hyde 1694:ii.4; Forbes 1860:177. See also Linden 1874:19, in a chapter bearing the title of *Schachromantik*, where this anecdote is rightly considered as a forgery made up by the medieval chronicler.

49 «A courier went to announce to him the defeat of the army, and death of the general; he was then amusing himself with fishing. "Do not spoil my sport," said he, "for Kutha has caught three large fishes, and I have not yet caught one"» (Mavor 1804:89; similarly in Platts's *Universal Biography* s.v. AL-AMIN, pp. 505-6, where the next report concerns the above mentioned songstress).

the material world, at least one's understanding of the world. In that light, perhaps it's no real surprise that, as the stones and arrows and horses' hooves thundered down on Baghdad, the protected core of the city hosted a different sort of battle. Within the round city's imperial inner sanctum, secure behind three thick, circular walls and many layers of gate and guard, under the luminescent green dome of the Golden Gate Palace, Muhammad al-Amin, the sixth caliph of the Abbasid Empire, spiritual descendant of (and distant blood relation to) the Prophet Muhammad, sovereign of one of the largest dominions in the history of the world, was playing chess against his favorite eunuch Kauthar.

After this vivid description, Shenk resumes the brief dialogue between the caliph and the messenger, as he has found it in Murray's volume.

The game played by al-Amīn and his favorite freedman is not, however, the sole anecdote in the history of chess having a highly symbolical meaning. As once more related by al-Ṭabarī, it is in similar circumstances that Caliph al-Mu'tazz was given notice that his predecessor al-Musta'īn had just been defeated and murdered (866):

Carrying Al-Musta'īn's head to the Caliph, "Here," cried the executioner, "behold thy cousin's head!" Lay it aside," answered the heartless Al-Mo'tazz who was playing at chess, – "till I have finished the game." And then, having satisfied himself that it was really Al-Musta'īn's head, he commanded 500 pieces to be given to the assassin as his reward.<sup>50</sup>

As we have seen, both anecdotes are mentioned in a number of quite current sources, and their chronological proximity would probably contribute to enlarge, in Pessoa's mind, their symbolical import.

One more episode involving a chess game occurred during the first Crusade with reference to Pierre l'Hermite. Charged to negotiate with the Turkish commander Karbuga on the occasion of the siege of Antioch (1097-8), he found him totally absorbed in a game of chess, as related both by Fouché de Chartres<sup>51</sup> and by Guillaume de Malmesbury.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Muir 1924:535-6; cf. Murray 1913:198. «Sir Francis Drake with his game of bowls was hardly more nonchalant» (Golombek 33).

<sup>51</sup> *Gesta peregrinorum*, cap. xiv: «Quod statim Corbagath intimavit [sc. Amirdalis]: 'Quid scaccis ludis? En Franci veniunt'».

<sup>52</sup> Rolls Ed., ii.419: «Non erat Corbaguath eius facilitatis ut legatum dignaretur responso: sed scacchis ludens et dentibus infrendens inanem dimisit: hoc tantum dicto iam conclamatum esse Francorum superbiam». Both quotations in Murray 1913:203.

Finally, chess belong to the group of allusions (*nasabat*) Amīr Khuṣrau makes use of at the beginning of each section of his epic composition *Khazā'in al-Futūh* (completed about 1311).<sup>53</sup>

As for Edward Gibbon's *Decline and Fall of the Roman Empire*,<sup>54</sup> not to be found, however, in Pessoa's library,<sup>55</sup> the unique reference to a chess game deals with the well-known exchange of letters, in 802, between emperor Nicephorus and Caliph Ḥarūn al-Rašīd.

5. One might wonder why the game of chess described in Ricardo Reis's Ode is said to have taken place in Persia. If the author appears to have made a small derogation from historical truth, he had good reasons to do so. Well suited, too, to evoking a legendary past, Persia is the country from which chess was, effectively, handed down to both Arabs and Europeans.<sup>56</sup> According to Murray's clear-cut statement, «that Islam derived its knowledge of chess from Persia cannot be disputed for a moment (...). Nor can there be much doubt that the introduction of chess was a result of the conquest of Persia which took place between the years A.D. 638 and 651».<sup>57</sup>

The same scholar refers elsewhere to al-Bērūnī, who not without reason boasts «that the 'Abbāsīd were a Kurāsānī, an Eastern, dynasty, for at their court Persian influences and ideas were supreme, attaining their zenith under al-Ḥādī, Ḥārūn al-Rašīd, and al-Ma'mūn. The history of Muslim chess will be largely a history of Persian players, the development, a history of Persian ideas».<sup>58</sup> The soldiers from the

---

<sup>53</sup> Cf. Bednar 2007:48-49.

<sup>54</sup> Chapters 50-52 concerning the history of Arabs were reprinted as *History of the Saracen Empire*, followed by Simon Ockley's *History of the Saracens*, by Alex Murray & Son (London, 1870) «in such form as may prove attractive to the traveller, the student, and the artisan, and tend to elevate the mind, and improve the taste of the reader».

<sup>55</sup> In the index appended to Blanco's bibliography, Gibbon is mentioned but once, namely in relation with Luís de Sousa Rebelo, *Fernando Pessoa e a Tradição Clássica* (n° 4713).

<sup>56</sup> «The route by which chess reached Europe from India is established by the catena, Sanskrit *chaturanga*, Middle Persian *chatrang*, Arabic *shatranj* or *shitrnanj*, and the Spanish *ajedrez* and Portuguese *xadrez*» (Murray 1951:228). According to a tradition generally accepted by chess historians, chess was introduced into Persia during the reign of the Sāsānian monarch Khusraw I Nūšīrwān, 531-78 A.D. (Id. 1913:154).

<sup>57</sup> Murray 1913:186-7.

<sup>58</sup> Murray 1913:158.

Baghdadī regular army were called ‘Persians’.<sup>59</sup> It will be finally remembered that *šaḫranj* (then *šiḫranj*; plur. *šaḫranjāt*), the Arab term for chess, is derived from Persian *chatrang*.

From a strictly historical point of view, the caliphate must be considered as the rightful heir of the Persian monarchal ideal,<sup>60</sup> and the Persian element was essential in this period of medieval Arabian history and literature. As Fernando Pessoa was able to read in Muir’s history, p. 489:

Still Al-Amīn was a favourite at Bagdad, a city already demoralised by a long course of sensuous living; and he was popular there, partly because of the money which he lavished on the troops and populace, and partly also because, while Al-Ma’mūn was dreaded for his Persian proclivities, Al-Amīn represented the Western sentiment that ruled in the Capital of Islam.

The slave Marājil, al-Ma’mūn’s mother, was herself Persian<sup>61</sup> and her son had strong support in Iran, that is why, after the murder of his brother, he first decided to rule from Marw<sup>62</sup> until August 819, when he felt himself obliged to return to Baghdād. General Ṭāhir b. Ḥusayn, nicknamed *Dhū ’l-Yamīnayn* (‘possessor of two right hands’),<sup>63</sup> who was appointed governor of Khurāsān with full power, was also of Persian blood: the governorship remained in his house until 873.<sup>64</sup> The Ṭāhirids were thoroughly arabicized and remained loyal to the caliphate, but the fact that they were of Persian extraction and were ruling in Persian territory made a start for dynasties in Persia enjoying local autonomy. A number of the Ṭāhirids were also governors of Baghdād. With regard to Ṭāhir, William Muir observes:

The wise and brave founder of the Tahirid house (...) illustrates the change now rapidly coming over society in the relative position of the Arab tribes towards the conquered nations. He was the great-grandson of a Persian slave belonging to an Arab chief of the Khoza‘a clan, and, as his freedman,

---

<sup>59</sup> As opposed to the *Taiyayé* ‘Bedouins’, also called *A‘rabī* (‘rustics’, see Fishbein 1985:95, n.366).

<sup>60</sup> El-Hibri 1995:363.

<sup>61</sup> «Al-Ma’mūn’s mother was of Persian blood, a fortunate relation that commended him to the affections of the people. "Son of our sister," they said, "he is one of ourselves, and an ‘Abbasid to boot"» (Muir 1924:488).

<sup>62</sup> Modern Mary in Turkmenistan: was the chief city of the second quarter of Khurāsān province.

<sup>63</sup> «‘Ali [ibn ‘Isa] was slain in single combat by a blow from Ṭāhir’s left hand, for he wielded arms equally well with both hands (...) and had also lost an eye» (Muir 1924:489; cf. Fishbein 1985:53-54, n.233 and n.238).

<sup>64</sup> In this year, Ya’qūb al-Saffarid captured Nišāpur, their capital.

became a "client" of the clan itself. The proud Arab, of the dominant caste, had now sunk in the scale, and the descendant of the slave, or "client," thus risen above him.

From another point of view, «the victory of Al-Ma'mūn over his brother was once more like the overthrow of the Umeiyads by the 'Abbāsids, the victory of the Persians over the Arabs». <sup>65</sup> Moreover, the strong presence of the Persian element, namely in Khūrasān, is repeatedly emphasized by Theodore Nöldeke <sup>66</sup> in a book existing in Pessoa's library. <sup>67</sup>

Al-Amīn's death marks a turning point in the history both of the Arab and of the Persian nations. The new caliph al-Ma'mun was unable to recruit sufficient forces to replace the old 'Abbāsīd army that had been destroyed in the civil war, and he became increasingly dependent on his younger brother, Abū Iṣṣāq, who had gathered a small but highly efficient force of Turkish mercenaries. After al-Ma'mun's death in 833, Abū Iṣṣāq's reign marks the introduction into Iraq of an alien, usually Turkish, military class, which was to dominate the political life of the country for centuries to come.

6. Al-Amīn's portrait as a dissolute character, a *cliché* both among medieval and modern historians, is quite in keeping with the medieval image of Baghdād, such as it was widespread in literature. <sup>68</sup>

The fact that Al-Amīn was known to be fond of eunuchs <sup>69</sup> was seen by many at that time as a deficit in his character. He «collected them in large numbers, and formed separate corps of white and black eunuchs,

---

<sup>65</sup> Muir 1924:489 n.1; 494.

<sup>66</sup> Among the numerous works of this scholar, it is worth mentioning a *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden* (1879), in fact a translation of al-Ṭabarī's history.

<sup>67</sup> Almost unrecognizable in the on-line site, where it is mentioned as Noldere [sic] Theodor, *Sketches from Eastern history*. Trad. John Sutherland Black. London; Edinburgh: Adam and Charles, 1892. VII, 288 p. [repr. Beirut, Khayats, 1963.] See especially the chapter entitled *Caliph Mansūr*. Furthermore, in this catalogue, one may find two chess handbooks: Cunnington, E. E., *The modern chess primer*. 3<sup>rd</sup> ed. London: George Routledge and Sons, 1901. XI, 356 p.; *British Chess Code (The)*. London: George Routledge & Sons, 1899. 42 p.

<sup>68</sup> «Baghdād, a large, crowded, cosmopolitan city, also had its shortcomings for mediaeval commentators. For Al-Ya'qubi, for example, "no libertines were ever more dissipated» than Baghdād's. "The ill-conduct of the people of this town", wrote Ibn Jubayr, "is stronger than the character of its air and water and detracts from the probity of its traditions". The poet Abu Nuwwas, famed for his poetry as much as for his debauchery, was one of the city's luminaries. The city also had a reputation for corruption» (Elbendari 2003).

<sup>69</sup> Ar. *khādim* lit. 'servant' (usually a euphemism for the proper term *khaṣī*).

which he called “the locusts” (*jarrādiyya*) and “the ravens” (*ghurābiyya*)». <sup>70</sup> After noticing Amīn’s attraction to eunuchs, his mother Zubaydah <sup>71</sup> «chose young girls remarkable for the elegance of their figures and the charm of their faces». She dressed them up and arranged their hair «after the fashion of young men». Amīn was smitten by their looks «and appeared with them in public. It was then that the fashion for having young slave girls with short hair, wearing *qaba* and belts, became established at all levels of society. These were called ‘page girls’» (*ghulāmī-yāt*). <sup>72</sup>

Such promiscuity, as well as music, cross-dressing, and frivolous games of the court, drew the wrath of the pious milieu, sensitive to the ascetic code of conduct elaborated and propagated by Ibn Ḥanbāl and his Sunnī school; so the Ḥanbālīs promoted debates about the use and limits of violence as a means to curb immoral behavior, according to the principle known as «commanding right and forbidding wrong». <sup>73</sup>

Abū Bakr al-Khallāl (d. 923), a Ḥanbālī scholar who dedicated his life to collecting and writing down Ibn Ḥanbāl’s opinions on all branches of Islamic religiosity, composed a treatise <sup>74</sup> dealing with music, wine, games, and mixed company of the sexes, all of which were commonplace in court culture but were considered by the Ḥanbālīs as corrupt. One of the pedagogical dialogues inserted in al-Khallāl’s collection of *masa’il* <sup>75</sup> deals expressly with chess play:

Sulaymān Ibn al-Ash’ath told us: «I heard Ibn Ḥanbāl being questioned about a man who walked by a group who was playing chess, and he rebuked them [that is, he spoke to them], and they paid no heed, and he grabbed the chess [board] and threw it». Ibn Ḥanbāl said: «That’s fine,

<sup>70</sup> Lewis 1970:68; cf. Fishbein 1985:225. The first of the two nicknames refers to the pale color of the locust (*jarād*) or to a species of falcon (*saqr al-jarād* or *al-jarādī*: see ib.:142, n.539).

<sup>71</sup> Zubaydah Umm Ja’far, the niece of al-Manṣūr.

<sup>72</sup> Hurwitz 2009:24, referring to al-Mas’ūdī, *Murūj al-dhahab*, ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd (Beirut, n.d.), 4: 291. A *ghulam* is a boy, especially a pre-pubescent or pubescent one. Abū Nuwās, al-Amīn’s poet laureate, wrote a few poems on *ghulamīyāt*. Cf. Rowson 2003:54, mentioning some satirical verses composed by an anonymous Baghdād wag: «The *liwāt* [‘active homosexuality’] of the caliph is a marvel, and a greatest marvel is the *hulāq* [‘passive homosexuality’] of the vizier».

<sup>73</sup> Hurwitz 2009:24, referring to Michael Cook, *Commanding Right and Forbidding Wrong in Islamic Thought*, Cambridge University Press, 2000.

<sup>74</sup> *Al-amr bi’l-ma’rūf wa ’l-nahy ‘an al-munkar* (Cairo, 1975). On Abū Bakr al-Khallāl see the bibliography listed by Hurwitz 2009:26.

<sup>75</sup> For bibliography on *masa’il* as a literary genre, see Hurwitz 2009:28.



there is no [problem] with that». I [Sulaymān Ibn al-Ash'ath] said to Ibn Hanbāl: «and the same when breaking an 'ud or *tunbur*?». He said yes.<sup>76</sup>

According to Murray, chess had already become a popular game throughout Islam before the commencement of the 'Abbāsīd caliphate. Moreover, the age of al-Ma'mūn, himself a chess player, «must have been a notable one in the history of Muslim chess, since it saw three grandees of chess [*'alīyāt*] living at one time».<sup>77</sup> Books on chess frequently cite some lines ascribed to ibn Mu'tazz, the son of the caliph:

O thou whose cynic sneers express  
The censure of our favourite chess,  
Know that its skill is science' self,  
Its play distraction from distress.  
It soothes the anxious lover's care,  
It weans the drunkard from excess;  
It counsels warriors in their art,  
When danger threat, and perils press;  
And yields us, when we need them most,  
Companions in our loneliness.<sup>78</sup>

Was the chess game considered a legal activity among Arab people? Such a question is treated exhaustively by Murray in his history.<sup>79</sup> Muslim law divides any action in five classes. Criteria of classification are the *Qur'an*; the tradition going back to the Prophet (*ḥadīth*), or in any case being ancient; agreement (*ijmā'*) among the Prophet's companions (*aṣḥāb*), which may be extended to jurists at a certain time; analogy (*qiyās*); equity or common sense, which, according to circumstances, may be assimilated to public opinion (*rā'i*), preferences (*istiḥsan*), or interest (*istiṣlah*).

On this basis, *qiyās* was first applied to the chess game with reference to *Sura V.92*: «O true believers, surely wine and lots (*maisīr*) and images (*'anṣāb*) and divining arrows (*'azlām*) are an abomination of the works of Satan, therefore avoid ye them that ye may prosper». According to the commentators' unanimous opinion, the term *maisīr* does include every game which is subject to chance, or which is played for money or a stake. As reported in a *ḥadīth* of doubtful authenticity, Caliph

<sup>76</sup> Hurwitz 2009:26, referring to Abū Bakr al-Khallāl, *Al-amr* just quoted, 145–46.

<sup>77</sup> Murray 1913:194; 197.

<sup>78</sup> Murray 1913:185, referring to N. Bland, *Persian Chess* in «Journal of the Royal Asiatic Society», London, 13 (1850), 27.

<sup>79</sup> Murray 1913:187-197.

‘Alī would consider the chess game as the Persian *maisīr*; however, according to ibn Taimīya († 1328), a member of the ḥanbālī school, only games played for a stake were intended.

As for the Sunnīs, their only standard of judgment is the prohibition of images, so they make use of purely conventional pieces, showing no resemblance to any living beings.<sup>80</sup>

Finally, three canonical *aḥādīth* express the Prophet’s point of view on recreative activities: games of chance are not admitted; martial exercises with a spear or a bow are, on the contrary, appreciated; three recreations are permitted to the believer, viz. his horse, his friend, his wife or wives.

Eventually, four major schools of jurisprudence evolved in Sunnī Islam: Šafī’ī, Ḥanafī, Mālīkī and Ḥanbālī, named after their respective founders. Each of these schools differed on the status of chess. Both Mālīk ibn Anas and Aḥmad ibn Ḥanbāl consider chess game as forbidden (*ḥarām*); on the contrary Abū Ḥanīfa, the founder of the official canon in use at the ‘Abbāsīd court, holds a more forgiving view: if chess is played for a stake, it is subject to *Qur’ān*’s interdiction, otherwise chess is only disapproved (*makrūh*), not forbidden (*ḥarām*), as is *nard* (backgammon).

Finally, in al-Šafī’ī’s opinion, chess may be considered as a legitimate exercise for training himself in military strategies.<sup>81</sup> This tradition contains the germs of the conditions which al-Šafī’ī finally laid down in order to define the lawfulness of play:

- 1) the game was not to be played for a stake, and no money bets must be placed in connection to the game’s play;
- 2) the game must in no way be allowed to interfere with the regular performance of prayer or other religious duty;<sup>82</sup>
- 3) the player must refrain from angry and improper language;
- 4) the game must not be played in the street or other public place.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> This tradition is supposed to go back to caliph ‘Alī ibn Abū Ṭālib, the Prophet’s brother-in-law (Murray 1913:191). Such prohibition, however, does not exist among šī’ite or mogul chess players.

<sup>81</sup> «According to al-Mawārdī (D. 450/1058) he regarded chess as *makrūh*, not because it leads into error – that al-Šafī’ī denied – but as a sin of recreation. And provided that the player took care that his fondness for chess did not cause him to break any other rule of life, he saw no harm in playing» (Murray). Al-Šafī’ī was himself an avid student and player of the game.

<sup>82</sup> See a poem written in derision (*hijā’*) of al-Amīn, and inserted by al-Ṭabarī in his history: «Why should we weep for you? (...)/Because of [your] omission of the five [prayers] in their times (...)?» (Fishbein 1985:212).

<sup>83</sup> «According to most Muslim thinkers, forbidding wrong was to be performed solely in cases of glaring, public offenses» (Hurwitz 2009:26).

To summarize, «there is nothing wrong in the game itself, but only in the circumstances of play» (Sukaikir).<sup>84</sup>

Fernando Pessoa was quite probably interested in so particularized a casuistry.<sup>85</sup> It is worth noticing that, while Caliph al-Amīn was an extravagant character, inclined to luxuriousness, wine drinking, and homosexuality, neither of Ricardo Reis's players appears to be excessive in drinking (*a sua sobria sêde*); moreover, they find themselves in a remote spot outside the city (*perto da cidade,/E longe do seu ruído*).<sup>86</sup> So, from a Muslim viewpoint, that game of chess could be judged as a quite permissible action, were both players not to be found guilty of the worst sin, which the very same Mālik ibn Anas had drawn attention to: «Indeed Mālik held the chess was far worse than *nard*, since the game exercised a far greater fascination over its players».

Indeed, both of them show themselves to be so absent-minded as to pay no attention to the tragic events that, meanwhile, are taking place in their city. From time to time a light breeze is bringing echoes of shouts: women are been raped and children slaughtered in the city, which, nevertheless, causes only a slight frown on the players' brows,<sup>87</sup> so fully absorbed they are in pondering upon their moves, *quando a mão confiada leva o cheque/Ao rei do adversario*. In this context, it is quite probable that ll.87-88 *O jogo do xadrez/Prende a alma toda* are a faithful transposition of a note in Murray's book.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> It is worth reminding that the public play of chess was banned in Iran soon after the 1979 Islamic revolution. It became permitted again in force of a *fatwā* delivered by ayatollah Khomeinī (who in fact conformed himself to al-Šaf'ī's opinion), but religious debate was renewed in 2000 in the city of Kashan: see Flore de Preneuf, *Iran's Chess War*, in *Salon Magazine*, February 2000. A list of official decrees against chess is to be found in the introduction to Shenk's *Immortal game* (but the allusion to Khomeinī is far from correct).

<sup>85</sup> All the more, that the Stoic school also presents a doctrine of *adiaphoria*, relating to actions neither required nor forbidden by the moral law, or which do not affect morality, and so are considered as morally indifferent.

<sup>86</sup> Cf. Reis 42,1-6 «Aqui, Neera, longe/De homens e de cidades,/Por ninguém nos tolher/O passo, nem vedarem/A nossa vista as casas,/Podemos crer-nos livres».

<sup>87</sup> Cf. Machado de Assis, *Resurreição* VIII: «Félix estremeceu. Uma sombra ligeira pareceu toldar-lhe os olhos. Lívia inclinou para ele o rosto como querendo ler-lhe na fisionomia a verdade que ele forcejava por esconder».

<sup>88</sup> «Al-Qābūnī quotes a tradition to the effect that he [viz. al-Qāsim ibn Muḥammad, one of the first *tābi*'s] said that chess and *nard* were *maisīr*, because they take possession of the mind just as the wine does the body» (Murray 1913:192, n.18).

7. In his novel *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago has laid special stress on the following passage of Ricardo Reis's poem (ll.15-20):

Ardiam casas, saqueadas eram  
 As arcas e as parêdes,  
 Violadas, as mulheres eram postas  
 Contra os muros cahidos,  
 Trespassadas de lanças, as creanças  
 Eram sangues nas ruas...

Those details,<sup>89</sup> as we have seen, are not to be found in either Zotenberg's translation or Muir's description, two of the sources Fernando Pessoa could have resorted to. But, as we know, the siege laid by al-Ma'mūn is far from being unique in the long history of Baghdād,<sup>90</sup> and Ricardo Reis in his poem could have summed up two distinct episodes.

Very much like al-Amīn, the last of the 'Abbasids «was a weak prince, and passed his life in debauchery – musicians, dancers, tumblers, etc., being his chief companions». When the Mongols were pushing into Baghdād, «the Khalif continued in a state of mental imbecillity».<sup>91</sup> Georgians especially distinguished themselves in the capture of the city. Almost all the inhabitants were killed:

As a proof of the horrors that took place at this time, a story told by Hamdullah may be cited, viz., that a Mongol, named Mianju, found, during the massacre, in a small street of the city, upwards of forty motherless sucking babes, and thinking to himself that without mothers' milk they would perish, put them to death to deliver them from their sufferings.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> One can be reminded of the final couplets of Verhaeren's *Les Barbares*: «Et ces trésors vidés, et ces coffres fendus,/Et ces poings dans le meurtre et le viol tordus,/Et ces plaintes, et ces râles contre des portes,/Et ces amas encor tièdes de vierges mortes,/Et leurs regards d'effroi, et leurs bouches, gardant/Des poils roux arrachés, dans l'étai blanc des dents./Et la flamme rôdeuse, et tout à coup grandie,/Et lançant jusqu'au ciel ses meutes d'incendie!».

<sup>90</sup> To say it with Frazer's words: «Were Iraq's landscapes more complicated—by snow-covered mountains, like Afghanistan's, or thick jungles, like Vietnam's—American troops might not be in Iraq today. To American planners of the current war, Iraq looked like the perfect theatre for the lighter and faster military forces they favored».

<sup>91</sup> Howorth 1888:113, 123.

<sup>92</sup> Tabakat-i-Nasiri, 1270, *ap.* Howorth 1888:127.

The city was taken on 13 February 1258 and subjected to a week of looting and massacre. The caliph was murdered on 21 February together with his family, and his execution has been related in a number of different versions, some of which are quite impressive. During 40 days, Hūlaghū's soldiers «continued a horrible butchery of men, women, and children».<sup>93</sup> As Ian Frazer records: «So many books from Baghdad's libraries were flung into the Tigris that a horse could walk across on them. The river ran black with scholars' ink and red with the blood of martyrs».<sup>94</sup>

In his note introducing 'Aẓīm Bēg Čuġhtā'i's *Fall of Baghdad*,<sup>95</sup> the translator Azhar Abidi says:<sup>96</sup> «Mothers still tell their children how the caliph, al-Must'aṣim,<sup>97</sup> was rolled in carpets and trampled under the hooves of horses.<sup>98</sup> Hūlaghū Khan<sup>99</sup> remains a bogeyman and his name is forever synonymous with 'murderer'».<sup>100</sup> Once more in its history, as Čuġhtā'i observes,<sup>101</sup> «the 'Abbāsīd caliphate was indifferent to the Mongol specter. The intellectuals were distracted by theological disputes and the caliph was sunk in pleasures».

As stated by Amina Elbendary, the moral bankruptcy of the late caliphate is aptly conveyed by the dramatic scene in which the historian Ibn Kathīr describes the fall of Baghdād. Al-Must'aṣim was in his palace enjoying the dancing of one of his concubines, seemingly oblivious to the

<sup>93</sup> Howorth 1888:129. We have not been able to consult Pai-nan Rashid Wu, *The Fall of Baghdād and the Mongol rule in Al-Irāq, 1258-1335*, Thesis, University Microfilm Int. (Ann Arbor, Mi.), 1984.

<sup>94</sup> «In modern Arab collective consciousness the enduring image of the sack of Baghdad is of corpses and books thrown into the Tigris for the Mongol armies to cross over – testimony both to the cultural richness of the city and the ruthlessness of the invaders» (Elbendary 2003).

<sup>95</sup> *Zavāl-e Baghdād, in Majmū'a Mirzā 'Aẓīm Bēg Čuġhtā'i: Dāstān, Dṛāmē, Maẓāmīn*, Lahore: Sang-e Mīl, 1997, pp. 7-13.

<sup>96</sup> «The Annual of Urdu Studies», pp. 530-6.

<sup>97</sup> That is, al-Musta'ṣim bi 'llāh 'he that seeks refuge in God'.

<sup>98</sup> This version, told by the historians Wassaf and Novairi, «was in accordance with the *yasa* of Jīngis Khan, which forbade the shedding of the blood of royal persons» (Howorth 1888:128).

<sup>99</sup> The grandson of Chengiz Khan.

<sup>100</sup> In an Usāmah bin Lādīn tape, which was broadcast on 12<sup>th</sup> November 2002, vice-president Dick Cheney and secretary of state Colin Powell were compared to Hūlaghū on the occasion of his attack on Baghdād.

<sup>101</sup> «Čuġhtā'i offers a graphic account but appears to have mixed together anecdotes and hearsay with historical sources. Since he has left no bibliography, we cannot tell whether his information is reliable. He is, foremost, a storyteller, and with storytellers the element of fiction can never be too far away» (Azhar Abidi).

siege of his capital by Hūlaghū's forces. Suddenly, an arrow was shot through a window, killing the concubine, and, when he lifted the arrow the Caliph read these words inscribed on it: «When God wishes to accomplish His decree, he deprives men of reason of their reason». One may easily notice the numerous similarities to the episode in which al-Amīn's impending death is predicted through the ill-ominous attitude of a songstress.

In Čughtā'i's words, Baghdād was «a bride among cities, a beautiful and sophisticated metropolis where, for five hundred years, the 'Abbāsīd caliphate had collected the wealth, culture and luxury of the world».<sup>102</sup> The city was captured after a 40 days siege:

Only a master can do justice describing the scenes of destruction. How can one speak of the women and children who came out of their homes, holding the *Qur'an* in their hands, pleading for their lives, as they were coolly put to the sword. Delicate girls of refined upbringings, who had scarcely even imagined they would ever mingle with the public, were now dragged out of their homes into the streets, raped and left for dead.

As the translator reminds us, 800.000 inhabitants would have been killed according the Persian historian Rašīd ad-Dīn, two million according the Arab chronicler Maqrīzī.<sup>103</sup>

At the beginning of his history, Čughtā'i reports two lines from Sa'dī's *Dīwān*:

It would be proper if the heavens rained tears of blood on earth  
At the destruction of the dominion of Musta'šim, the Commander of the Faithful.<sup>104</sup>

'Tears of blood' is a Persian idiom signifying 'grievous suffering', as in Jalāluddīn Rumī's *Mathnawī-yé Ma'nawī* ('Rhymed Couplets of Deep

---

<sup>102</sup> Baghdād survived the Mongol invasion only to be invaded several more times, including twice by Hūlaghū's grandson, Timur, in 1393 and 1401. The second time, much of the population was indiscriminately beheaded, and many public buildings and quarters were destroyed.

<sup>103</sup> After referring to Howorth 1888:126-7, Azhar Abidi pursues: «A third source is Hūlaghū himself. Apparently, he wrote a letter to Louis IX of France, in 1262, saying that more than two hundred thousand were killed in Baghdad» (the reference is to Morgan 1986:156).

<sup>104</sup> See also the French translation *Sur la destruction du califat de Bagdad* in *Anthologie Persane (XI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*. Saadi: *Extraits du Dīwān*. Dir. Henri Massé. Paris, Payot, 1950. Written by Sa'dī in far-off Shīrāz, this elegy on the destruction of Baghdād has gone down in Persian poetry as one of the most pathetic poems of all times.

Spiritual Meaning') III, 3860-1: «That lover, shedding tears of blood, set (his) face in the direction of Bukhara, agitated of heart, fervently and boldly».<sup>105</sup> This expression is quite widespread in Persian poetry, see for instance a passage of Bābā Ṭāhīr, a XI<sup>th</sup> century poet and mystic: «How long shall tears of blood thus blind mine eyes?»; an elegy (*marthiya*) for Ḥusayn's martyrdom at Karbalā': «And Mustafā, his garments all torn,/And 'Ali, tears of blood raining from his eyes»;<sup>106</sup> various passages of Abū al-Qāsim Ferdowsī: «Zulayki's eyes shed tears of blood», «For seven years my tears and blood have stained/My cheeks for you»;<sup>107</sup> Id., *The Shah Nameh*: «Jamshid wept tears of blood and begged God for mercy. But the divine presence had left him»; «The hoary Sire shrunk backward with surprise,/And tears of blood o'erflowd his aged eyes».

As 'tears of blood' are also stock in the Urdu literary tradition, it is not surprising that Čuġhtā'i has chosen this couplet as an introduction to his own history.<sup>108</sup> In the XIX<sup>th</sup> century, this theme has passed into French literature through *La fille de Lilith*, a novel by Anatole France: «Oh! mon père, ce mot, ce petit mot, quelles larmes de sang pourront jamais l'expier?».<sup>109</sup>

8. As we have seen, Čuġhtā'i's description of the slaughters in Baghdād is by far the most similar to the above mentioned lines in Ricardo Reis's Ode. As Fernando Pessoa could in no way have known Čuġhtā'i's history, we are forced to suppose the existence of a source common to both.

---

<sup>105</sup> «He directed his attention to Bukhara, because it was the dwelling place of his beloved» (translated from a Persian translation of Anqaravi's famous 17<sup>th</sup> century Turkish commentary on the Mathnawi/Masnavi): an allusion to the traditional *šaba*-theme, the east wind blowing from the women's quarters, bringing desire and hope. See Barbara Spaggiari, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, «Studi Medievali», 26 (1985), 185-290.

<sup>106</sup> *Hadīqat al- Ḥaqīqa* ed. Mudarrisi Razavi (Tehran, 1950), pp. 270-1.

<sup>107</sup> Words spoken by Sudabeh, wife of Kavus, king of Persia, who had fallen in love with her step-son Seyavash.

<sup>108</sup> «Thus the themes of shedding tears of blood, of eyes becoming rivers of sorrow tinged with the heart's blood, of the lover wasting away and growing pale and thin, of extreme jealousy and possessiveness – themes which distinguish Indian Style Persian ghazal from Iranian gazal – were embraced, intensified, and deepened by Urdu ghazal» (*Expression of the Indo-Muslim Mind in Urdu Ghazal*, by Shamsur Rahman Faruqi).

<sup>109</sup> The subsequent description of the beloved confirms the oriental origin of this expression: «Une odeur de myrrhe et d'aromates qui venait d'elle m'enivra de langueur et de désirs, comme si tous les parfums du mystique Orient étaient entrés à la fois dans mes narines frémissantes».

Another point of contact with Reis's Ode exists in Hindi, the sociolinguistic counterpart to Urdu in India and Pakistan. The tale at issue is *Shatranj ke khilari* ('The Chess Players'), written in Hindi and first published in 1924<sup>110</sup> by the Urdu author Premchand (1880-1936).<sup>111</sup> The story takes place at Lucknow in 1856, during the English annexion of the Avadh kingdom, ruled by Nawab Vajid Ali Shah. The following passages are drawn from an article by Frances W. Pritchett, published in 1986:<sup>112</sup>

It was the time of Vajid Ali Shah. Lucknow was absorbed in *vilasita*. Great and small, rich and poor, all were absorbed in *vilasita*. If one person arranged music and dance performances, then the next took pleasure only in the intoxication of opium. In every department of life, enjoyment and merry-making prevailed. In government, in literature, in social conditions, in arts and crafts, in industry, in cuisine, everywhere *vilasita* was becoming pervasive. Government servants were absorbed in sensual indulgence, poets in the description of love and lovers' separation, craftsmen in making gold and silver thread work and delicate embroidery, artisans in earning a livelihood from eye shadow, perfume, *missi*,<sup>113</sup> and oils.

Everyone's eyes were overspread with the intoxication of *vilasita*. No one knew what was happening in the world. Quail are fighting. Bets are being made on partridge fights. Here the *chausar* board<sup>114</sup> is spread, shouts of "I've thrown a six!" are heard. There the terrible combat of chess has begun. From king to pauper, all were drunk with this same mood. So much so that when mendicants were given coins, they did not buy bread but ate opium or smoked *madak*.<sup>115</sup>

The Hindi word *vilasita*<sup>116</sup> is explained by Pritchett as 'enjoyment, pleasure, luxuriousness, sensuality': «Music, dance, poetry, embroidery, opium, and chess are all equally facets of *vilasita*, and it is this *vilasita* itself, as an abstract moral concept, with which Premchand is primarily

---

<sup>110</sup> This tale «was written in September-October 1924» according to Rai 1991:210, but this information is contradicted by the same in his *Chronology*, p. 390: «September-October 1925: Writes *Shatranj ke Khilari*». Premchand lived and worked as a literary consultant in Lucknow from September 1924 to September 1925 (ibid.:207).

<sup>111</sup> Premchand, *Mansarovar*, 8 vols. (1962; reprinted Allahabad: Saraswati Press, 1973), 3:269. This tale was turned into a film by Satyajit Ray (1977).

<sup>112</sup> Cf. Pritchett 1986:66. Translation from urdu by the author of the article.

<sup>113</sup> 'A powder used to color the teeth' (Pritchett's note).

<sup>114</sup> 'A *pachisi*-like game' (Pritchett's note).

<sup>115</sup> 'An opium-based preparation' (Pritchett's note).

<sup>116</sup> *vi-* is a prefix of intensification, while *las* as a verb (pr. *lasati*, p.p. *lasita*) signifies 'shine, glitter; appear, rise, spring; be agitated; dance; play, joke'.



concerned». In the course of the story, allusions to *vilasita* are following each other as a sort of obsessional leit motiv:

All the wealth of the countryside was being drawn into Lucknow and squandered on prostitutes, jesters, and other kinds of *vilasita* (...).The [British] resident repeatedly gave warnings, but people here were besotted with the drunkenness of *vilasita*; no one had the least idea what was happening.

As Pritchett points out, Premchand «is writing a cautionary moral tale about the corrupting effects of *vilasita*».

Such is the cultural and social context in which two Lucknowi aristocrats, Mirza Sajjad Ali and Mir Raushan Ali, challenge each other to a game of chess, first at Mirza's house, where neighbors and servants make malicious remarks about the two players' obsession, till Mirza's wife, claiming to have a headache, creates a scene, upsets the chessboard, and flings the pieces away. Any reader of the present paper cannot, I suppose, help remembering Ibn Ḥanbāl's attitude after having sought, in vain, to interrupt a game of chess which was being played in a public place.

The game is then moved to Mir's house, where it gives rise to quite similar reactions: neighbors mutter, servants pretend moral blame, clearly judging the game as an action to be disapproved (*makrūh*), though – obviously – not under penalty.<sup>117</sup>

As pressures from the outside world give them no rest, eventually «Mir and Mirza move their chessboard to a desolate place near a ruined mosque on the riverbank. They play there daily, with only a brief break for lunch at some roadside shop. So absorbed in the chess “battlefield” (*sangram-kshetra*) do they become that they sometimes forget to eat». In fact, Mir and Mirza find themselves obliged to comply with the fourth condition defined by Al-Šafī, that is, «the game must not be played in the street or other public place». Notwithstanding, and in full contrast with what the same ḥanbālī scholar did recommend, the players fail to take care that their fondness for chess do not cause them to break any other rule of life.

Wholly subdued by their passion, both players scarcely take heed of British troops marching into Lucknow: «The nawab of the spacious land of Avadh was departing as a prisoner, and Lucknow was drunk in the sleep of sensual pleasure». While Mirza, who is now losing, sadly observes that «The poor nawab must be weeping tears of blood now», his adversary heartlessly replies: «Please save your own king first and mourn for the

---

<sup>117</sup> As for Mir's faithless wife, who «is disgusted at having less freedom to meet her lover», she clearly does not fit any of the conditions provided for by the Sunnī casuistry.

nawab later». Finally, Mirza and Mir happen to pick a quarrel over a point of chess etiquette, then draw their swords and kill each other in a duel.

Very much as al-Amīn's Baghdād, Lucknowi culture in Pritchett's words is seen as «a rejection of moderation, balance, common sense, in favor of elegance and extravagance. If opium-smoking and sensuality were carried to their limits, so also were many kinds of refinement. (...) The arts too were intensively cultivated. Lucknow was famous for its singers, dancers, musicians, painters, calligraphers, and poets».

9. With reference to the *vilasita* and its corrupting effects which eventually led to the fall of Lucknow, Premchand observes: «This was not the *ahimsa* [non-violence] with which the gods are pleased. This was the kind of cowardice at which even the biggest cowards shed tears. (...) This was the last extreme of political decay». In a sense, this cowardice is made to contrast with the two players' final attitude: «Both were *vilasi* [pleasure-lovers] but they were not cowards», except that their courage proves useless and purely gratuitous.<sup>118</sup>

As we have seen, Mir's reply to his friend Mirza in Premchand's tale is not different from al-Amīn's reaction after the game has been interrupted. And Mirza and Mir are not cowards, except for their addiction to chess, which may also be considered as an extreme consequence of *vilasita*: they have full conscience of the political tragedy impending to their city, but *vilasita* has taken such a total possession of their souls that they pay no interest to anything except chess.

*Vilasita*, which for Premchand as well as for his critic, is a sort of «shameful political apathy», turns to be for Ricardo Reis a philosophical ideal. If considered as an aim one has consciously given to himself, mere epicurism is then raised to the dignity of epicureanism. In fact, Ricardo Reis's Ode contains one of the rarest mentions by Pessoa of the philosopher's name:<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Premchand, p. 276. «If Mir and Mirza were international grand masters of chess, the world would reward them well for their devotion to the game. Their *vilasita* lies in the fact that they are not chess players but *jagirdars* (holders of feudal estates from the *nawab*) and thus, in theory at least, soldiers obliged to furnish and command troops for the *nawab*» (Pritchett).

<sup>119</sup> Cf. also 43,12-16 «Mas Epicuro melhor//Me falla (...),/Serenos e vendo a vida/Á distancia a que está».

Resume-se num epicurismo triste<sup>120</sup> toda a filosofia da obra de Ricardo Reis (...) o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da actividade útil.<sup>121</sup>

That is the only viable reaction to what Reis feels as an exilement among a barbarous-Christian milieu.<sup>122</sup> Plunged into a quite artificial solitude, «essa illusão de agora/Far-nos-ha como os deuses».<sup>123</sup> In Ricardo Reis's symbolism, chess represent the life itself, which we should correctly use as a *villa* bestowed by Gods in order that we may forget the summer heat.<sup>124</sup> Indeed, life should be contemplated «n'um claro esquecimento».<sup>125</sup>

It is worth remembering that, leaving aside the philosophical interest for Epicure attested, among others, by Nietzsche<sup>126</sup> and Karl Marx,<sup>127</sup> the Epicurean is a character whose popularity was more and more increasing through the XIX<sup>th</sup> century, from Thomas Moore<sup>128</sup> to Walter Pater's philosophical novel *Marius the Epicurean*.<sup>129</sup>

---

<sup>120</sup> As for the use of this epithet in Ricardo Reis, cf. 66a,6-8 «o orgulho/Da serena tristeza/Filha da visão clara»; 77,9 «Deus triste»; 78,9 «Teu vulto triste e commovido»; 113,7 «triste gososo».

<sup>121</sup> Lind 1970:131 (a fragment which Pessoa attributes to a certain Frederico Reis). We have not been able to consult Manuel Forcadela, *Ricardo Reis: O discípulo estóico de Epicuro*, in *Fernando Pessoa: No centenário do seu nascimento*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1988, pp. 43-48.

<sup>122</sup> «Desterrado da patria antiquissima da minha/Crença» (Reis 43,5-6).

<sup>123</sup> Reis 42,27-28.

<sup>124</sup> Reis 45,7-10 «Altivamente donos de nós-mesmos,/Usemos a existencia/Como a villa que os deuses nos concedem/Para esquecer o estio».

<sup>125</sup> Reis 51,19-20.

<sup>126</sup> See P. Choulet, *L'épicure de Nietzsche: Une figure de la décadence*, «Revue philosophique de la France et de l'étranger» 123,3 (1998), pp. 311-330.

<sup>127</sup> Marx wrote his doctoral thesis on Epicurus, see *Notebooks on Epicurean Philosophy* (1839), in *Marx-Engels Collected Works*, Vol. 1 (Moscow: Progress Publishers, 1975), extracts from *Notebooks 6 & 7*, pp. 401-509. *Notebooks* are preparatory to Marx's work *Difference Between the Democritean and Epicurean Philosophy of Nature*. That work is part of a general research on the history of ancient philosophy which he planned as far back as 1839. After receiving his doctor's degree at the University of Jena in April 15, 1841, Marx did not succeed in getting his thesis published, although he thought of doing so again at the end of 1841 and beginning of 1842. Marx's own manuscript of the thesis has been lost. What remains is an incomplete copy written by an unknown person. This copy has corrections and insertions in Marx's handwriting.

<sup>128</sup> Thomas Moore, *The epicurean: a tale*, Paris: A. & W. Galignani, 1828 (repr. 1831, 1835, 1839, 1890); Serafino Torelli, *La Sacerdotessa d'Iside*. Tragedia lirica in three parts and in verse, founded on *The Epicurean* of T. Moore, Milano,

10. Between 1913, the date affixed on the original of Ricardo Reis's *Os jogadores de xadrez*, and 1924, when Premchand's *Chess Players* was published, a poem titled *Distance* appeared in *Banners*, Babette Deutsch's first volume of poetry (1919):<sup>130</sup>

Two pale old men  
 Sit by a squalid window playing chess.  
 The heavy air and the shrill cries  
 Beyond the sheltering pane are less  
 To them than roof-blockaded skies.  
 Life flowing past them:  
 Women with gay eyes,  
 Resurgent voices, and the noise  
 Of pedlars showing urgent wares,  
 Leaves their dark peace unchanged.  
 They are innocent  
 Of the street clamor as young children bent  
 Absorbed over their toys.  
 The old heads nod;  
 A parchment-colored hand  
 Hovers above the intricate dim board.  
 And patient schemes are woven, where they sit  
 So still,  
 And ravelled, and reknit with reverent skill.  
 And when a point is scored  
 A flickering jest  
 Brightens their eyes, a solemn beard is raised  
 A moment, and then sunk on the thin chest.  
 Heedless as happy children, or maybe  
 Lovers creating their own solitude,  
 Or worn philosophers, content to brood  
 On an intangible reality.  
 Shut in an ideal universe,  
 Within their darkened window-frame  
 They ponder on their moves, rehearse  
 The old designs,  
 Two rusty skull-caps bowed  
 Above an endless game.

---

1852; *L'Épicurien*, traduit par H. Butat. Les vers par T. Gautier, préface d'E. Thierry. Dessins de G. Doré. Paris, 1865; John Clarke-Whitfeld, *The Nubian Girl's song*, from the Epicurean [written] by T. Moore. London, J. Power: [1827].

<sup>129</sup> As for the actuality of Epicure, see for instance Catherine Wilson, *Epicureanism at the Origins of Modernity*, Oxford University Press, USA, 2008.

<sup>130</sup> New York: George H. Doran Company, 1919.

Moreover, it is worth noticing that an episode similar to the one retold by Ricardo Reis is to be found in Anatole France's *Le Jardin d'Épicure*,<sup>131</sup> part I:

Qui donc a inventé l'histoire de ces deux matelots possédés de la fureur du jeu? Ils firent naufrage et n'échappèrent à la mort, après les plus terribles aventures, qu'en sautant sur le dos d'une baleine. Aussitôt qu'ils y furent, ils tirèrent de leur poche leurs dés et leurs cornets et se mirent à jouer. Voilà une histoire plus vraie que la vérité. Chaque joueur est un de ces matelots-là. Et certes, il y a dans le jeu quelque chose qui remue terriblement toutes les fibres des audacieux. Ce n'est pas une volupté médiocre que de tenter le sort. Ce n'est pas un plaisir sans ivresse que de goûter en une seconde des mois, des années, toute une vie de crainte et d'espérance.

In the same work, one can read an effective picture of the Epicurean sage, which would be quite in the style of Ricardo Reis:

La tristesse philosophique s'est plus d'une fois exprimée avec une morne magnificence. Comme les croyants parvenus à un haut degré de beauté morale goûtent les joies du renoncement, le savant, persuadé que tout autour de nous n'est qu'apparence et duperie, s'enivre de cette mélancolie philosophique et s'oublie dans les délices d'un calme désespoir. Douleur profonde et belle, que ceux qui l'ont goûtée n'échangeraient pas contre les gaietés frivoles et les vaines espérances du vulgaire. Et les contradicteurs qui, malgré la beauté esthétique de ces pensées, les trouveraient funestes à l'homme et aux nations, suspendront peut-être l'anathème quand on leur montrera la doctrine de l'illusion universelle et de l'écoulement des choses unissant l'âge d'or de la philosophie grecque avec Xénophane et se perpétuant à travers l'humanité polie, dans les intelligences les plus hautes, les plus sereines, les plus douces, un Démocrite, un Épicure, un Gassendi.

Finally, we cannot avoid mentioning *A Game of Chess*, section II of T.S. Eliot's *Waste Land*, which takes its title from two plays written by the early 17<sup>th</sup>-century playwright Thomas Middleton. At the request of Eliot's wife, Vivien, a line in this section was removed from the poem: «And we shall play a game of chess/The ivory men make company between us/Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door».

---

<sup>131</sup> Calmann-Lévy, Paris, 1894. This book «est fait de pensées et de maximes glanées dans la plupart de ses chroniques rédigées en 1894 pour l'*Echo de Paris*. Il porte la marque d'un profond pessimisme face aux désordres de la société établie» (Édouard Leduc, *Anatole France avant l'oubli*, Paris, Publibook, 2004, p. 129). This «charmant *Jardin d'Épicure* (...) est d'ailleurs plutôt parsemé de fleurs cueillies chez Pyrrhon et Montaigne que chez les philosophes du Jardin» (Jean Salem, *Tel un dieu parmi les hommes: L'éthique d'Épicure*, Paris, Vrin, 1989, p. 213).

This section is apparently based on their marital life, and she may have felt these lines too revealing. The «ivory men» line must have meant something to Eliot though; in 1960, thirteen years after Vivien's death, he inserted the line in a copy made for sale to aid the London Library.

11. Ricardo Reis's Ode *Os jogadores de xadrez* is written in couplets formed by a decasyllable and an hexasyllable.<sup>132</sup> The couplets are grouped in twelve stanzas of different lengths, as is showed in the following scheme:

I	II		III	IV	V		VI	VII	VIII	IX	X	XI		XII
6	8		10	12	10		8	8	6	6	7	8		14

The basic sequence is apparently not respected in strophe X, where a decasyllable is missing, so the stanza ends in two successive hexasyllables (ll.80-81 *E uma partida ganha/A um jogador melhor*). If we accept the hypothesis that a line is lacking in the original, we obtain a sequence of stanzas 8: 8: 6: 6: 8: 8, which gives a perfect chiasmus.

As the first two stanzas have a length of, respectively, 6 and 8 lines, we may state that, with respect to the distribution of lines, the poem is roughly divided in four parts. The stanzas I-II introduce the two characters. The stanzas III-V make the reader acquainted with the invasion which is actually taking place in the city. Stanzas VI-XI are devoted to moral and philosophical reflection. The last stanza, with a number of lines doubled with respect to the precedent one, conveys the final exhortation to the reader.

The validity of this distribution is confirmed by a series of internal links. St. I and III, at the beginning of the second sequence, are closed by similar couplets (*Dois jogadores de xadrez jogavam/O seu jogo contínuo ~ Os jogadores de xadrez jogavam/O jogo do xadrez*).<sup>133</sup>

St. IV is linked to I (*gritavam ~ gritos*), II (*O taboleiro antigo ~ Ao taboleiro velho*), and III (*Violadas ~ violadas*), while st. III and V, respectively beginning and closing the second sequence, are linked through the variation *as mulheres (...) as creanças ~ Das irmãs e das*

<sup>132</sup> «O esboço (...) é similar ao Asclepiadeu IV de Nisbet-Hubbard, formado por um verso glicónico e outro asclepiadeu, respectivamente de oito e doze sílabas» (Fernando Lemos, *Fernando Pessoa e a Nova Métrica*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1993, p. 38). Twenty-two poems of Ricardo Reis are composed according to this scheme.

<sup>133</sup> As for *sobria sede*, an epithet extremely suggestive of an Epicurean attitude, cf. 51,15-16 «Deante da beleza/Façamo-nos sobrios».

*mães e das creanças*.<sup>134</sup> Moreover, in the sequence III to V each stanza is built according to an anaphorical structure. St. III shows a sequence of imperfect tenses and past participles: *Ardiam...eram* in the 1<sup>th</sup> line, *Violadas...eram postas* in the 3<sup>th</sup>, *Trespasadas...Eram* in the beginning respectively of the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup>, *estavam* in the 7<sup>th</sup>, *jogavam* in the 9<sup>th</sup>.<sup>135</sup> St. IV is divided in two halves through the anaphora *Inda que...Inda que*.<sup>136</sup>

St. V is divided into three parts through the anaphora *Quando... Quando... E quando*, and such a tripartition is confirmed by the anaphora *Que importa...pouco importa...Pouco pesa*. The second line *Que importa a carne e o osso* goes back to Petrarch, Rvf 37,120 «o spirto ignudo od huom di carne et d'ossa»: this line had been variously imitated by Bembo, *Rime* 42,11 «e sto qual uom di spirto ignudo e casso»; Garcilaso de la Vega, sonnet IV,14 «desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso»;<sup>137</sup> and Camões in his chanson *Já a roxa manhã*, v.68 «um homem feito são de carne e d'osso».<sup>138</sup>

The main division between st. V and VI is marked through the line *O jogador solemne de xadrez*, a flagrant repetition, in the center of the stanza, from the similar couplets closing I and III. The resulting gap is bridged through the similarity existing between *leva o cheque/ao rei adversario* (V) and *Esteja o rei sem cheque* (VII). A quite analogous separation is marked in st. VIII through the line *Dos calmos jogadores de xadrez*. Both *calmo* and *solemne* are typical of Ricardo Reis's vocabulary. In particular, the latter designates the majesty as usually associated to perfect impassibility.<sup>139</sup> It appears frequently coupled with *alegre*, in an oxymoron signifying an accomplished even-mindedness.<sup>140</sup> It may also be referred, as a mark of nobility, to something vain, or

<sup>134</sup> Moreover, «sua attenta confiança» (IV) is taken over by «a mão confiada» (V).

<sup>135</sup> Notice the internal rhyme «lanças...creanças» in the central line of the strophe, as well as the triple polyptoton «jogadores...jogavam...jogo» in the final couplet.

<sup>136</sup> The adj. *ermo*, as referred to *vento*, is characteristic of Leopardi's poetry. See also 108,1 «ermos astros afastados»; 171,1 «pelos campos ermos».

<sup>137</sup> Cf. Id., *Ecl.* II,882 «desnudo espirtu o carne y hueso firme».

<sup>138</sup> Text of ms. LF, see M. Perugi, *Entre métrica e crítica textual: a propósito de dois poemas camonianos ('Já a roxa minhã clara' e 'Pode um desejo intenso')*, article on-line.

<sup>139</sup> 41,8-10 «Diziamos ao sol/O ave atque vale triste e alegres/Solemnes e carpindo»; 64,7-8 «A consciencia lucida e solemne/Das cousas e dos seres»; 64,22-24 «a suprema/Certeza da solemne e clara posse/Das formas dos objectos».

<sup>140</sup> 34,9-10 «Mas tal como é, gosemos o momento/Solemnes na alegria levemente». 47,16-17 «Nunca mais julgarias/Ou solemne ou ligeira a clara vida».

useless.<sup>141</sup> Finally, it can indicate the majesty and the mystery irradiating from a death mask.<sup>142</sup>

In st. IX, at the beginning of the second half of the chiasmus expanding itself in the third sequence, the couplet of final lines (*Sob a sombra tranquilla do arvoredos*)/*De jogar um bom jogo* clearly refers to the transition between *O seu jogo continuo*, last line of st. I, and *Á sombra da ampla arvore*, first line of st. II.<sup>143</sup> At the same time the double anaphora *pouco nos importe...pouco pese*, in the first line of st. IX, retakes the above mentioned anaphora in st. V, final of the second sequence.<sup>144</sup> The same anaphora opens and close the stanza XI (*A gloria pesa* and *pouco/Pesa*). Moreover, while st. IX-X are intimately connected through two repetitions (*ao inutil goso ~ d'esta vida inutil* and *De jogar um bom jogo ~ A memoria de um jogo bem jogado/[...]/A um jogador melhor*), each term of the asyndeton *A gloria, a fama, o amor, a sciencia, a vida*, filling up the third line of st. X,<sup>145</sup> is methodically picked up in the first five lines of the following stanza.<sup>146</sup>

The last stanza is a good exemple of ring composition, as the first line *Ah, sob as sombras que sem qu'rer nos amam* is taken over, in the antepenultimate line, by *Sob as sombras amigas*,<sup>147</sup> while the terms *sonho ~ Sonhando* and *parceiro(s)* mark both the center and the end of the stanza. In addition, *á inutil faina/Do jogo do xadrez* forms a link both with the epithet *inutil* redoubled in st. IX-X,<sup>148</sup> and with *O jogo do xadrez* in st. XI. Finally *indiferença*, last word of the poem, is clearly an echo of

<sup>141</sup> 72,5-6 «N'esta hora solemne/e vã»; 117,1-2 «Solemne passa sobre a fertil terra/A branca, inutil nuvem fugidia».

<sup>142</sup> XX,18 (= 68,22) «vultos solemnes, de repente antigos»; cf. 108,1-2 «Hora a hora não dura a face antiga/Dos repetidos seres».

<sup>143</sup> One can be reminded of the first line of Virgil's *Eclogues*; see also ode n° 35,12-15 «Pan continúa a dar/Os sons da sua flauta/Aos ouvidos de Ceres/Recumbente [= *recubans*] nos campos».

<sup>144</sup> Cf. 46,7-8 «Nem levam peso aos hombros/As sombras que seremos»; 52,7-8 «os deuses, sobre quem/O eterno fado pesa»; 68,17 «Pouco tão pouco pesará nos braços»; 179,1-3 «Grinalda ou coroa/É só peso posto/Na frente antes limpa».

<sup>145</sup> Cf. 64,9-12 «Pouco me importa/Amor ou gloria./A riqueza é um metal, a gloria é um echo/E o amôr uma sombra».

<sup>146</sup> As for *o amor cança*, cf. XX,14 «A obra cança, o ouro não é nosso»; 40,9 «Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cançarmo-nos»; 46,1-2 «cançando/Os teus estereis trabalhosos dias»; 75,4 «Logo que a vida me não cançe».

<sup>147</sup> Cf. 76,1-5 «Segue o teu destino,/Rega as tuas plantas,/Ama as tuas rosas./O resto é a sombra/De arvores alheias»; 96,9-10 «Aqui, nestas amigas sombras postas/Longe, onde menos nos conhece a historia».

<sup>148</sup> Cf. 64,27-28 «Só nada teme ou soffre a visão clara/E inutil do Universo».



*indiff'rentes* ending st. VI, which is located at the beginning of the second half of the poem.

From a strictly formal point of view, our analysis may perhaps contribute to the resolution of a textual problem in ll.53-54, where in fact the original reads as follows for the five lines:

Pouco importa a victoria (O saque pouco importa).  
 (É ainda dado O <salto do cavallo> calculo d'um lance  
 Pra a effeito horas depois)  
 É ainda entregue ao jogo predilecto  
 Dos grandes indiff'rentes.

It is only after having written the last two lines that the author added the parentheses in the preceding lines. While all editions (including *Ática* 1966) read:

*(É ainda dado ao cálculo dum lance  
 Pra a efeito horas depois)  
 É ainda entregue ao jogo predilecto  
 Dos grandes indif'rentes,*

Fagundes Duarte reasonably supposes<sup>149</sup> that the parentheses are bound to signal two alternative readings. According to his own editorial principles, he chooses to print the most recent option. It is a fact that, leaving aside any consideration with regard to syntactic coherence, should stanza VI have ten lines instead of eight, the chiasmus concerning st. VI to XI would simply cease to exist.

12. The key-word *indiferença* is to be found elsewhere in Ricardo Reis's poems.<sup>150</sup> As for the Epicurean concept which this important term conveys,<sup>151</sup> see ode 111:

<sup>149</sup> See p. 297 of his critical edition.

<sup>150</sup> cf. «E um só momento nos sentimos deuses/Immortaes pela calma que vestimos/E a altiva indiferença/As cousas transitorias»; 83,9-10 «Indiferente a mim e eu a ella./A natureza d'este dia calmo»; 172,7-9 «Ha mais eus do que eu mesmo./Existo todavia/Indiferente a todos».

<sup>151</sup> Not to be confounded with the same term as used in existentialism (*indifférence*, *Gleichgültigkeit*), for which see Pierre-Václav Zima, *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*, Paris, L'Harmattan, 2005.

No cyclo eterno das mudaveis cousas  
 Novo hynverno após novo outomno volve  
 Á differente terra  
 Com a mesma maneira.<sup>152</sup>  
 Porém a mim nem me acha differente  
 Nem differente deixa-me, fechado  
 Na clausura maligna  
 Da indole indecisa.  
 Presa da pallida fatalidade  
 De não mudar-me, me infiel renovo  
 Aos propositos mudos  
 Morituros e infindos.

As opposed to ever-changing seasons, the sage will never show himself to be different: the absence of any change is perceived by him as the lot of a dim fate; however, he persists in being unfaithful to any mortal design, which is naturally bound not to be accomplished: and this is the sole possibility of a revival, which finally is left to him.

In conclusion, the term *indiferença*<sup>153</sup> is supposed to correspond roughly to the Greek term *ataraxía*, signifying absence of any trouble (both wish and fear) and mental indifference. It is a privilege naturally granted to gods.

Otherwise, the concept of *ataraxía* is equally expressed in Ricardo Reis's ode by the term *calmo*, see 35 *olhos calmos*, 67 *calmos jogadores*. Both the adj. *calmo* and the subst. *calma* are frequent key-words in Reis's poems, beginning with 29,40-42 «Nos rios calmos,/Para aprendermos/Calma tambem». Both are commonly referred to gods,<sup>154</sup> destiny,<sup>155</sup> and

<sup>152</sup> Cf. XIV,1-4 «De novo traz as apparentes novas/Flores o verão novo, e novamente/Verdesce a cor antiga/Das folhas redivivas».

<sup>153</sup> According to Baldwin's *Dictionary of Philosophy and Psychology* (Baldwin 1901 s.v. *indifference*), indifference is «the state of mind in which a mental object, although noticed or thought of, fails to excite further interest for its own sake (...). The indifference thus defined may refer to mere intellectual interest, to interest leading to voluntary determination, or to the determination of a moral attitude».

<sup>154</sup> 35,16-17 «Os deuses são os mesmos,/Sempre claros e calmos»; 52,9-10 «seu calmo e possuido/Convencimento antigo»; 56,43-44 «De ir imitando os deuses/Até saber-lhe a calma»; 58,9 «Convivas lucidos da sua calma»; 59,11 «no seu calmo Olympo»; 60,6 «Tomemos sua calma e alegria»; 87,2 «Vivem a vida calma das raizes»; 204,1-2 «Me concedam os deuses lá do alto/Da sua calma que não custa ou serve»; 217,9-10 As estatuas aos deuses representam/Porque as estatuas são calmas e eternas»; 217,16 «a divina calma»; 217,17-18 «O que chamamos leis na acção dos Deuses/São apenas a calma que elles teem».

<sup>155</sup> 45,15-16 «Como acima dos deuses o Destino/É calmo e inexoravel».

natural entities as rivers, sources, the day, the sky;<sup>156</sup> also to aesthetic concepts such as immortal Beauty,<sup>157</sup> and – most obviously – to the character of the accomplished Epicurean (172,1-4):

Quero ignorado, e calmo  
 Por ignorado, e proprio  
 Por calmo, encher meus dias  
 De não querer mais d'elles.<sup>158</sup>

David Hume's famous essay *The Epicurean* (1742),<sup>159</sup> addressed to those he calls his *friends*,<sup>160</sup> offers a number of passages which can easily be compared with several odes of Ricardo Reis, say for instance § 10: «Forgetful of the past, secure of the future, let us here enjoy the present; and while we yet possess a being, let us fix some good, beyond the power of fate or fortune. Tomorrow will bring its own pleasures along with it: Or should it disappoint our fond wishes, we shall at least enjoy the pleasure of reflecting on the pleasures of to-day»; consider, above all, Hume's utter devaluation of glory (§ 12):

Consider that glory, which so allures your proud hearts, and seduces you with your own praises. It is an echo, a dream, nay the shadow of a dream, dissipated by every wind, and lost by every contrary breath of the ignorant

---

<sup>156</sup> 33,5-6 «Sintas a fresca e calma natureza/Da agua»; 46,9-10 «Aprende calma com o ceu unido/E com a fonte a ter continuo curso»; 57,15-16 «o que ficou em nós da calma/Do dia passageiro». See also 66b,13-16 «Cedo me volve a calma/Com que me faço o espelho/Do céu imperturbado/E da fonte insciente».

<sup>157</sup> 30,13-14 «Guarda a sua calma/Belleza continua»; 51,6 «E calma e para os calmos adorarem»; 71,4 «a casta calma da beleza antiga».

<sup>158</sup> The following two strophes are devoted to devaluation of *riqueza*, *fama*, *felicidade*. In 77,5 Christ and his followers are the object of «com calma abhorreço».

<sup>159</sup> In the mid 18<sup>th</sup> century it was dangerous to have sympathy towards Epicureanism. David Hume covered up the fact that he took on Epicurean ideas. His essays *On Suicide* and *Of the Immortality of the Soul* were not published until later in life. His book, *Dialogues Concerning Natural Religion*, was left to Adam Smith to be published after Hume's death, but even he would not take on the task and passed the work to another person.

<sup>160</sup> In *Essays & Treatises on several subjects in two volumes, containing Essays, moral, political, and literary*. London. Printed for A. Millar, in the Strand; and Kincaid and A. Donaldson, at Edinburgh. 1764 (first edition: 1742). *The Epicurean* first appeared as essay 6 in EMP (Vol. 2, 1742).

and ill-judging multitude. You fear not that even death itself shall ravish it from you.<sup>161</sup>

or his representation of sexual pleasure (§ 16):

Alas, my Caelia, can I resolve this question? *Do I know how long my life shall yet endure?* But does this also disturb your tender breast? And is the image of our frail mortality for ever present with you, to throw a damp on your gayest hours, and poison even those joys which love inspires? Consider rather, that if life be frail, if youth be transitory, we should well employ the present moment, and lose no part of so perishable an existence. Yet a little moment and *these* shall be no more. We shall be, as if we had never been. Not a memory of us be left upon earth; and even the fabulous shades below will not afford us a habitation. Our fruitless anxieties, our vain projects, our uncertain speculations shall all be swallowed up and lost. Our present doubts, concerning the original cause of all things, must never, alas! be resolved.

As for the devaluation of glory,<sup>162</sup> see also *Marius the Epicurean* XII,204 «How soon may those who shout my name to-day begin to revile it, because glory, and the memory of men, and all things beside, are but vanity – a sand-heap under the senseless wind, the barking of dogs, the quarrelling of children, weeping incontinently upon their laughter».

In *Of Self-Love*, Appendix II to his *Enquiry into the Principle of Morals*,<sup>163</sup> David Hume defends Epicure's philosophy against the much diffused accusation of selfishness:

Probity and honour were no strangers to Epicurus and his sect. Atticus and Horace seem to have enjoyed from nature, and cultivated by reflection, as generous and friendly dispositions as any disciple of the austerer schools. And among the modern, Hobbes and Locke, who maintained the selfish system of morals, lived irreproachable lives; though the former lay not under any restraint of religion which might supply the defects of his philosophy.

Within this complex and most careful stylistic construction, one may say that almost each link corresponds to a key-word in the Ode

---

<sup>161</sup> See also *ibid.*, Part I, Essay XV, Chapt. 12 «Ye happy youth, he sings, Ye favoured of heaven, while the wanton spring pours upon you all her blooming honours, let not *glory* seduce you, with her delusive blaze, to pass in perils and dangers this delicious season, this prime of life». As noted by the author himself, it is an imitation from Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered* 14,62: «Ye happy youths, whom April fresh and May/Attire in flow'ring green of lusty age» etc. Translated by Edward Fairfax (1600) [Carbondale: Southern Illinois Press, 1962].

<sup>162</sup> See ode 216,15-16 «A gloria onde te leva/Mais que a onde não ha gloria?».

<sup>163</sup> Reference to this treatise is made in Marx's doctoral thesis.

*Os jogadores de xadrez*. In particular, we are once more faced with the key-term *indiferença*.

In a letter written to William Short,<sup>164</sup> Thomas Jefferson declares:<sup>165</sup> «As you say of yourself, I too am an Epicurean. I consider the genuine (not the imputed) doctrines of Epicurus as containing everything rational in moral philosophy which Greece and Rome have left us».<sup>166</sup> Feeling himself on death's threshold, he confesses: «My business is to beguile the wearisomeness of declining life, as I endeavor to do, by the delights of classical reading and of mathematical truths, and by the consolations of a sound philosophy, equally indifferent to hope and fear».

If up to this point, Jefferson's attitude<sup>167</sup> seems to coincide with that shown by Ricardo Reis's chess players, a divergence is to be noticed with regard, exactly, to the concept of indifference in a following passage, while he criticizes his friend for his indulging in indolence:

Your love of repose will lead, in its progress, to a suspension of healthy exercise, a relaxation of mind, an indifference to everything around you, and finally to a debility of body, and hebetude of mind, the farthest of all things from the happiness which the well-regulated indulgences of Epicurus ensure; fortitude, you know, is one of his four cardinal virtues. That teaches us to meet and surmount difficulties; not to fly from them, like cowards; and to fly, too, in vain, for they will meet and arrest us at every turn of our road.

In this passage we are clearly faced with the same concept of cowardice as expressed in Premchand's novel by the term *vilasita*.

---

<sup>164</sup> Dated from Monticello, October 31, 1819. Short was Jefferson's Private Secretary when he was Minister in Paris, 1786-1789.

<sup>165</sup> *The Writings of Thomas Jefferson*, ed. A. A. Lipscome and A. E. Bergh, vol. XV, Washington DC: The Thomas Jefferson Memorial Association, 1905, pp. 219-224. For an appreciation of Jefferson's editorial work, see C. Bruce Hunter, *Jefferson's Bible: Cutting and Pasting the Good Book*, «Bible Review» 13,1 (February 1997), 38-41; 46.

<sup>166</sup> Towards the end of the same letters, Jefferson plans to write down «a syllabus of the doctrines of Epicurus, somewhat in the lapidary style, which I wrote some twenty years ago». Jeremy Bentham's *Introduction to the Principle of Morals and Legislation* (1789), and his doctrine of Utilitarianism, are equally influenced by Epicureanism.

<sup>167</sup> As it is well known, the preamble to the United States Declaration of Independence demonstrates Epicurean influence by inalienable right of life, liberty, and the pursuit of happiness.

Some of the possible implications lying in Ricardo Reis's attitude may, further, be explained by citing the following passage from a speech of Elie Wiesel:<sup>168</sup>

Is there a philosophy of indifference conceivable? Can one possibly view indifference as a virtue? Is it necessary at times to practice it simply to keep one's sanity, live normally, enjoy a fine meal and a glass of wine, as the world around us experiences harrowing upheavals?

Of course, indifference can be tempting – more than that, seductive. It is so much easier to look away from victims. It is so much easier to avoid such rude interruptions to our work, our dreams, our hopes. It is, after all, awkward, troublesome, to be involved in another person's pain and despair. Yet, for the person who is indifferent, his or her neighbor are of no consequence. And, therefore, their lives are meaningless. Their hidden or even visible anguish is of no interest. Indifference reduces the Other to an abstraction.

13. The ode *Os jogadores de xadrez* is to be found on the recto and, partially, the verso of fol. 51, according to the numbering in Fagundes Duarte's critical edition. In the rest of the verso one can read the following ode, also dated 1-6-1916:

Prefiro rosas, meu amor, á patria,  
 E antes magnolias amo  
 Que fama e que virtude.  
 Logo que a vida me não cance, deixo  
 Que a vida por mim passe 5  
 Logo que eu fique o mesmo.  
 Que importa áquelle a quem já nada importa  
 Que um perca e outro vença,  
 Se a aurora raia sempre,  
 Se cada anno com a primavera 10  
 Aparecem as folhas  
 E com o outomno cessam?  
 O resto, as outras cousas que os humanos  
 Accrescentam á vida,  
 Que me augmentam na alma? 15  
 Nada, salvo o desejo de indiff<sup>er</sup>rença  
 E a confiança molle  
 Na hora fugitiva.

---

<sup>168</sup> *The Perils of Indifference*, delivered on 12 April 1999, Washington, D.C.

Clearly stanza III is an implicit allusion to the chess players' ode, to which devaluation of glory, virtue, fatherland also refers (ll.1-3) as well as the presence of a number of key-words: *me não cance* (l.4), *Que importa...nada importa* (l.7), *indiff'rença* (l.16), *confiança molle* (l.17).

A few years before his death, in a typescript dated 27-10-1932, Ricardo Reis once more resumes the concept of play as a poetical motif, this time however without mentioning chess; see poem n° 169:

Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida,  
Em que nos distrahimos de outra coisa –  
Que coisa, não sabemos –;

Livres porque brincamos se jogamos,  
Presos porque tem regras todo jogo;  
Quem somos? quem seremos?

Feliz o a quem surge a consciencia  
Do jogo, mais não toda, e essa d'elle  
Em o saber perdel-a.

Both the ending rhyme *sabemos: seremos* (forming, moreover, a double consonance with *jogamos...somos*) and the imperfect final rhyme *d'elle: perdel-a* are contrary to Ricardo Reis's use; the key-word *jogo* is, however, repeated in each stanza, that which is quite in keeping with the style characteristic of the chess players' ode.

## Bibliography

- BEDNAR 2007 = Michael Boris Bednar, *Conquest and Resistance in Context: a Historiographical Reading of Sanskrit and Persian Battle Narratives* (diss.), The University of Texas at Austin, May 2007 (online)
- BLANCO 2008 = José Blanco, *Pessoana*, vol.I: *Bibliografia passiva, selectiva e temática*; vol.II: *Índices*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008
- ELBENDARI 2003 = Amina Elbendary, *They came to Baghdad*, in *Al-Ahram Weekly*, 17-23 april 2003, Issue n° 634
- EL-HIBRI 1995 = Tayeb El-Hibri, *The Regicide of the Caliph al-Amīn and the Challenge of Representation in Medieval Islamic Historiography*, «Arabica» 42, 3 (Nov., 1995), 334-364
- ELMACINUS 1625 = *Historia Saracenicæ: qua res gestæ Muslimorum, inde a Muhammede primo imperii & religionis muslimicæ auctore, usque ad initium imperii Atabacæi, per XLIX imperatorum successionem fidelissimè explicantur. Insertis etiam passim Christianorum rebus in*

- Orientis potissimum ecclesiis eodem tempore gestis. Arabice olim exarata a Georgio Elmacino; (...) et latine reddita opera et studio Thomae Erpenii; accedit et Roderici Ximenez, Archiepiscopi Toletani, Historia Arabum.* Lugduni Batavorum: apud J. Maire et Elzevirios, 1625
- FISHBEIN 1985 = *The War between Brothers*, translated and annotated by Michael Fishbein, vol.31 of *The History of al-Ṭabarī*, State University of New York Press, 1985
- FORBES 1860 = Duncan Forbes, *History of Chess*, from the time of the early invention of the game in India, till the period of its establishment in Western and Central Europe, London: W.H. Allen & Co, 1860, pp. vii-312
- FRAZER 2005 = Ian Frazer, *Invaders destroying Baghdad*, in *The New Yorker*, april 25, 2005
- GOLOBEK 1976 = Harry Golombek, *A History of Chess*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976
- HOWORTH 1888 = Henry H. Howorth, F.S.A., *History of the Mongols from the 9<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century*, Part III, London 1888
- HURWITZ 2009 = Nimrod Hurvitz, *From Scholarly Circles to Mass Movements: The Formation of Legal Communities in Islamic Societies*, «The American Historical Review» 108,4 (2003): 47 pars. 27 Mar. 2009 <<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/108.4/hurvitz.html>>
- HYDE 1694 = T. Hyde, *Mandragoria<sup>169</sup> seu Historia Shahiludii*, Oxford, 1694
- LEWIS 1970 = Bernard Lewis, *Race and color in Islam*, New York, Harper & Row, 1970
- LIND 1970 = Georg Rudolf Lind, *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1970
- LINDEN 1874 = Antonius van der Linden, *Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Berlin, Julius Springer, 1874 (repr. Zürich, Olms, 1981)
- MAVOR 1804 = *Universal History, Ancient and Modern: From the Earliest Records of Time, to the General Peace of 1801 (...)* by William Fordyce Mavor. Printed by Isaac Collins and sons, for Samuel Stansbury and son, 1804
- MORGAN 1986 = David Morgan, *The Mongols*, Cambridge, MA: Blackwell, 1986

---

<sup>169</sup> Hyde «accepted the derivation from Per. *satrang*, the mandrake plant, the root of which resembles the human figure, and he thence derived the fanciful title of *Mandragorias* for his work on chess» (Murray 1913:186 n.1).



- MUIR = Sir William Muir, *The Caliphate: Its Rise, Decline, and Fall*, from original sources, The Religious Tract Society, 1891<sup>2</sup>; A new and revised edition by T. H. Weir, Edinburgh, John Grant, 1924 (repr. Kessinger Publishing, 2004; New Delhi, Cosmo, 2004, 2 Vols.)
- MURRAY 1913 = Harold James Ruthren Murray, *A History of Chess*, Oxford, at the Clarendon Press, 1913 (repr. 2002)
- MURRAY 1951 = H.J. Murray, *A History of Board-Games other than Chess*, Oxford, at the Clarendon Press, 1951
- PLATTS 1825 = *A Universal Biography: Containing Interesting Accounts, Critical and Historical, of the Lives and Characters, Labours and Actions, of Eminent Persons in All Ages and Countries, Conditions and Professions: Classed According to Their Various Talents and Pursuits: and Arranged in Chronological Order (...)* by John Platts, London, Sherwood, Jones & Co., 1825
- RAI 1991 = Amrit Rai,<sup>170</sup> *Premchand, his Life and Times*. Translated from Hindi by Harish Trivedi. Delhi, Oxford Univ. Press, 1982 (hardcover edition), 1991 (Oxford India Paperbacks). Originally published «in a fuller version» (p. vii) in Hindi, 1962; won the Sahitya Akademi Award in 1963
- ROWSON 2003 = Everett K. Rowson, *Gender Irregularity as Entertainment: Institutionalized Transvestism at the Caliphal Court in Medieval Baghdad*, in Sharon Farmer and Carol Braun Pasternack (ed.), *Gender and Difference in the Middle Ages*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003
- SHENK 2006 = David Shenk, *The Immortal Game: A History of Chess or How 32 Carved Pieces on a Board Illuminated Our Understanding of War, Art, Science, and the Human Brain*, New York: Random House Inc., 2006
- TRITTON 1964 = A.S. Tritton, *Sketches of Life under the Caliphs*, «The Muslim World» 54,3 (July 1964), 170-179

---

<sup>170</sup> Author of *A House Divided: The Origin and Development of Hindi/Urdu*, Oxford India Paperbacks, 1991.



## LUIGI GROTO NEL COMMENTO DI FARIA E SOUSA ALLE *RIMAS* DI LUÍS DE CAMÕES

---

Barbara Spaggiari

Il maggior commento dell'opera di Luís de Camões, per mole e per qualità intrinseca, resta a tutt'oggi quello di Manuel de Faria e Sousa, un erudito secentesco, portoghese di nascita<sup>1</sup>, che usò il castigliano<sup>2</sup> come

---

<sup>1</sup> Nacque il 18 marzo 1590 nella Quinta do Souto (Pombeiro, concelho de Felgueiras). Apparteneva ad un ramo minore della famiglia Sousa, una delle più antiche di questa regione (Vale do Sousa). Dopo aver studiato 'Humanidades' a Braga, entrò al servizio del Vescovo di Porto, D. Gonçalo de Morais. Nel 1614 sposò D. Catarina Machado (la *Albania* delle sue poesie d'amore), dalla quale ebbe undici figli. Nel 1619, dopo la morte del Vescovo, si trasferì con la famiglia a Madrid, come segretario privato di Pedro Álvares Pereira, che occupava la carica di segretario di stato di Filipe III per gli affari col Portogallo. Dopo un breve soggiorno a Lisbona (fra 1628 e 1631), partì per Roma in qualità di segretario di D. Manuel de Moura, ambasciatore presso il Papa Urbano VIII. Nel 1634 rientrò a Madrid e finì in carcere con l'accusa di "inconfidência". Discolpato dopo tre mesi, ottenne alla fine dello stesso anno una pensione che gli permise di dedicarsi ai suoi studi per il resto della vita. Morì il 3 giugno 1649, a Madrid, in casa del marchese di Montebelo.

<sup>2</sup> Sul castigliano, definito "língua franca da Europa", si veda la lucida valutazione di Jorge de Sena: "O bilinguismo castelhanizante (que não é acompanhado de um bilinguismo lusitanizante dos Castelhanos [...]) não é senão o reflexo literário-cultural" della cosiddetta 'Monarquia Dual', instaurata nel 1580, quando Filipe II di Spagna diventò Filipe I de Portugal, unificando le due corone. "De 1580 a 1640 o centro de gravidade da vida política e da cultura deslocou-se inevitavelmente para Madrid" e Lisbona è solo la capitale di uno dei molti regni che formano l'impero filippino, questo "complexo imenso, cuja língua oficial era o castelhano. [...] Todos gravitavam em torno da corte de Madrid, até porque, nela, estava o rei de Portugal [...] que os Filipes eram" (Jorge de Sena, *Prefácio* alla ristampa fac-similata delle *Rimas Várias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972: p. [13]).

lingua quasi esclusiva sia per comporre le sue numerose opere<sup>3</sup>, che per redigere l'imponente edizione, fittamente annotata, di colui che chiamava con venerazione "mi Poeta".

L'edizione commentata dei *Lusíadas* uscì nel 1639, a Madrid, nel pieno di una polemica intorno all'epica e al valore di questo genere letterario. In tale prospettiva, il commento di Faria e Sousa rappresentava, al tempo stesso, "uma glorificação e uma defesa" (Jorge de Sena) del poema epico di Camões, pubblicato nel 1572 per cura dell'autore stesso. Quando, pochi anni dopo, Faria e Sousa si dedicò al completamento del suo ambizioso progetto, il clima culturale in Spagna era ormai ostile alle celebrazioni della gloria portoghese<sup>4</sup>.

Il lavoro di redazione manoscritta delle *Rimas Varias* cominciò nel 1646. Com'è noto, Camões non aveva pubblicato in vita che tre brevi componimenti poetici, lasciando la gran parte della sua produzione lirica non solo inedita ma dispersa in un numero imprecisato di copie manoscritte. Quando Faria e Sousa cominciò a lavorare alle rime, si trovò di fronte a un materiale sterminato e infido. Da una parte, la tradizione impressa, che nel 1646 contava già almeno otto edizioni della sola lirica<sup>5</sup>. Dall'altra, i numerosi *livros de mão* che circolavano ancora a quell'epoca, sotto forma di raccolte manoscritte, ovvero di antologie di poesia cinquecentesca, compilate a proprio uso e consumo da uomini di lettere più o meno legati alla vita di corte.

---

<sup>3</sup> Faria e Sousa dichiara di averne composte oltre cinquanta, parte delle quali furono da lui pubblicate in Spagna, fra il 1623 e il 1646. La *Fuente de Aganipe y Rimas varias* (Madrid, 1624-1626) raccoglie in sette sezioni le poesie scritte sia in castigliano che in portoghese; è a questa stampa di rime che rinviano le autocitazioni inserite nel commento camoniano. Meritano poi di essere ricordate alcune opere d'interesse storico: la *Epítome de las historias portuguesas* (Madrid, 1628); il *Nobiliario del Conde de Barcellos D. Pedro, hijo delrey D. Dionis de Portugal, traducido* etc. (Madrid, 1646); e il trittico – uscito postumo – che allinea *Asia Portuguesa* (3 vols., Lisboa, 1666-1675), *Europa Portuguesa* (3 vols., Lisboa, 1678-1680) e *África Portuguesa* (Lisboa, 1681), offrendo un affresco della storia del Portogallo che va dal diluvio universale fino al regno di Filipe III (Felipe IV di Spagna).

<sup>4</sup> Dopo la 'Restauração' e la ritrovata indipendenza del regno (1640), Faria e Sousa avrebbe potuto tornare in patria, ma non lo fece per motivi che non conosciamo. È stata avanzata l'ipotesi che egli operasse come informatore della corona portoghese all'interno della corte di Madrid.

<sup>5</sup> Le prime stampe della lirica, pur essendo cinquecentesche (RH 1595, RI 1598), sono entrambi postume e, per ammissione degli stessi curatori, riuniscono con criteri aleatori testi lirici tratti da differenti codici, portati alla collazione, emendati e finalmente messi a stampa come 'originali' di Camões. Le successive edizioni (1607, 1614, 1616, 1621, 1629 e 1632) non fanno che incrementare il numero di apocrifi, utilizzando ugualmente metodi di edizione di scarsa affidabilità.

Mancando dunque per la lirica un testo di riferimento sicuro, paragonabile alla *princeps* del 1572 per il poema epico, la sconfinata ammirazione di Faria e Sousa nei confronti di Camões lo portò a prendersi molte libertà sul piano filologico. Nello stabilire il testo, dichiara egli stesso di essere intervenuto in certi luoghi per ‘migliorarne’ la lezione, sia in base al proprio gusto, sia con il conforto dell’*usus scribendi* camoniano. Nell’ambito delle attribuzioni, succede talvolta che, pur esprimendo dubbi sull’autenticità di un poema, Faria e Sousa lo includa ugualmente “perché è bello” e merita perciò di essere impresso “come se fosse di Camões”<sup>6</sup>.

Le confessioni piuttosto ingenue di Faria e Sousa e alcuni casi di effettiva manipolazione del testo hanno alimentato la leggenda della sua inaffidabilità, divenuta ormai un luogo comune della critica camoniana in ambito portoghese<sup>7</sup>. Resta il fatto che questi aspetti negativi dell’edizione di Faria e Sousa – aspetti peraltro comuni a tutti gli editori dell’epoca<sup>8</sup> – non possono in alcun modo sminuire il valore ineguagliato del commento che l’erudito secentesco dedicò all’opera di Camões, nei due versanti dell’epica e della lirica.

Secondo il piano di lavoro presentato nel 1646, l’edizione commentata delle *Rimas Varias* era prevista in otto tomi, o otto parti:

- 1-2. sonetos.
3. canções, odes e sextinas.
4. elegias, oitavas.

---

<sup>6</sup> Anche se la questione del ‘canone’ lirico era per quell’epoca inconcepibile, non possiamo occultare il fatto che Faria e Sousa contribuì al cosiddetto fenomeno della ‘diastole’, accrescendo il *corpus* lirico di ca. 200 poesie (la lista dettagliata nel *Prólogo* § 19). Il primo tentativo di costituire un ‘canone’ si deve a due filologi tedeschi, Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, che nel XX secolo si pongono seriamente il problema delle attribuzioni – false, controverse o inesistenti – che viziano (tutte) le edizioni della lirica camoniana fino ad allora esistenti.

<sup>7</sup> Solo di recente Aguiar e Silva ha corretto in parte il suo precedente giudizio, constatando che – in luoghi per i quali è stata possibile una verifica – certe informazioni di Faria e Sousa sono risultate corrette. Una riabilitazione in piena regola fu proposta con solidi argomenti da Jorge de Sena nel *Prólogo* alla già citata ed. anastatica delle *Rimas Varias*, ma le sue parole sembrano cadute nel vuoto. A distanza di quarant’anni, l’unica voce che si è levata in favore di Faria e Sousa è quella di Cleonice Berardinelli nella dedica ai *Sonetos de Camões* (Paris, Centre Culturel Portugais, 1980): “À memória de Manuel de Faria e Sousa, o grande injustiçado, Jorge de Sena, que lhe fez justiça, Thiers Martins Moreira, que começou esta edição”.

<sup>8</sup> Il modo di procedere di Faria e Sousa nell’approntare il ‘corpus’ della lirica camoniana non è certo isolato nel panorama delle edizioni cinque- e secentesche. Ogni curatore si vantava di dare alle stampe nuovi inediti di Camões, strappati così per sempre all’oblio, senza però indicarne le fonti e senza dichiarare gli interventi operati sul testo.

5. oito éclogas.
6. mais oito éclogas.
7. versos menores.
8. comédias e prosas.

L'opera doveva poi concludersi con un vocabolario dedicato alle Rime<sup>9</sup>.

L'impresa, di per sé monumentale, si interruppe nel 1649 per la morte dell'autore. Quanto ne resta, sono i primi 5 tomi corrispondenti al progetto annunciato, che includono (in due volumi)<sup>10</sup> tutti i generi maggiori e la metà delle ecloghe inizialmente previste<sup>11</sup>. Mancano perciò i generi minori (*redondilhas, voltas, esparsas*)<sup>12</sup>, nonché tutto il teatro e le lettere in prosa.

Questi preziosissimi materiali furono dati alle stampe dal figlio Pedro de Faria<sup>13</sup>, a Lisbona, fra il 1685 e il 1689, cioè una quarantina d'anni dopo la morte dell'autore. Il discrimine cronologico fra la stesura manoscritta del commento (1646-1649) e la stampa postuma (1685-1689) deve essere preso in seria considerazione. Spesso l'edizione di Faria e Sousa è definita tardo-secentista; in realtà, fu concepita nella prima metà del Sei-

<sup>9</sup> Queste informazioni appaiono nella lista di inediti inserita nell'edizione spagnola del *Nobiliário do conde D. Pedro de Barcelos*, pubblicata appunto nel 1646, e alla quale collaborò con altri anche Faria e Sousa.

<sup>10</sup> RIMAS | VARIAS | de | LUIS DE CAMOENS | PRINCIPE DE LOS POETAS HEROYCOS, | y Lyricos de España. | [...] | *COMMENTADAS* | POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA, CAVALLERO | DE LA ORDEN DE CHRISTO. | TOMO I. Y II. | *Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria | de los Sonetos.* | LISBOA | *CON PRIVILEGIO REAL.* | En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real. | *Con todas las licencias necessarias.* | Año de 1685.

RIMAS | VARIAS | de | LUIS DE CAMOENS | principe de los poetas heroycos, | y Lyricos de España. | [...] | *commentadas* | por manuel de faria, y sousa, cavallero | de la orden de christo. | TOMO III. IV. y V. | *SEGVNDA PARTE.* | el tom. iii contiene las canciones, | las Odas, y las Sextinas. | el tom. iv. las elegias, y las oitavas. | el tom. v. las primeras ocho eglogas. | LISBOA | *Con todas las licencias necessarias.* / En la Imprenta Craesbeeckiana. Año de M.D.C.LXXXIX. | *Con Privilegio Real.*

<sup>11</sup> Sette delle restanti ecloghe, che doveano integrare il t. 6, furono pubblicate dal P.<sup>e</sup> Tomás José de Aquino nella sua edizione del 1779, a partire delle carte manoscritte di Faria e Sousa.

<sup>12</sup> Varrebbe la pena raccogliere, all'interno del commento, tutti i luoghi – e sono numerosi – in cui Faria e Sousa cita “versos menores”, di solito come confronto interno all'opera camoniana. Sarebbe un modo di ricostruire, almeno in parte, questa sezione ‘perduta’ della lirica.

<sup>13</sup> Nato al Porto, ma trasferito poi a Madrid con i genitori, diventò capitano dell'infanteria spagnola. Tornò in Portogallo dopo la morte del padre e, sia pure con alcune difficoltà, riuscì a preparare e editare una buona parte degli inediti da lui lasciati, fra cui il commento alle rime camoniane.

cento, dunque in un arco di tempo ancora prossimo alle prime stampe della lirica camoniana e in coincidenza con la fase iniziale del fenomeno conosciuto come ‘diastole’, cioè l’indiscriminato aumento delle poesie attribuite a Camões dai vari editori<sup>14</sup>.

Conformemente al progetto annunciato, l’edizione di Faria e Sousa è organizzata per generi (sonetti, canzoni, odi, sestine, e così via). Ogni sezione è preceduta da una scheda, ricca e articolata, sul tipo di composizione e sulla sua storia.

Nel commento ai singoli testi si procede verso per verso, non senza dar conto del significato generale della composizione e di come si collochi nell’opera camoniana o, eventualmente, nella tradizione specifica del genere. Le annotazioni puntuali hanno carattere esegetico, ma servono anche a raccogliere con abbondanza i luoghi similari che Faria e Sousa ha potuto riscontrare nello stesso Camões (epico e lirico), nonché in un numero elevato di libri e manoscritti da lui assiduamente compulsati.

Gran parte delle citazioni introdotte da Faria e Sousa ad illustrazione dei versi camoniani derivano infatti da autori classici (tutti i latini, maggiori e minori)<sup>15</sup>, spagnoli (in primo luogo Garcilaso e Boscán, ma anche Juan de Mena, Lope de Vega, Fernando de Herrera ecc.), catalani (Auzias March) e, ovviamente, portoghesi.

Fra gli esponenti della cultura portoghese, anteriori o contemporanei a Camões, spiccano per numero di citazioni Bernardim Ribeiro, Francisco Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Cristovão Falcão, António Ferreira, Francisco Rodrigues Lobo, Heitor Pinto e Bernardo de Brito.

---

<sup>14</sup> I due termini ‘diastole’ e ‘sistole’ sono stati introdotti da Aguiar e Silva per indicare l’incremento costante dei testi lirici attribuiti a Camões fino almeno alla metà dell’Ottocento, e la successiva fase di lento ma continuo ridimensionamento (cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *O cânone da lírica de Camões: estado actual do problema; perspectivas de investigação futura*, in “Actas da III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980”, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 31-49). La definizione di ‘canone minimo’, applicabile a un corpus di testi di indiscussa autenticità, nonché i criteri da adottare per stabilirlo, si devono a Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, pp. 307-315. Il metodo auspicato da Pereira Filho è poi stato rielaborato da Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985 ss., vol. 1. *História, metodologia, corpus*, 1985 (dello stesso autore, cf. anche “Sobre o cânone lírico de Camões”, *Colóquio/Letras* 99, 1987, pp. 10-19; *Introdução à Lírica de Camões*, Lisboa, ICLP, 1991 e “As três dimensões do Universo lírico de Camões”, *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, 1998, pp. 237-286).

<sup>15</sup> Non i greci, perché, come dichiara lui stesso, Faria e Sousa non ne conosceva la lingua. Eventuali rinvii sono dunque indiretti, tratti da altre fonti o da traduzioni esistenti all’epoca in lingua latina o volgare.

Ma ancora più imponente è la presenza dei poeti italiani, dal Duecento in poi: oltre alle tre corone (Dante, Petrarca, Boccaccio), compagno Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Guittone d'Arezzo, Jacopone da Todi. Segue una schiera, folta quanto eterogenea, di poeti volgari e neolatini, che spazia dagli umanisti quattrocenteschi fino ad autori del manierismo e del barocco: Giovan Battista Alberti 1404 –1472, Angelo Poliziano 1454-1494, Matteo Maria Boiardo 1440-1494, Serafino Aquilano 1466-1500, Cosimo Rucellai (m. 1519), Jacopo Sannazaro 1458-1530, Andrea Navagero 1483-1529, Giovan Battista Lapini 1494-1540, Pietro Bembo 1470-1547, Francesco M. Molza 1489-1544, Vittoria Colonna 1490-1547, Veronica Gambara 1485-1550, Luigi Alamanni 1495-1556, Claudio Tolomei 1494-1556 (?), Bernardo Tasso 1493-1569, Bernardo Cappello 1498-1565, Antonio Minturno 1500-1574, Giovanni Della Casa 1503-1556, Benedetto Varchi 1502-1565, Giacomo Marmitta 1504-1561, Annibal Caro 1507-1566, Guglielmo Martelli 1507-1592, Lodovico Dolce 1508-1568, Bernardino Rota 1508-1575, Luigi Tansillo 1510-1568, Giulia Gonzaga 1513-1566, Laura Terracina c. 1519-c. 1577, Giovan Battista Amalteo 1525-1573, Ludovico Paterno 1533-1575 (?), Giovan Battista Guarino 1538-1612, Giovan Battista Marino 1569-1625, ecc.

Come si può vedere da questo elenco, peraltro non esaustivo, accanto ai nomi dei poeti più illustri appaiono spesso figure minori, se non minime, delle lettere italiane. Questi autori di secondo o terzo piano, citati con ampie mostre dei loro versi e anche di interi componimenti, sono quantitativamente se non qualitativamente superiori ai 'grandi'. Ciò dipende, all'evidenza, dalla maggior consonanza di gusto e dalla vicinanza cronologica che Faria e Sousa aveva nei confronti di questi esponenti del tardo Quattrocento e, soprattutto, del Cinquecento, i quali, col passare dei secoli, sono stati relegati nelle note a piè di pagina delle moderne storie letterarie.

Il giudizio della critica contemporanea non può però in alcun caso diminuire la loro importanza e l'influenza che, aldilà di ogni dubbio, essi esercitarono – com'è il caso del Groto – sulla lirica tardo-cinquecentesca e barocca<sup>16</sup>.

Di fronte a un numero così importante di poeti, tutti puntualmente citati ora con brevi frammenti, ora con intere poesie, è inevitabile chie-

---

<sup>16</sup> Merita di essere sottolineato il contributo offerto dai poeti di area napoletana, quelli per così dire di prima generazione, quali Pontano e Sannazaro (ma Faria e Sousa cita anche il modesto Girolamo Britonio, autore della *Gelosia del Sole*, 1519); e quelli, più numerosi, appartenenti al manierismo pre-barocco, quali Antonio Sebastiano Minturno, Bernardino Rota, Ludovico Paterno, Luigi Tansillo e Laura Terracina.



dersi quali fossero le fonti a disposizione di Faria e Sousa quando si dedicò alla redazione del commento.

Alcune sono dichiarate da lui stesso. Per la poesia siculo-toscana e toscana, per esempio, si avvale di “un pequeño Tomo impreso en Florençia el año 1527”, che conteneva rime di vari autori<sup>17</sup>, libro facilmente identificabile con la ‘Giuntina di rime antiche’<sup>18</sup>. La valutazione che Faria e Sousa esprime su quelli che furono, di fatto, gli iniziatori della lirica italiana è però senza appello: “En todos ellos no hay cosa que oy de algun modo puesa ser agradable, porque si se hallan algunos pensamientos, y afectos, estan desnudos de elegancia, de estilo, y de Poesia”<sup>19</sup>.

Per il Petrarca, è stata da poco individuata l’edizione di riferimento da cui sono estratte tutte le citazioni, nonché i commenti al canzoniere che Faria e Sousa poté via via consultare<sup>20</sup>. Per Garcilaso, non sorprende che l’edizione utilizzata, oltre al Brocense, sia quella di Fernando de Herrera, tanto per il testo, quanto per l’esemplare commento a cui Faria e Sousa si ispirò per redigere il proprio omaggio a Camões – anche se, proprio nelle *Advertencias* alle *Rimas*, Herrera è fatto oggetto di un velenoso attacco (vol. I, pp. [9-10]).

Di fatto, Faria e Sousa intendeva erigere un monumento alla memoria del suo poeta, paragonabile a quello che Herrera aveva consacrato a Garcilaso: non solo un’edizione che raccogliesse tutta l’opera, ma che fosse anche accompagnata da un apparato esegetico e storico-culturale capace di dar conto, per un lato, dell’apertura europea del vate nazionale, e, per l’altro, del livello raggiunto dalla sua produzione poetica che era, confronti alla mano, pari se non superiore a quella di tanti letterati più riconosciuti e acclamati di lui.

Faria e Sousa si lamenta in verità più volte del fatto che Camões non fosse abbastanza stimato dai suoi contemporanei, così avari di elogi e di gesti concreti volti a esaltarne la grandezza: “Permanecen impressas las obras de Francisco de Sá de Miranda, de D. Manuel de Portugal, de Anto-

---

<sup>17</sup> Fa espresso riferimento a Dante, Cino, Cavalcanti, Dante da Maiano, Guittone, Francischino, Fazio degli Uberti, Lapo Gianni, Bonaguida, Onesto Bolognese, Guinizzelli, Bonagiunta, Iacopo da Lentini, Guido Colonna, Pier della Vigna e Federico II.

<sup>18</sup> Cf. la ristampa anastatica con introduzione di D. De Robertis (Firenze, 1977).

<sup>19</sup> Per gli autori castigliani furono utilizzate altre antologie, che Faria e Sousa indica genericamente come *Flores de Poetas, y Poliantes* (vol. II, t. 3, p. 140).

<sup>20</sup> Cf. M. Perugi, *Le Pétrarque de Faria e Sousa et ceux de Jacques Peletier, Brocense, Herrera et Vasquin Philieul*, “Actas do CEL – Filologia e Literatura – 2”, Colibri, Lisboa-Genève, 2010, pp. 169-240.

nio Ferreyra, de Geronimo Cortereal, de Diego Bernardez<sup>21</sup>, que todos escrivian quando escrivia el P. y no se hallará en alguno dellos, memoria dèl, como tambien en el ninguna de alguno dellos, menos D. Manuel de Portugal: y esto procedia de que èl los tenia por lo que eran; y ellos no le tenian a èl por lo que era, de puro enamorados de si; ò de pura embidia le negavan la alabança si le conocian. Mas como el tiempo es el Juez destas cosas, ellos ya no son leidos, y mi P. será leido mientras duraré el mundo” (vol. II, t. III, p. 161). Questa profezia, a tutt’oggi, non è stata smentita.

Fra gli oltre trecento poeti italiani che Faria e Sousa dichiara di aver letto – e non abbiamo alcun motivo di mettere in dubbio tale affermazione – spicca per la frequenza il nome di Luigi Groto, oggi misconosciuto rappresentante dei cosiddetti ‘minori’ del Cinquecento. Nonostante una produzione abbondante di rime, opere teatrali e altri scritti (che gli valgono al più la qualifica di ‘poligrafo’ in certe schede critico-biografiche), la stella del Groto ha subito un’eclissi di quattro secoli. Eppure, dalla palude del Polesine dove nacque e visse, costruendosi una solida erudizione nonostante l’handicap della cecità congenita, questo provinciale idealmente situato fra i due poli culturali della corte di Ferrara e della Serenissima, seppe esprimere meglio di tanti altri gli aspetti stilistici e formali che connotano il Manierismo.

Proprio il Manierismo quintessenziale del Groto fece sì che la sua opera, scarsamente riconosciuta in patria anche dai suoi contemporanei, godesse invece di un sicuro successo al di fuori dei confini italiani. E questo con una singolare divaricazione rispetto ai generi. Il teatro trovò imitatori illustri sia in Francia che nell’Inghilterra elisabettiana (basti citare, per tutti, i nomi di Molière<sup>22</sup> e Shakespeare)<sup>23</sup>. Le rime, invece, incontrarono un’eco permanente nella poesia iberica, portoghese e castigliana, fino a tutto il periodo Barocco<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Sono significativamente gli stessi, tolti Bernardo de Brito e Francisco Rodrigues Lobo, che vengono citati per le loro opere a stampa (vol. II, t. 4, p. 2).

<sup>22</sup> *L’étourdi ou le contre-temps* (commedia in cinque atti, rappresentata a Lione nel 1653 e a Parigi nel 1658) fu ispirata anche – se non solo – da *L’Emilia* di Luigi Groto. Già nel 1609, Roland Bisset aveva dato alle stampe un’edizione bilingue, italiano-francese, di questa commedia del Groto la cui *princeps* risale al 1579 (Venezia: Francesco Ziletti).

<sup>23</sup> Cf. B. Spaggiari, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, “Italique” XII (2009), pp. 173-202.

<sup>24</sup> La diffusione delle *Rime* del Groto in ambito spagnolo è stata oggetto di studio fino dagli anni ’30 del secolo passato, con i ripetuti interventi di Joseph G. Fucilla e i saggi fondamentali di Dámaso Alonso.

Non meraviglia dunque che il nome di Luigi o Luis<sup>25</sup> Groto (mai citato nella forma “Grotto”, né sotto l’etichetta di “Cieco di (H)adria”) figuri in più di trenta occorrenze all’interno del commento di Faria e Sousa alla *Rime* camoniane<sup>26</sup>. La lista dei luoghi, che non si pretende completa, spazia dai sonetti alle canzoni, dalle odi alle sestine, dalle ecloghe alle elegie: include, cioè, tutti i generi rappresentati nei due volumi che costituiscono l’edizione incompleta di Faria e Sousa. Ciò significa, in altri termini, che Groto è considerato un modello, o una referenza comunque ineludibile, per ogni settore della lirica, da parte di un commentatore attivo nella prima metà del Seicento, che domina le due letterature iberiche dell’epoca, oltre a quella italiana, sia volgare che neolatina.

Per chi conosce i problemi attributivi delle rime camoniane si pone subito la questione della pertinenza di questi paralleli rispetto a un ‘corpus’ dai confini incerti. Accettando l’ipotesi elaborata da Leodegário A. de Azevedo Filho, possiamo tuttavia affermare che il nome del Groto viene accostato ad alcuni fra i testi più famosi, e di sicura autenticità, appartenenti cioè al cosiddetto ‘canone minimo’, quali l’ode *Tão suave, tão fresca, & tão formosa*<sup>27</sup>, le canzoni *A instabilidade da Fortuna* e *Nem a roxa flor de Abril*, i sonetti *Tanto de meu estado me acho incerto*; *Quem jaz no grão Sepulcro, que descreve*; *Por os raros extremos que mostrou* (LAF *Pelos extremos raros que mostrou*).

Le caratteristiche dei testi per cui Faria e Sousa propone come modello, o come parallelo, le rime del Groto, rispondono ad almeno tre diverse tipologie. Un primo gruppo è rappresentato dai sonetti con complicazioni, tra cui:

<sup>25</sup> Faria e Sousa, come d’altronde era abituale anticamente, tende ad ispanizzare il nome degli autori non iberici: Luigi o Ludovico diventano Luis, Cosimo dà Cosme. Ma anche Jerónimo Corte-Real si trasforma in Geronimo Cortereale.

<sup>26</sup> Cf. *Centuria I de los Sonetos*: t. II, Son. III, p. 13; IX, p. 25 e p. 26; XXXIV, p. 104; LIX, p. 125; LXX, p. 141. *Centuria II de los Sonetos*: Son. XXXII, p. 243. *Canciones*: Canc. II, p. 22 e 26; XI, p. 98; XII, pp. 102, 103, 104, 105, 106. *Odas*: Oda I, p. 130. *Sextinas*: Sextina I, p. 201. *Elegias*: Elegia I, p. 79. *Éclogas*: Ecl. I, p. 184; II, p. 216; IV, p. 257.

<sup>27</sup> Faria e Sousa rinvia a Bembo, *Si rubella d’Amor, né si fugace*, nel secondo libro degli *Asolani* (Venezia: Manuzio, 1505, f. 65v: lib. II, xvi), aggiungendo poi: “Tambien hallo otra del Groto, Parte I, siguiendo el mismo rumbo. *S’humana industria rivolgesse quanto / Gira l’occhio del giorno / Da dove ei corca dove erge la chioma / Dal segno argente a i seggi ond’Austro parte / Le selve sacre, e le città famose, / Fora cercato indarno per beltade / De la vostra maggiore*. Fatta a imitazione di *Verdi panni* del Petrarca (Rvf 29), la canzone *S’humana industria* figura ai ff. 20-22 nell’ed. del 1577 (n.º 41) e ai ff. 10v-11v nell’ed. del 1610, con lo stesso numero d’ordine e la dedica *Alla Signora L. Marsilia Bolognese*, cioè Lucia Marsilia Bianchini, gentildonna Bolognese, come risulta dagli *Argomenti* che precedono le *Rime* nell’ed. del 1577.

## 1. Sonetti artificiosi.

### 1.1. Sonetto per antitesi

Per il Son. IX *Tanto de meu estado me acho incerto* (vol. I, p. 24), Faria e Sousa rinvia all'archetipo di Petrarca, *Pace non trovo, et non hò da far guerra* [Rvf 134], che viene integralmente riprodotto. Ed aggiunge: «Pero venga Luis Groto que tambien anduvo en esta propria imitacion, en su Parte I<sup>28</sup>.

*Ardo nel ghiaccio, & agghiaccio in mezo al foco;  
Tremo la state, e a mez'il verno sudo;  
Altrui son dolce, a me medesimo crudo;  
Cerco senza mutar né pié, né loco.  
L'altrui a doglia, il mal mio prende a gioco;  
Apro gli occhi al ben d'altri, al mio li chiudo;  
Offro al nemico armato il fianco ignudo;  
Miro, odo, e grido, cieco, sordo, e fioco.  
Chi m'ama odio, chi m'odia servo, & amo;  
Ov'io stesso m'abbrucci il foco desto;  
Ov'io stesso m'annodi il laccio tramo.  
A mia salute pigro, al danno presto,  
Né gradisco il morir, né'l viver bramo,  
Hor chi stato sostien peggior di questo?*

Verdaderamente este Soneto no cede, antes en algo se aventura a los dós en los 13. versos; pero en el ultimo se abate con exceso. [...] El mismo Groto tiene otro semejante a este, y empieça: *A un tempo temo, ardisco, ardo, & agghiaccio &c. al ciel ascendo, e in humil loco giaccio &c*<sup>29</sup>. Baste esto, por copiar tanto. No asseguro que mi P. pudiesse ter visto las obras del Groto ni él las suyas, si no que concurrieron en esta imitación de Petrarca sin verse; aunque bien pudiera ser, si las de ambos

<sup>28</sup> S'intende la *Parte prima* delle rime, così intitolata fino dalla *princeps*. Faria e Sousa utilizza naturalmente l'edizione di Ambrogio Dei, comprensiva di una seconda parte fino ad allora inedita: cf. RIME | DI LVIGI GROTO | Cieco d'Hadria. | *Parte Prima*. | A cui seguono altre due | Parti hora di novo | date in luce. | *Con la vita dell'Autore*. | Et con la Tavola delli | argomenti. | *Al molto Illustre et Eccl. Sig. | Strozzi Cicogna Vicentino*. | CON PRIVILEGIO. | IN VENETIA | APPRESSO AMBROSIO DEI | 1610.

<sup>29</sup> Cf. ed. 1577, f. 58 (n.º 95): “A un tempo temo, e ardisco, ardo, & agghiaccio”. Compare nell'ed. 1610 al f. 28v con lo stesso numero e il titolo *Sonetto artificioso*. Delle rime grotiane, è forse questo, in assoluto, il testo più noto e più volte riprodotto, per l'evidente affinità stilistica con Domenico Venier.

se publicáran luego que fueron escritas; porque el Groto murió el año 1585 y el Camões el de 1579”<sup>30</sup>.

Un’annotazione di questo tipo dovrebbe definitivamente smentire chi rimprovera a Faria e Sousa di non essere fededegno<sup>31</sup>. Egli non solo riproduce con estrema fedeltà la lezione delle *Rime* grotiane del 1610, ma ammette, per una volta, che in questo sonetto Groto è superiore sia a Petrarca che a Camões, almeno per 13 dei 14 versi (l’ultimo coincide, di fatto, con una caduta di stile e di tono). Siamo lontani dall’esecrata figura del commentatore privo di qualunque discernimento, che ingloba in modo acritico tutto ciò che può apparirgli camoniano e manipola la lezione a suo piacere, seguendo la propria sensibilità estetica.

L’eccellenza riconosciuta al Groto, a scapito del Petrarca e di Camões, si accompagna poi ad una prudente riflessione sulla cronologia relativa dei due autori cinquecenteschi, che potrebbero aver attinto indipendentemente alla comune fonte petrarchesca. Anche qui i dettagli sono precisi, la data di morte del Groto è corretta. Sulla possibilità di una filiazione diretta fra Groto e Camões, il commentatore tornerà più avanti.

## 1.2. Soneto ad eco:

Nel Son. LXX *Na metade do Ceo subido ardia*, il pastore Liso (anagramma di Lois, cioè Luís, con allusione al poeta) va in cerca di una ninfa crudele che sdegnia il suo amore, Natercia (a sua volta anagramma di Caterina)<sup>32</sup>. Nella chiusa del sonetto, appare la conosciuta figura dell’eco:

<sup>30</sup> Cf. anche v. 9 “*Estando em terra chego ao Ceo voando*. Petrarca alli; *E volo sopra il Ciel, & giaccio in terra* [Rvf 134, 3]. Y en el Son. 311 *Volo con l’ale de pensieri al Cielo* [Rvf 362, 1]. Groto en el lugar citado”. Sulla numerazione dei sonetti, distinta da quella dei non-sonetti, in alcune edizioni del *Canzoniere*, cf Perugi 2011: 185 ss.

<sup>31</sup> Il rigetto, per così dire ufficiale, dell’edizione commentata di Faria e Sousa comincia con Rodrigues Lapa nel 1940. L’anatema contro di lui ha trovato poi corpo in varie etichette, che sono divenute altrettanti luoghi comuni della critica portoghese: Costa Pimpão inizia con “mentiroso provado” (1942) e “famigerado camonista” (1944), Aníbal Pinto de Castro prosegue con “falsificador” (1974). Un resoconto dell’annoso, quanto ingiusto, processo contro l’editore secentista si può leggere in Xosé Manuel Dasilva, “*De tão divino acento em voz humana*”. (*Leituras dos Sonetos de Camões*), Vigo, Universidade de Vigo, 2001, pp. 29-39.

<sup>32</sup> Su versi come questo è stato costruito il romanzo degli amori di Camões con D. Catarina de Ataíde, che, suggerito dallo stesso Faria e Sousa, fu poi ripreso ed ampliato da altri studiosi, rimanendo in auge fino all’avvento della cosiddetta *tese da Infanta* (D. Maria, Infanta de Portugal). Questa tesi, paragonata da Costa Pimpão a una “*novela psicológica*”, fu elaborata da José Maria Rodrigues e ripresa nella sua ed. della *Lírica* del 1932 (in collaborazione con Afonso Lopes Vieira). Altre dame di corte sono state via via indicate come possibili ispiratrici e destina-

“Porque te vás de quem por ti se perde, / Para quem pouco te ama? (suspirava) / E o Eco lhe responde; Pouco te ama” (vv. 12-14).

In margine a questi versi, Faria e Sousa accumula un'ampia esemplificazione di questo artificio metrico-retorico, additando altri casi di 'eco' in Camões e nella poesia a lui contemporanea, con esplicito riferimento al sonetto *Mucho a la Magestad sagrada agrada*, di autoria controversa<sup>33</sup>, che funse da modello principale per i poeti iberici. Faria e Sousa risale poi la tradizione fino ad Ovidio, *Metam.* II, che ne fu l'iniziatore “al tratar de la fabula de Eco (*Hic quis adest? Et, adest, responderat Echo*)”, e di nuovo propone il Groto per la sua abilità nell'applicare questo meccanismo:

«Luis Groto, Rimas, parte I. tiene estos muy ajustados.

*Credo che la gentil mia bella Donna,  
Molta di me pietà nel petto serri.  
Ivi Echo allhor, allhor, mi risponde, erri.  
Ella pur giura amarmi sommamente.  
Echo risponde un'altra volta, mente.*<sup>34</sup>

Y delante un Soneto que va enserutando Ecos, assi como si fuera en prosa; porque van donde los pudo lograr, y no al fin de cada verso, como deven ser: a la muerte de Irene, assi.

---

tarie della lirica camonianiana; tutte queste illazioni hanno però in comune, da un lato, una totale infondatezza storico-documentale e, dall'altro, la cieca convinzione che la donna amata e cantata dal poeta fosse sempre e solo una: l'Amore di una vita, insomma, appassionato e casto (la purezza essendo obbligatoria per motivi etico-religiosi). L'ultimo episodio di questa saga infinita è la biografia romanzata di José Hermano Saraiva, *Vida ignorada de Camões*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1980<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1978).

<sup>33</sup> Faria e Sousa lo attribuisce a Fray Luis de León, come “soneto en la muerte de la Reyna Doña Ana, muger de Felipe Segundo”. Ne esistono varie redazioni, diffuse in un numero rilevante di manoscritti, talora in forma anonima, più spesso con attribuzioni divergenti (fra gli autori castigliani, oltre a Fray Luís de León, è assegnato a Diego Hurtado de Mendoza e a Francisco de Figueroa; fra i portoghesi, a André Falcão de Resende). Anche la regina morta viene identificata ora con D. Isabel de la Paz († 1568) ora con D. Ana d'Austria († 1580), rispettivamente terza e quarta moglie di Felipe II. A partire dall'*Arte Poética Española* di Juan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592, p. 58) diventa il modello esemplare di “soneto con eco” per tutti i successivi trattati di poetica; ma Rengifo tace prudentemente sul nome dell'autore, facendo appena riferimento a “un insigne Poeta”. Cf. Arthur-Lee Francis Askins, *The Hispano-Portuguese “Cancioneiro” of the Hispanic Society of America*, Chapel Hill, 1974, p. 120, e nota pp. 207-211.

<sup>34</sup> Cf. sonetto “S'Echo non mente anch'ella, in dubbio hor sono”, nell'ed. 1577 a f. 32 (n.° 52). Con lo stesso numero e il titolo *Amante compassionato* figura a f. 16r nell'ed. 1610.

*Chi piangono in sì dolce amara doglia,  
 Questi almi Cigni, e pie Sirene? Irene.  
 È ita fuori di vita? Ita. Di bene  
 Raro il Ciel ne dispoglia? Spoglia &c.*

Y entre los Poemas Latinos tiene uno a este modo.

*Arma Dei cujus tonitus clamoris? amoris. &c.  
 Quid gestas lumen parcum? arcum. &c.  
 Quid facies? acies. Belli perita? ita. &c.*<sup>35</sup>

“Todos son buenos”.

Lo spazio concesso alle citazioni è di per sé un riconoscimento del valore esemplare del Groto, quando ricorre all’artificio dell’eco, in versi sia volgari che latini. Coniugandosi all’altra variante ‘difficilior’ del sonetto dialogato, l’eco ripercuote in fine di verso, o di emistichio, l’ultima parola della domanda, decurtandola del fonema o della sillaba iniziale (*Sirene* > *Irene*, *vita* > *ita*, *dispoglia* > *spoglia*; e in latino *clamoris* > *amoris*, *parcum* > *arcum*, *perita* > *ita* ecc.).

## 2. Figure artificiose

Un secondo gruppo di testi è caratterizzato, secondo la terminologia di Faria e Sousa, dalla presenza di “juguetes de vozes”.

2.1. Nel Son. III *Com grandes esperanças já cantey*, ai vv. 7-8 “Que a dor de ver as magoas que passara, tenho por a mór magoa que passey”, Faria e Sousa così commenta:

“Aqui ay dós juguetes de vozes; uno de *magoas* y *magoa*; otro de *passadas*, *passára*, y *passei*. Es frequentissimo en los Poetas. [...]”<sup>36</sup>. Estas cosas oy se tienen por indignas de hombres grandes, mas no veo que lo sean aquellos que por censurarlas no las usan: veo que lo fueron muchos de aquellos que la usaron.

<sup>35</sup> Cf. sonetto “Chi piangono in sì dolce, amara doglia”, nell’ed. 1577 a ff. 121-122 (n.° 203). Nell’ed. 1610 appare a f. 55v come n.° 189, con il titolo *Nella morte della Signora Hyrene da Spilimbergo*.

<sup>36</sup> Seguono molti esempi tratti da Camões lirico e epico.

Plauto, en el Prologo de Anfitrión; Ovidio en Medea a Jason; Dante en el Infierno c. 13; Petrarca Sonetto 96; Luis Paterno; Tulia de Aragon; Laura Terrachina; Gesualdo<sup>37</sup>; Panfilo Sasso; Boscan en su Mar de Amor y en su Leandro; Bernardin Ribeiro Egl. 5; Luis Groto en sus Poemas latinos juega de la voz ‘malo’, con ocasion de aver dado una Dama un pomo a su amante; assi.

*Hoc malum malo quam malum, quod mala tanta*

*Produxi malas, quo sibi troia ferat &c.*

*Hoc malum medicat nunc mala mille mihi &c.*<sup>38</sup>

Y luego otro de semejante argumento, assi.

*Pruna manu prona, pariter prunasque dedisti*

*Prunas bruna fovet, pruna pruina jacet. &c.*<sup>39</sup>

Finalmente el querer estancar esto en los Autores seria reducir el mar a un hoyo. Baste esso”.

2.2. Nel sonetto dialogato in morte di D. João III (1557), *Quem jaz no grão Sepulcro, que descreve*, sono sempre i due versi finali che presentano come artificio il “juguete de segundo, y tercero”, nella forma seguente: “He Numa? Numa não; mas he Joane / De Portugal Terceiro sem Segundo» (son. LIX, vv. 13-14). Il commento ripropone quasi alla lettera il precedente giudizio:

“*De Portugal terceiro sem Segundo*. Este juguete de segundo, y tercero oy parece cosa trivial por muy usada; pero quando mi P. lo dixo no lo era tanto: y con serlo tanto oy lo dizen muchos. Ni yo en todos los vulgares antiguos me acuerdo de averlo hallado semejantemente sino en Jacome Cenci<sup>40</sup>, en le Soneto *Mentre l’aria &c.*, assi, *Vedrá e’l gran Terzo a tutti altri primiero*. En los Españoles modernos a cada passo. [...] En los Latinos lo hallo mas, como en Oracio Carm. I. *Nec viget quicquam simile, aut secundum*. Marcial li. 12 Epigr. 8 *Cui par est nihil, & nihil secundum*. Ciceron en Bruto. *Neque secundum tamen, neque tertium dixerunt, &c.* [...]. El Groto en sus Poemas Latinos tiene uno a Alexandra Volta deste proprio artificio

<sup>37</sup> Cf. *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, stampato in Vinegia, per Giovanni Antonio di Nicolini et fratelli da Sabbio, MDXXXIII.

<sup>38</sup> Cf. CARMINA LATINA / ALOYSII GROTI, / Cæci Hadriensis, f. 198: *Quidam, qui amasia pomum dono dederat*. Corrisponde al Carme XXII, ff. 87v-88r nell’ed. 1610.

<sup>39</sup> Cf. CARMINA LATINA / ALOYSII GROTI, / Cæci Hadriensis, f. 198: *Quidam, cui amasia pruna donaverat*. Corrisponde al Carme XXIII, f. 88r nell’ed. 1610. I due testi sono contigui.

<sup>40</sup> Cioè Giacomo Cenci, presente nell’Antologia dell’Atanagi (1565), e oggi accounato ad altri minori sotto l’etichetta comune di “petrarchista-ilota della più emarginata provincia culturale” (Marco Ariani in *Storia letteraria d’Italia*. Nuova ed. a c. di A. Balduino. / *Il Cinquecento*, a c. di G. Da Pozzo, Vallardi-Piccin, Milano-Padova, 2007, p. 982).



de ir preguntando quien es ella; y por el espacio de 28 disticos hace 30 preguntas: la I.

*Forte una est Charitum? Non est, quia membra pudica*

*Aspicere, excepto conjuge, nemo potest. &c.*

Y concluye. *Ergo quid est? Diva est cunctarum prima Dearum, Nomine Alexandra &c.* Que viene a ser lo de mi P.” (vol. I, pp. 124-125).

### 3. Temi e stilemi

Un terzo gruppo di raffronti tra versi attribuiti a Camões e luoghi del Groto concerne specifici motivi e stilemi. Ad esempio, in almeno due sonetti si loda la donna amata perché racchiude in sé le qualità di tutte le Dee, avendo preso da ciascuna divinità ciò che ha di più bello o di più prezioso:

3.1. Cent. 1. Son. XXXXIV Por os raros extremos que mostrou.

“Praticolo Ausonio quando en favor de otra Hermosura dixo: *Quam Dea vana Venus, quam Pallida Palas; quam jejuna foret Juno* &c. Praticaronlo casi todos los Poetas Italianos, y el Groto en algunos Sonetos con mucha gala” (vol. I, p. 104).

3.2. Cent. 2. Son. XXXXII Diversos dões reparte o Ceo benino

“El Tansilo usò esto en la Cancion que empieza *Amor che alberghi* &c. assi;

*Gratia del Ciel, che a larga man vi denno,*

*Alma Real, tutti y miglior pianeti,*

*Venere la beltà, Mercurio il senno* &c.<sup>41</sup>

El Groto hizo algunos Sonetos y madrigales a este modo, muy buenos: y entre sus poemas latinos ay uno a Alexandra Volta, que despues de preguntar si ay en ella lo que en muchas Deidades que vino galantemente introduziendo, fenece assi,

*Omnibus ex istis nuper tibi forte relati*

*Numinibus magnis hac Dea facta fuit.*

*Donum quisque dedit sibi quod formosius esset,*

*Ex quibus hanc facit Jupiter ipse Deam,*

*Nam Charites corpus, Cyrene crura dederunt,*

*Cum genibus suras Naiades, atque pedes,*

<sup>41</sup> È la canzone IV “Amor, ch’ alberghi e vivi nel mio petto”, vv. 40-43; cf. Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito e inedito*, a c. di Erasmo Pèrcopo, Napoli, 1926 (rist. Napoli, Liguori, 1996), vol. I, p. 70.

*Os Cytherea, genas Aurora, Diana lacertos;  
 Sol faciem, nasum Cynthia, Flora manus.  
 Alcides mala Hesperidum, Tritonia pectus;  
 Tantalides humeros, Grodiadesque comas.  
 Titanus dentes Danae gremium, risum Ver;  
 Parthenope cantum, Calliopem sonum.  
 Curva supercilia dedit Iris, nuncius ales  
 Linguam, alvum Cybele, pulchra Juventa decus.  
 Intuitum Cynosura, oris Zephirus dedit auram,  
 Lumina cessit Amor, cæcus & inde fuit.*

Este Autor formó en esta Dama la referida Pandora, pues cada parte suya era de cada una de las Deidades que más perfeta la tenían” (vol. I, pp. 243-244).

3.3. Allo stesso repertorio appartiene il motivo della bellezza della Dama paragonata ai sette Pianeti, quale viene esplicitato nel congedo della celebre Canc. XI *Nem roxa flor de Abril*, vv. 64-68:

A tal luz (ô Canção, que ousasse vela!)  
 Vendo estas já prostrado  
 Saturno triste, Jupiter irado,  
 Bravo Marte, aureo Apolo, Venus bella,  
 E Mercurio, & Diana, & toda Estrella.

Ecco il commento:

“¶ *A tal luz &c.* Contiene el remate todo lo contenido en la Cancion, llevando los Planetas en él por la misma orden que los truxo en ella, y con los propios epitetos que avia dado a algunos: y no ay más que dezir. Luis Groto en sus Rimas tiene un Madrigal a este modo de alabar la Dama por los Planetas, assi:

*Io fra il ciel, e colei, cui son soggetto,  
 Scorger non so dissomiglianza alcuna;  
 Il ciel ha l'aureo Sol, l'eburnea Luna;  
 Madonna ha d'oro il crin, d'avorio il petto;  
 Egli ha Mercurio accorto, e Marte fero;  
 Ella ha la lingua saggia, il cor severo;  
 Egli ha Saturno grave, e Vener grata;  
 Ella ha il grave saper, la faccia amata;  
 In lui serena, e folgora il gran Giove;  
 Opra lo sguardo in lei simili prove,  
 Chi dunque di vedere il ciel desia,  
 Veggia la donna mia:*

*E chi la donna mia bramma vedere,  
Gli occhi rivolga a le celesti sfere.*<sup>42</sup>

Es bonissimo. No siguió los Planetas por orden como nuestro P. mas usó del artificio de juntar de dós en dós, (en los seys) los que entre si tienen alguna contrariedad, y conformarlas en la Dama” (vol. II, t. 3, p. 98).

3.4. Un'altra canzone, anch'essa di autenticità incontrovertibile, declina il tema dell'instabilità della Fortuna facendo ricorso alle quattro favole mitologiche di Tantalo, Issione, Tizio e Sisifo:

Cancion II. *A instabilidade da Fortuna* (vol. II, t. 3, p. 22)

“Esta Cancion escribió mi Maestro por imitar otra de Sanazaro en la parte 2 de sus Rimas que empieza *Qual pena lasso &c.* y fenece cada estancia con una destas mismas quatro fabulas. Tantalo, Ixion, Ticio, Sisifo [seguono quattro stanze della canzone del Sannazaro]. Girolamo Britonio en su Gelosia del Sole, tiene otra Cancion semejante con estas propias fabulas, y empieza; *Si vago io son d'andar di piaggia in piaggia &c.* y en la estancia de Ticio dize: *dal famulento uccello &c.* y de Sisifo: *Qual è quel che ricade più col sasso [...]*<sup>43</sup>. El Groto en un Soneto recogió todas estas fabulas; assi.

*Tra vaghi pomi, e chiare acque si vede  
Tantalo ogn'hor, pur sete eterna il lima:  
Di colei ch'amo io sempre, ho copia opima,  
Né pur l'oso accennar quanto il cor chiede.  
Quanto haver tratto il sasso al sommo crede  
Sisifo, il vede star nella valle ima.  
Quando io miei voti al ciel por credo in cima,  
Caggion del centro a la più bassa sede.  
Lo augel digiuno a Ticio il cor vivace  
Divora sempre: a me sempre il mio duolo.  
Lascera il cor che mai non si discioglie.  
Gli angui con Ission li fan mai pace,  
Né meco i miei pensier. Dunque in me sol  
Tutti i supplicij suoi l'inferno accoglie.*

<sup>42</sup> Cf. *Rime* 1577, f. 13 [n.° 25]; nell'ed. 1610, compare a f. 7r, n.° 25 e il titolo *Lode della amata*.

<sup>43</sup> Cf. ora Mikaël Romanato, *Per l'edizione della “Gelosia del Sole” di Girolamo Britonio*, “Italiques”, XII (2009), pp. 33-71.

Anche sulla base di questa limitata esemplificazione, le affinità fra i versi camoniani e le rime del Groto paiono indiscutibili; resta però la difficoltà di stabilire con certezza un nesso diretto fra i due poeti, non tanto per motivi di cronologia o di accessibilità, quanto piuttosto per la non-esclusività degli esempi grotiani. In altri termini, Camões avrebbe potuto senz'altro leggere Groto nell'edizione princeps del 1577, ma ancor prima, all'interno di una delle molte antologie di Rime *di diversi* che circolavano in Europa. Ma per nessuno dei luoghi in questione Groto può essere considerato come l'unica fonte possibile di Camões: altri poeti prima di lui, se non addirittura Petrarca, offrivano lo stesso modello da imitare o rielaborare. Certo è che il Groto, come testimoniano gli elogi entusiasti di Faria e Sousa, era un maestro riconosciuto nel campo degli artifici e delle figure più complesse.

Un posto a parte, nella presente rassegna, merita l'introduzione alla forma 'sestina' (vol. II, t. 3, pp. 200-202). Dopo averne minuziosamente descritto il meccanismo costitutivo, Faria e Sousa conclude con uno dei suoi perentori giudizi: "Desto se vè claramente que es enfadosa, y dificil de obrar esta composicion". E aggiunge: "5. Mucho más lo es si se haze de doze estancias, como Petrarca hizo una, y Sanazaro, y otros Italianos. Montemayor, y Lope de Vega tambien lo usaron: aunque a toda verdad, por mucho que se trabaje, es fastidiosa la repeticion de una palabra tantas vezes. Luis Groto, que manejó las composiciones dificiles con buena dicha, añadió quatro versos a la Sextina; despues de los tres del remate, dós; repitiendo en cada uno tres palabras; y luego otros dos, repitiendo en el ultimo las seis palabras por su orden; que fue laboriosa añadidura, y galante, porque haze un fin gustoso. No afirmo que fuesse el Inventor desto, pero aviendo visto más de trezientos Poetas Italianos, solo en él lo hallé. Podrá ser lo hallassen los que vieron más que yo" (loc. cit., p. 201).

Faria e Sousa fa qui allusione alla 'sestina doppia caudata' del Groto che, dal punto di vista metrico-formale, resta a tutt'oggi un *hapax*. Ancora una volta, si conferma con questa nota la competenza metrica di Faria e Sousa, la straordinaria accuratezza del suo commento e, indirettamente, anche la sua affermazione di aver letto più di trecento poeti italiani. Di fatto, nonostante il 'corpus' della lirica italiana del Cinquecento si sia arricchito col tempo per le nuove ricerche in archivi e biblioteche, nessun altro esempio di sestina doppia caudata è stato ancora repertoriato al di fuori di quella presente già nella prima edizione delle *Rime* di Luigi Groto (1577).

Il virtuosismo in questo caso non è tanto nel raddoppio delle sei stanze della sestina, quanto nella costruzione di un triplice congedo. Il primo, obbligatorio, riproduce in tre versi le sei parole-rima *ghiaccio*,

*neve, freddo, sole, foco, caldo*, distribuendole due per verso, nello stesso ordine in cui compaiono nella prima stanza.

Il secondo e il terzo congedo sono formati da due distici ciascuno, secondo la norma generale che impone una ‘cauda’ decrescente rispetto alla chiusa. Nel secondo congedo, ogni verso racchiude tre parole-rima distribuite per coppie di antonomi (*brina/caldo, ghiaccio/foco*, nel primo verso; *neve/sole, ignuda/freddo* nel secondo); le quattro coppie antinomiche includono evidentemente due vocaboli estranei alle sei parole-rima, nella fattispecie *brina* e *pianta ignuda*. Nel terzo ed ultimo congedo, ad un verso ‘vuoto’ segue un secondo verso in cui si accumulano, in asindeto, tutte e sei le parole-rima della sestina, secondo uno dei meccanismi prediletti dal Groto, il *Summationschema*:

Così al ghiaccio, misero, a la neve  
E al freddo su del ciel mi vede il sole,  
Come dal foco estivo al grande caldo.

Così son brina al caldo e ghiaccio al foco;  
Son neve al sole e pianta ignuda al freddo.

Prima che lieto’i sia, fian giunti a un loco  
Freddo, caldo, sol, ghiaccio, neve e foco.

Dal punto di vista delle rime, il primo congedo, così come la prima coda, rispettano la regola della rima irrelata, proponendo cinque delle sei parole-rima della sestina. La seconda coda chiude la sequenza con un distico a rima baciata, dove la parola-rima *foco* (in rima con *loco*) si ricollega al primo verso della prima coda.

L’introduzione di un distico a rima baciata in chiusura di una sestina è del tutto estraneo alla struttura tradizionale di questa forma metrica, così come il verso finale costruito sulla somma asindetica delle parole-rima. È per questo tipo di esperimenti che il Groto meritò l’attenzione e l’ammirazione di autori come Quevedo o Góngora, nonché del Camões autentico e non. La stravaganza, o per meglio dire, lo sperimentalismo a oltranza di poeti come il Groto anticipava la tendenza barocca “verso la costruzione di strutture formali sempre più chiuse e artificiose” (Bausi-Martelli, p. 166)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> A nostra conoscenza, il manuale di metrica Francesco Bausi e Mario Martelli (*La metrica italiana. Teoria e prassi*, Firenze, Le Lettere, 1993) è l’unico a dar conto della ‘sestina doppia caudata’ del Groto, sulla base di un precedente articolo di Piero Cervetti, *Una lirica del Cinquecento poco nota: la ‘sestina caudata’ di Luigi Groto*, in “Italianistica”, XV (1986), pp. 285-288.

Affrontiamo ora il testo dotato di maggiore impatto, non solo per la considerevole mole, ma perché rappresenta un caso di imitazione che sfiora a volte la traduzione letterale. E questo utilizzando come fonte non una ma due poesie di Luigi Groto, che si alternano e si intersecano come ipotesto della canzone (pseudo)-camoniana<sup>45</sup>.

**Camões**, *Canção XIII* (ed. Faria e Sousa)

**Groto**, *Filosofia d'amor*, ed. 1610, cc.23-25;

## I

Quem com solido intento  
 Os segredos buscar da Natureza,  
 Quanto de Atenas preza,  
 Entregue ao mar irado, ao leve vento;  
 Em forjar meu tormento,  
 Nova filosofia,  
 De experiencias feyta, Amor me ensina.  
 Das leys do antigo tempo bem declina,  
 Que Amor, & a Natureza, em mi varia,  
 Donde Escolas de sabios nunca vio  
 Em natural sogeyto,  
 Quanto Amor em meu peyto descubrio.

cf. canzone, vv.1-6  
*S'alcun nov'arte vuole  
 Udire, oda la mia  
 Nova filosofia;  
 Non udì mai Athene in tante schole,  
 Né mai scrisse altro Auttore  
 Quel ch'or m'insegna il mio gran mastro Amore*

## II

As aves no ar sereno,  
 O gado de Protèo nas agoas pace;  
 Vive o homem, & nace  
 Neste mundo qual mundo mays pequeno.  
 Eu tudo desordeno  
 Em todos dividido;  
 A boca no Ar, na Terra o entendimento:  
 Dàme esse amor, dàme esta o pensamento;  
 O coração no fogo he consumido:

<sup>45</sup> Si cita da *Rimas Varias*, vol. II, t. 3, pp. 102-107).

Mas a agoa, que dos olhos sempre dêce,  
 Tem effeyto tão vario,  
 Que em hum humor contrario o fogo crece.

cf. madrigale, vv.1-4

*L'augel in aria, in acqua i pesci an loco;  
 In terra l'huom, la salamandra in foco;  
 Io stò, merce d'amor, de' suoi tormenti,  
 In tutti gli elementi;*

madrigale, vv.5-8

*La bocca ho in aere, in terra lo intelletto;  
 Quel mi dà il cibo, & questa tien l'affetto.  
 Al fin, mentr'ardo, e piango il fero ardore.  
 In acqua tengo gli occhi, in foco il core.*

### III

Da vista Amor soia  
 Abrir ao coração segura entrada;  
 Ley he já profanada:  
 Que quando a luz de huns olhos me feria,  
 Amando o que não via,  
 Qual de escopeta o lume,  
 Primeyro o querer vi, que a causa visse.  
 Quem o desejo co a esperança unisse,  
 Cego iria a pos cego, & vil costume.  
 Que eu desta Alma, das leys do mundo isenta,  
 Morta a esperança vejo,  
 Onde sempre o desejo se sustenta.

cf. canz. vv.109-114

*Non è ver che la vista  
 D'amor la porta sia;  
 Ancho per altra via  
 La monarchia del cor Cupido acquista:  
 Io pur di vista privo,  
 Ardendo, amando, e desiando vivo.*

canz. vv.13-18

*Non è ver che 'l desire  
 S'alberghi con la speme  
 Ne stian se non insieme:  
 Io stesso 'l provo &c.  
 Posso dir, lasso, ch'io  
 Senza speranza ogn'hor via più desio.*

### IV

Em vão se considera  
 Que hum semelhante a outro busca, & ama,  
 E que foge, & desama  
 Todo mortal a morte esquiva, & fera:

Sigo huma linda fera,  
 Que esconde em vista humana  
 Coração de diamante, & peyto de aço.  
 De meu sangue faminta; & satisfação  
 Com cruel morte a sede deshumana:  
 Assi que sendo em tudo diferente  
 Corro apos minha sorte,  
 E se me entrego á a morte estou contente.

cf. canz. vv.73-78

*Non è ver ch'ogni eguale  
 L'egual suo cerchi, & brami:  
 Ne che fugga, e disami  
 Per natura la morte ogni mortale:  
 Un cor di temprà humana  
 Lieto s'offre a una fiera che lo sbrana.*

## V

Cae em mayor defeyto  
 Quem cuyda ser ciencia clara, & certa,  
 Que a causa descuberta  
 Sempre produz a si conforme o effeyto:  
 Rendeome hum lindo objeito,  
 Que sendo neve pura  
 Vivo me abrasa, & o fogo interno aviva:  
 Que esta fermosa fera fugitiva,  
 Com ser neve, do fogo se assegura:  
 Donde infiro por certo (& cesse a fama  
 Vãa, mentirosa, & leve)  
 Que não desfaz a neve ardente chama.

cf. canz. vv.67-69

*Non è ver, che rimossa la cagion, si rimova  
 L'effetto &c.*

vv. 25-30

*Non è ver che a un bel Sole  
 Rigido gel si sfaccia; ne che si lique faccia  
 Bianca neve ove'l foco giunger suole;  
 Che già strutta saria  
 A gli stessi occhi suoi la donna mia.*

## VI

Bem no effeyto se sente  
 Cessar, cessando a causa donde pende;  
 Que o fogo mays se acende  
 Estando á a vista donde mays ausente;  
 Mas na alma vivamente  
 A trazem dibuxada,  
 De noyte Amor, de dia o pensamento:



E quando Apolo deyx a o claro assento,  
 Por entre sombras vejo a Ninfa amada:  
 Poys se sem luz Amor os olhos ceva,  
 Cego, senão concede  
 Que em nada Amor impede a escura treva.

cf. canz. vv. 69-72

*L'efetto, non mi giova  
 Star lontan da chi m'ha l'alma percossa;  
 Che d'apresso, e da lunge,  
 Una stessa caggion m'accende, e punge.*  
 vv. 55-60

*Non è ver che velato  
 Il ciel d'oscura benda  
 La vista altrui contenda:  
 Al maggior buio, allhor ch'è più serrato  
 L'aere, e che men riluce,  
 Io scorgo la mia bella, e chiara luce.*

## VII

Erra quem atrevido  
 Pregoa ser mayor que a parte o todo:  
 Amor me tem de modo  
 Que estou num'alma minha convertido:  
 Desta gloria ha nacido  
 O temor de perdela:  
 E posto que o receo a muytos finge  
 Lá na imaginação Chimera, & Sfinge,  
 De mal futuro, que urde imiga estrella,  
 Vejo em mi, por incognito segredo,  
 Quando estou mays contente,  
 Que só do bem presente nace o medo.

cf. canz. vv. 103-108

*Non è ver che maggiore  
 Sia de le parti il tutto:  
 Madonna ha in se ridotto  
 Ogni mia parte, et essa è il mio core:  
 Così chiude il cor mio  
 In se Madonna, e in essa mi chiudo io.*  
 vv. 7-12

*Non è ver che la tema  
 Sia di futura noia, ma di presente gioia.  
 Io che sì come cresce, e come scema  
 La fortuna il suo inganno,  
 Temo, e dopo gran ben maggiore affanno.*

## VIII

Temse por manifesto  
 Parecerse ao sogeyto o accidente:  
 Mas inda em mi se sente

O pensamento, a cor, o riso, o gesto:  
 E tendo todo o resto  
 Da vida já perdido  
 Neste tormento meu tão duro, & esquivo,  
 A gostos morto estou, a penas vivo:  
 E sendo morto já, vive o sentido,  
 Porque sinta que na alma despedida,  
 Póde em meu mal unirse  
 O ficar, & o partirse; a morte, & a vida.

cf. canz. vv. 61-66

*Non è ver ch'al soggetto  
 S'appogin gli accidenti  
 Senza cui siano spenti.  
 I pensieri, il color, pure, e lo aspetto  
 Io serbo anchor che sia  
 Gia strutto il resto de la vita mia.*

vv. 43-48

*Non è ver che partita  
 L'alma del corpo, ei mora:  
 La mia volando fora  
 Dietro a suoi bei pensier, che son sua vita,  
 Di se mi lascia privo  
 Per vagheggiar madonna, et io più vivo<sup>46</sup>.*

## IX

Destas razoens, Canção, infiro, & creio,  
 Que ou se mudou em tudo a fôrma usada  
 Da natural firmeza,  
 Ou tenho a natureza em mi mudada.

### APPARATO DELLE VARIANTI

Canzone: v.1 S'alcun novi arte] Se alcun nov'arte *omn.*; v.13 s'alberghe] s'alberghi *omn.*; v.14 stan] stian *omn.*; v.74 Li'egual] L'egual *omn.*; v.60 Io scorgo] I'scorgo *omn.*; v.104 è il mio core] *Rime* 1610; è nel mio core *cett.*; v.10 chiudo io] chiud'io; v.9 Io che si] Io che sò *omn.*; v.63 lo aspetto] l'aspetto *omn.*

Madrigale: v.1 L'augel] Li augelli *omn.*; v.5 in aere] in aria *omn.*; in terra lo int.] in terra ho lo int. *omn.*

<sup>46</sup> APPARATO DELLE VARIANTI Canzone: v. 1 S'alcun novi arte] Se alcun nov'arte *omn.*; v.13 s'alberghe] s'alberghi *omn.*; v. 14 stan] stian *omn.*; v. 74 Li'egual] L'egual *omn.*; v. 60 Io scorgo] I'scorgo *omn.*; v. 104 è il mio core] *Rime* 1610; è nel mio core *cett.*; v. 10 chiudo io] chiud'io; v. 9 Io che si] Io che sò *omn.*; v. 63 lo aspetto] l'aspetto *omn.* Madrigale: v. 1 L'augel] Li augelli *omn.*; v. 5 in aere] in aria *omn.*; in terra lo int.] in terra ho lo int. *omn.*

Il testo del Groto, utilizzato da Faria e Sousa nel suo commento, corrisponde a quello dell'ed. 1610, come dimostra la lezione del v.106 "è il mio core" (vs. "è nel mio core" *cett.*), che è l'unica variante sostanziale. Le altre sono innovazioni formali, o semplici refusi.

La canzone che Faria e Sousa attribuisce a Camões gode, dal canto suo, di una sola attestazione manoscritta, per giunta tardiva, nel *Cancioneiro Fernandes Tomás* (sec. XVIII), ff.13r-14r, dove è assegnata a Diogo de Sousa e presenta un 'incipit' differente (*Quem com subito intento*).

Quanto alla tradizione a stampa, la canzone è pubblicata anonimamente nella *Miscelânea* di Miguel Leitão de Andrade, 1629, dov'è il n.º3. Entra nel *corpus* camoniano con l'edizione di Álvares da Cunha (1668), che molto probabilmente la ricavò dai manoscritti dello stesso Faria e Sousa, all'epoca ancora inediti. Non figura nelle edizioni camoniane di Rodrigues-Vieira (1932), Hernani Cidade (1946-47) e Costa Pimpão (1973). Appare solo in appendice, fra le poesie apocriefe o di autoria problematica, nell'edizione di Maria de Lurdes Saraiva (1980-81). Contro l'autenticità della canzone si pronunciano anche Jorge de Sena<sup>47</sup>, Aguiar e Silva<sup>48</sup> e Leodegário A. de Azevedo Filho<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Cf. Jorge de Sena, *Uma canção de Camões*, Lisboa, Portugalíia, 1966, p. 63: "Os poemas de Luigi Groto foram publicados em volume – o que Faria e Sousa ignora – em 1577. A hipótese de que o presumível Camões autor conhecesse Groto (poeta italiano uns quinze anos mais novo, e tardiamente recompilado, sobretudo para a vida de um Camões ausente da Europa) em manuscritos parece frágil, a menos que pudesse tê-lo encontrado em qualquer compilação impressa – desconhecida ou não revelada pela erudição – das muitas que, nessa época, os prelos italianos lançaram. E dificilmente Camões, mesmo nesta hipótese, poderia tê-lo conhecido antes de 1570, o que tornaria a canção "apócrifa" uma composição muito tardia. Mas, quanto às analogias que Faria e Sousa encontra e não pudemos conferir, poderia acontecer que tanto Groto, como o Camões apócrifo, tivessem, para a imitação, uma fonte comum que escapou – o que, concordemos, era muito improvável – à informação de Faria e Sousa".

<sup>48</sup> Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "...um Camões bem diferente...", in "Colóquio / Letras", n.º 4/ (Jan. 1979), pp. 5-17. "Primeiramente, observe-se que esta canção, atribuída a Camões por Faria e Sousa e Álvares da Cunha – mas já anteriormente editada, como anónima, na *Miscelânea* de Leitão de Andrade –, não foi reconhecida como autenticamente camoniana por José Maria Rodrigues, nem por Hernani Cidade, nem por Costa Pimpão. Jorge de Sena admite que ela poderá ser da autoria de Camões [...], fundando-se em critérios de ordem técnico-formal [...]. Roger Bismut rejeita a autoria camoniana (*op. cit.* pp. 327-328) e formula a hipótese de esta canção ser a mesma que aparece, com *incipit* modificado, no fl. 13r do *canc. FT*. Com efeito, a hipótese de Bismut corresponde à verdade [...]. No FT a canção está atribuída a Diogo de Sousa. Curiosamente, o próprio Faria e Sousa alimentava muitas dúvidas quanto à autenticidade camoniana desta composição" e *ibid.* "texto apócrifo – e indubitavelmente imitado, como FS revelou, de Luigi Groto".

<sup>49</sup> Cf. *Lírica de Camões*, cit., vol. I, p. 326: 2.7. CANÇÕES EXCLUÍDAS DO CORPUS. "9 *Quem com sólido intento*. [...] a divergência de atribuição autoral, além da falta de

Nel commento introduttivo alla canç. XIII *Quem com solido intento* Faria e Sousa scrive:

“Desta propria suerte hallo en la parte I. de las Rimas de Luis Groto unas liras, de parte de las quales se imita, y aun traslada esta Cancion con tanta evidencia que ò ella se escribió por ellas, ò ellas por ella. El Groto, y mi P. escrivian a un mismo tiempo; mas como los Italianos son velozes en imprimir lo que escriven, pudo bien ser que mi P. alcançasse a ver impressa la Parte I. del Groto, en que ellas andan: las Rimas de mi Poeta no se imprimieron si no despues de fallecidos ambos, y estas Canciones aunque anden impressas, lo fueron ayer: y quando todo se imprimiera a tiempo que pudiera verlo el Groto, los Italianos nunca hizieron caso de Españoles para imitarlos, hasta que apareció el Marino que pagò por todos, trasladando quanto hallò de España digno de trasladarse. Finalmente el Groto no pudo ver escritos de mi P. deste genero, aunque si el Poema heroico que fue impresso el año de 1572, y èl murió el de 1585, y mi P. pudo ver sus Rimas: y si no las viò no es suya esta Cancion, de que iré mostrando que solamente pudo hazerla quien huviesse visto aquellas liras. Los hombres que en Portugal podian escrivirla fueron Martin de Crasto, Fernan Rodriguez Surrupita, y Manuel Suares de Albergaria, que como eran hombres de veras procuraron siempre seguir las pisadas de Luis de Camoens...” (II 102-103).

Una prima osservazione concerne il nome di *Liras* con cui Faria e Sousa mostra di riconoscere nella canzone *S'alcun nov'arte vuole* lo schema dell'ode di Bernardo Tasso, autore peraltro ampiamente citato nel commento come uno dei modelli rielaborati da Camões<sup>50</sup>. Di fatto, la strofe *abbAcC*, esastica con alternanza di settenari ed endecasillabi, corrisponde a una variante dell'ode, quale viene teorizzata da Bernardo Tas-

---

testemunhos quinhentistas em nome de Camões, impede-nos de incluir o texto no *corpus* irredutível do Poeta, por mais belo que seja. [...] Seja como for, a canção não apresenta as condições aqui exigidas para ser incluída no *corpus* irredutível da lírica de Camões, pois não atende o princípio da incolumidade do testemunho, já que é atribuída a Diogo de Sousa, em FT – 13 e 14”.

<sup>50</sup> Sull'argomento si possono consultare Maria de Lourdes Belchior, *Nótula sobre a lira usada por poetas portugueses dos séculos XVI e XVII*, in *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 75-86; José da Costa Miranda, *Alguns apontamentos para un futuro estudo sobre bernardo Tasso em Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978 (sep. dos “Arquivos do Centro Cultural Português”, vol. XIII); Barbara Spaggiari, *Nel quarto centenario della morte di Luis de Camões. L'ode IX: Per la conoscenza della lirica camoniana*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e filosofia, s.III, vol. X,3 (1980), pp. 1003-1064 e *L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del sec. XVI: l'ode e il sonetto*, in “E vós, Tágides minhas”. *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a c. di M.-J. de Lancastre, S. Peloso, U. Serani, Viareggio-Lucca, Baroni Ed., 1999, pp. 681-689.

so<sup>51</sup> e imitata, per primo, nella penisola iberica, da Garcilaso de la Vega<sup>52</sup>. Nei manuali di metrica italiana, questo tipo di composizione verrebbe piuttosto classificato come *canzonetta*, ossia una canzone con stanze di minore estensione (dai 4 ai 6 versi), che si caratterizza per la presenza, spesso maggioritaria, di versi brevi. A Faria e Sousa, invece, non sfugge il modello di Bernardo Tasso, e la peculiare denominazione di *liras* che le stanze delle sue odi riceverono sotto l'influenza della Canción V di Garcilaso, *Si be mi baja lira*. In altri termini, Faria e Sousa mostra non solo di saper perfettamente individuare il genere e il metro, ma anche di ritracciarne la storia.

Gli altri elementi che è opportuno mettere in rilievo, in questa scheda introduttiva, sono la riflessione cronologica e la dimensione culturale. Faria e Sousa è ben cosciente del problema posto dalle date: la *princeps* del Groto esce nel 1577, cioè due o tre anni prima della morte di Camões. Dunque il poeta portoghese, se è lui l'autore, avrebbe potuto aver accesso alla stampa. Il cammino inverso, cioè un'imitazione di Camões da parte del Groto, è escluso per più motivi, non ultimo il fatto che Groto morì prima che uscissero le due edizioni cinquecentesche delle *Rimas*, nelle quali – d'altronde – la canzone non figura<sup>53</sup>.

Del resto, nel Cinquecento il centro di produzione e di diffusione della lirica era senz'altro l'Italia, non solo in quanto patria dell'Umanesimo e del Rinascimento, ma anche come esportatrice in ambito europeo del fenomeno del petrachismo, nonché sede delle case editrici più prestigiose (che, come ben osserva Faria, “son velozes en imprimir lo que escriven” gli autori italiani). Solo col Marino la tendenza si invertirà e la Spagna diventerà a sua volta un modello per i poeti barocchi.

---

<sup>51</sup> Lo schema *abbAcC* è un ‘unicum’ nelle *Odi* di Bernardo Tasso; appare solo nell'ed. del 1560 curata dal Dolce, al n.º21: Ode XXI – *Per la partenza de la sua Donna*: “Lasso, ch'ovunque i lumi”. Cf. Bernardo Tasso, *Rime*, vol. II. *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, a c. di Vercingetorige Martignone, Torino, RES, 1995, pp. 307-308.

<sup>52</sup> Cf. la cosiddetta Canción V, dove la parola *lira* figura in rima nel primo verso (“Si de mi baja lira”). Anche in Garcilaso si tratta di un ‘unicum’, la cui natura di *ode* – alla maniera di Bernardo Tasso – risulta solo nel titolo manoscritto, *Ode ad florem Gnidi*. La tradizione impressa, a cominciare da Fernando de Herrera, classifica nel genere ‘canzone’ anche l'ode di Garcilaso; parallelamente, nei trattati di metrica italiana, il termine ‘canzonetta’ viene talvolta preferito a quello di ‘ode’, negando così la specificità del modello tassiano, che invece vuole proporsi, in modo programmatico, come alternativa sia alla canzone di stampo petrarchesco, sia ai vari tentativi di ritradurre l'ode classica di tipo pindarico in metro volgare.

<sup>53</sup> Che Groto potesse aver conoscenza di manoscritti coevi della lirica camonianiana non è nemmeno ipotizzabile.

Se l'autore della canzone non dovesse essere Camões, Faria e Sousa è comunque in grado di dimostrare “que solamente pudo hazerla quien huviesse visto aquellas liras”. L'imitatore del Groto si potrebbe allora identificare con uno dei fedeli seguaci del magisterio camoniano, Martim de Crasto, Manuel Soares de Albergaria o Fernão Rodrigues Lobo Soropita, quest'ultimo autore presunto del *Prólogo* all'editio princeps delle *Rhythmas* (1595).

I dubbi autorali chiaramente espressi nella parte introduttiva del commento sono però mitigati da altre affermazioni che costellano le successive annotazioni. In margine alla strofe VI della canz. XIII, Faria e Sousa afferma che “por mil señales me voy a assegurar que es suya esta Cancion” (vol. II, t. 3, p. 105), mettendo in rilievo luoghi paralleli del Camões autentico, che ne confermerebbero la paternità. In dettaglio:

Per VI.5-6 “na alma vivamente / A trazem dibuxada” rinvia al son. 8, Cent. I, v.1 *Amor, que o gesto humano na Alma escreve*, dove sono raccolte in nota tutte le occorrenze del motivo della bellezza dell'Amata iscritta nell'anima dell'Amante, distinguendole in gruppi sulla base del verbo utilizzato: “porque unas vezes dize que está *escrita* (como aqui), otras que *pintada*, otras que *esculpida*, otras que *trasladada*, otras que *dibuxada*, otras que *impresa*, otras que *retratada*” (nostro il corsivo).

Per VI. 7 “De noyte Amor, de dia o pensamento” Faria e Sousa annota: “Mirese como es propio del P.”, rinviando a *Lus.* III. 121 *De noyte em doces sonhos que mentião, / De dia em pensamentos que voavão*.

Per VI.11 *Cego!* di nuovo rimanda ai *Lus.* VIII. est. 40 *Cegos! Que dos trabalhos &c*, per questo aggettivo che Faria e Sousa dichiara essere “Termino propio del P.”.

In un'altra strofe, la VIII, suggerisce però la conclusione opposta: “¶ *A gostos morto estou, e penas vivo. Aun este lugar [...] podia persuadir que esta Cancion no es de mi P. por ser traslado de un verso del Tasso en su Liberata, c. 4 e. 36 Ma già morta a i diletti, al duol sol viva. Porque el Tasso florecia quando el Groto espirava. Pero pudo mi P. alcançar a ver el Poema del Tasso que el imprimió antes del año 1579 en que él falleció: pero seguirase desto que no escribió esta Cancion como enamorado, si no por exercitar el ingenio, pues los ultimos años de su vida no eran para atender a amores*” (vol. II, t. 3, p. 105).

Al Groto non risparmia elogi, asserendo talora che la sua resa poetica è superiore a quella del testo portoghese: “En algunos lances no me agrada la Cancion porque no corre con la claridad que del Groto las Liras: si bien veo que en ella ay vicios de las copias”. I difetti sono imputati ai copisti, non a Camões; resta però il fatto che del Groto si loda la chiarezza (caso davvero raro, tenuto conto della ricerca esasperata di difficoltà che impronta le sue rime). E la conclusione del commento è di nuovo per

il Groto: “Dado fin a la Cancion, digo agora que las Liras de Groto contienen 19 estancias de a seys versos: la primera es proposicion destas filosofias, y la ultima, recomendacion a los enamorados para que las crean; y en las 17 lleva cada una un argumento, y conclusion: y dellas imitò, ó trasladò onze nuestro P. en siete estancias desta Cancion; porque en algunas recogì dós de essotras”. Dopo questa precisazione tecnica, Faria confessa di avere lui stesso imitato la canzone del Groto prima di conoscere il testo pseudo-camoniano imitato dalla stessa fonte: II 106 “Yo antes de averla visto avia tambien lidiado con aquellas Liras: y quando la vi, consideré el diferente camino que aviamos llevado mi P. y yo”. Si riferisce alla Oda 8 della Parte III delle sue proprie rime, in cui riproduce il testo del Groto in 16 strofe di 4 versi con rima alternata, “omitiendo tres de las 17. de Groto, porque no me agradaron”. Segue il testo integrale dell’Ode composta da Faria e Sousa a imitazione di *S’alcun nov’arte vuole*<sup>54</sup>, con un ulteriore confronto fra le proprie *Liras* e quelle del Groto. L’intero commento della canzone si chiude poi con la citazione del congedo secondo il testo italiano: *Canzon, rivolgi il piede...* (v. Appendice 1.2)

Senza soluzione di continuità, figura poi una singolare aggiunta:

“Aviendo muchos años que estavan escritos esos nuestros versos, y comentarios, agora este año de 648 salieron impressas Varias Rimas de D. Francisco de Quevedo; y a fol. 227 fuy a hallar una traduccion de las proprias Liras del Groto. D. Jusepe Antonio de Salas<sup>55</sup> [...] haze sobre esta traduccion una nota, y no dize que es traslado del Groto; de que se vé claro que no lo viò. Yo agora digo que la traduccion no es buena. Cada estancia es de 6 versos como las de Groto; mas no teniendo este más de dós grandes, porque los quatro son pequeños, èl en contrario tiene pequeños solos dós y los 4 son grandes. La est. I de Quevedo es como la de Groto; y luego pone dós de su casa: y luego de la filosofia dexa dós, y toma la tercera; y despues dexa otras, que parece se le hizieron más dificiles a la traduccion. Esto no ha examinado D. Jusepe: mas no me espanto, porque él no maneja tanto las escrituras Toscanas como las Griegas. Nós otros los que no hablamos en Griego, nos reduzimos a saber estas poquedades. Mas porque dixé que no era buena la traduccion, daré señal:

<sup>54</sup> Vista la rarità delle poesie composte da Faria, in appendice si riporta per esteso il suo testo, considerandolo come ulteriore testimonianza del successo del Groto nella Spagna del sec. XVII (Appendice 2).

<sup>55</sup> Josef Antonio González de Salas, amico nonché organizzatore dell’edizione postuma delle rime di Quevedo, raccolse ca. 600 poesie – tutte autentiche – suddividendole in generi secondo la volontà dell’autore. I titoli sono stati aggiunti da lui per meglio chiarire il contenuto delle varie poesie. L’opera a stampa si intitola *El Parnaso español*, Madrid, 1648.

*Bien puede en mi cadena,  
 El ser con el no ser, a un mismo punto  
 Estar, por mi mal, junto,  
 Pues muero al gusto, estoy vivo a la pena:  
 Y assi es verdad, Anarda, quando escrivo,  
 Que yo soy, y no soy, y muero, y vivo.*

Digo que quello de, *en mi cadena*, es una purissima floxedad, y fuerça de consonante, y él, *por mi mal* es como essotro en lo de meter paja para llenar el verso. El *pues muero al gusto, estoy &c.* aqui el verdadero hablar es: *pues muerto al gusto estoy, vivo a la pena*. En las otras estancias ay más aun de lo arrastrado, pero essa basta a mi intento [...]” (vol. II, t. 3, pp. 106-107).

Questa lunga nota illumina il modo di procedere di Faria e Sousa nel preparare il suo commento all’opera camoniana, perché dimostra come egli continui ad aggiornarlo benché la stesura sia già conclusa da alcuni anni. Nel 1648, dunque poco prima della morte, Faria e Sousa individua un’altra imitazione della stessa canzone del Groto nell’opera di Francisco de Quevedo, pubblicata per la prima volta proprio in quell’anno. L’aggiornamento è fatto in tempo reale e mostra l’attenzione sempre vigile di Faria e Sousa, lieto di poter segnalare una fonte che era sfuggita all’editore e commentatore di Quevedo. L’imitazione è peggiore, la traduzione lascia a desiderare e gli permette, ancora una volta, di esaltare la superiorità de “su Poeta”.

Ma non è questo il punto. Quanto visto finora sconfessa in modo perentorio i denigratori di Faria e Sousa, mostrando che l’erudito secentesco aveva una competenza sicura delle letterature anteriori e coeve, uno scrupolo lodevole nella raccolta dei possibili modelli, un’acuta sensibilità alle questioni metrico-formali (senz’altro superiore a numerosi e più moderni editori di Camões), e infine un sincero desiderio di completezza per ciò che riguarda l’apparato di commento.

Se a tutto questo si aggiungono le lezioni da lui trasmesse sulla base di manoscritti oggi perduti (caso flagrante di tradizione indiretta, di estensione ancora non definita, ma sicuramente significativa), l’opera di Faria e Sousa diventa un punto di passaggio obbligatorio non soltanto per chi studi la storia editoriale e critica dell’opera camoniana, ma anche per chi voglia occuparsi di questioni autoriali e dello stabilimento del testo.



## Appendice

### 1. Luigi Groto

LA PRIMA PARTE | DELLE RIME | Di Luigi Groto Cieco di Hadria. | CON PRIVILEGIO. | [ritratto del Groto] | *Venetia, Per Fabio, e Agostin Zopini fratelli.* | M.D.LXXVII.

1.1. Sestina doppia caudata: 2 x ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA+ 3 congedi con le parole-rima disposte secondo 3 schemi:

- a. 1°v. AB 2°v. CD; 3°v. EF (schema canonico)<sup>56</sup>
- b. 1°v. FAE 2°v. BDC (ripropone lo schema della II<sup>a</sup> = VIII<sup>a</sup> strofa)
- c.       – 2°v. CFDABE (ripropone lo schema della III<sup>a</sup> = IX<sup>a</sup> strofa).

Parole-rima: A = *ghiaccio*, B = *neve*, C = *freddo*, D = *sole*, E = *foco*, F = *caldo*.

Distribuzione nei tre congedi:

- a. 1°v. *ghiaccio – neve*  
2°v. *freddo – sole*  
3°v. *foco – caldo*
- b. 1°v. *caldo – ghiaccio – foco*  
2°v. *neve – sole – freddo*
- c. 1°v. [*loco*]  
2°v. *freddo – caldo – sol – ghiaccio – neve – foco*

Testo n.° [64], ff. 37-41

- |    |  |    |
|----|--|----|
| I  | I peregrini augei fuggendo il ghiaccio,<br>E la dannosa antiveduta neve<br>Prima che batta à queste porte il freddo,                 | 3  |
|    | Ricovran la, dove'l possente Sole<br>A nostre brine contrapesa il foco,<br>Indi volgonsi a noi col novo caldo.                       | 6  |
| II | Ma il crudo alato arciero al maggior caldo<br>Nel mio cor siede, e al più costretto ghiaccio.<br>Nè la fera nemea con strai di foco, | 9  |
|    | Nè l'urna Idea con falde d'alta neve<br>Lo scaccian dal mio cor, che al fermo Sole<br>Non vi si annidi, e al penetrabil freddo.      | 12 |

<sup>56</sup> Come noto, nei tre versi del congedo si ripetono, due a due, le parole-rima nell'ordine in cui compaiono nella prima strofa della sestina. Qui, essendo una sestina doppia, l'ordine ABCDEF è quello della I<sup>a</sup> = VII<sup>a</sup> strofa.

III	I fiori afflitti dal rigor del freddo Riveston nove chiome al primo caldo; Onde la rosa, e'l giglio al novo Sole Rinascon lieti ove gli oppresse il ghiaccio. E le viole chiuse da la neve, Sorgon del bel Pianeta al dolce foco.	15    18
IV	Ma perche April raccenda il suo bel foco; E ne le case altrui rileghi il freddo, De la mia speme il fior, come alla neve, Così secco, e reciso, langue al caldo. E'l danno, che sostengon l'herbe al ghiaccio, Sostien mia gioia al lungo, e al breve Sole.	21   24
V	Quand' apre il novo tempo l'aureo Sole Piove da gli astri un valoroso foco, Che spezza, e strugge il faticoso ghiaccio, E sotterra a salvar si spinge il freddo. E del candido tauro il grato caldo E'n piani, e in poggi fa stemprar la neve.	27   30
VI	Ma quella invita inespugnabil neve Che'n torno smalta il cor del mio bel Sole, Mai non allenta, anchor, che giunga il caldo Nè l'amoroso, nè l'estivo foco Vince l'eterno inessorabil freddo De la mia donna, e l'indomabil ghiaccio.	33   36
VII	Riede a suo tempo la stagion del ghiaccio. Al tempo suo ne visita la neve. In compagnia del suo propinquo freddo. Così, mercè del variar del Sole, Si cedono alternando il freddo, e'l foco, E regnano a vicenda il gelo, e'l caldo.	39   42
VIII	Ma non isgombra mai da me il mio caldo, Anchor che l'acqua immarmi al novo ghiaccio, Nè mai perde sua forza in me il mio foco, Anchor che'l mondo imbianchi a folta neve E quel, che'n sorte il ciel mi diede Sole Non porta a l'ardor mio, spatium di freddo.	45   48
IX	Se stà chiuso, e legato il gregge al freddo, Spera disciolto uscirne al novo caldo, E pascere, e posarsi a l'ombra, o al Sole. Ma in quel perpetuo carcer, dove'l ghiaccio	51

- Posto mi vede, e la cadente neve:  
Del fero granchio anchor mi trova il foco. 54
- X Se l'Ape, o la formica sotto'l foco  
Del ciel travaglia, almeno attende al freddo  
Goder le sue fatiche, & a la neve. 57  
Ma io lasso, travaglio, e tremo al caldo,  
E non men m'affatico, e sudo al ghiaccio,  
Nè riposo a l'infermo, ò al forte Sole. 60
- XI Le serpi vaghe dispiegarsi al Sole  
Escon, del segno d'Helle al primo foco,  
E tornan sotto poi dinanzi al ghiaccio. 63  
Ma le serpi, che ho dentro, tanto al freddo,  
Guerra mi fanno al cor, quanto al gran caldo  
Nè respiro alla messe, od a la neve. 66
- XII Piangono l'Alpi al'hor, che quella Neve,  
Ond'han gli Homeri carchi, cede al Sole;  
Di verde ornate poi ridono al caldo. 69  
Ma io quando'l ciel arde al sirio foco,  
E quando gela di Chirone al freddo;  
Vo piangendo, e pregando un cor di ghiaccio. 72
- XIII Così al ghiaccio, misero, a la Neve,  
E al freddo sù del ciel mi vede il Sole.  
Come del foco estivo al grave caldo. 75
- XIV Così son brina al caldo, e ghiaccio al foco,  
Son neve al Sole, e pianta ignuda al freddo.
- XV Prima, che lieto i'sia, fian giunti à un loco 78  
Freddo, caldo, Sol, ghiaccio, e neve, e foco.

1.2. Madrigale di 8 versi a rime bacciate, schema AABbCCDD (con un solo settenario a marcare la distinzione residua tra fronte e sirma).

Testo n.º [65], f. 40:

Li augelli in aria, in acqua i pesci an loco,  
In terra l'huom, la Salamandra in foco.  
Io sto, mercè d'Amor, de'suoi tormenti,  
In tutti gli elementi. 4  
La bocca ho in aria, in terra ho l'intelletto,  
Quel mi da il cibo, e questa tien l'affetto.

Al fin mentr'ardo, e piango il fero ardore,  
In acqua tengo gli occhi, in foco il core. 8

1.3. Sonetto *per opposita*, schema ABBA ABBA CDC DCD

Testo n.° [66], f. 41

Ardo nel ghiaccio, e agghiaccio in mezo al foco,  
Tremo la state, e a mez' il verno sudo,  
Altrui son dolce, a me medesmo crudo,  
Corro senza mutar nè piè, nè loco. 4  
L'altrui a doglia, il mal mio prendo à gioco,  
Apro gli occhi al ben d'altri, al mio li chiudo  
Offro al nemic'armato il fiancho ignudo,  
Miro, odo, e grido, cieco, sordo, e fioco. 8  
Chi mi ama odio, chi mi odia servo, & amo,  
Ov'io stesso m'abbruci il foco desto,  
Ov'io stesso m'annodi i lacci tramo.  
A mia salute pigro, al danno presto, 12  
Nè gradisco il morir, nè'l viver bramo.  
Hor chi stato sostien peggior di questo?

1.4. Canzone in forma di ode, schema abbAcC, ripetuto per 19 stanze + 1 congedo.

Testo n.°[83], ff. 48-53

- I        Se alcun nov'arte vuole  
          Udire, oda la mia  
          Nova Filosofia. 3  
          Non udì mai Athene in tante scole,  
          Nè mai scrisse altro Autore  
          Quel, c'hor m'insegna il mio gran mastro Amore. 6
- II        Non è ver, che la tema  
          Sia di futura noia;  
          Ma di presente gioia. 9  
          Io, che sò, come cresce, e come scema  
          La Fortuna; il suo inganno  
          Temo, e dopo gran ben maggiore affanno. 12
- III      Non è ver, che'l desire  
          S'alberghi con la speme.

	Nè stian, se non insieme.	15
	Io stesso il provo, io stesso il posso dire. Posso dir, lasso, ch'io Senza speranza ogn'hor via piu desio.	18
IV	Non è ver, che si spenga Per molt'acqua gran fiamma. Poiche picciola dramma	21
	Di quel foco, ch'Amor vuol, ch'io sostenga, Spenta non è da l'onda; Che da quest'occhi mei di, e notte abonda.	24
V	Non è ver, che à un bel Sole Rigido gel si sfaccia, Nè che si liquefaccia	27
	Bianca neve ove'l fuoco giunger suole. Che già strutta saria A gli stessi occhi suoi la donna mia.	30
VI	Non è ver, che'n due stanze Non possa à un tempo stesso Un sol trovarsi spesso.	33
	Io, ben che'n terra, e nel mio corpo stanze, Nè sia da me diviso; Pur di madonna albergo il seno, e'l viso.	36
VII	Non è ver, che una parte (Ben che in angusti siti) Duo non sostenga uniti.	39
	Poiche dove son'io non si diparte Mai da me la mia donna, E maisempre son'io, dov'è madonna.	42
VIII	Non è ver, che partita L'alma dal corpo, ei mora. La mia volando fora	45
	Dietro à suoi be' pensieri, che son sua vita, Di se mi lascia privo Per vagheggiar madonna, & io pur vivo.	48
IX	Non è ver, che dal core Germogli ogni pensiero. Che se ciò fosse vero,	51
	Senza desio sarei, senza timore. E havrei tranquillo il petto. Poi, che'n me più non have il cor ricetta.	54

- X Non è ver, che velato  
 Il ciel d'oscura benda,  
 La vista altrui contenda. 57  
 Al maggior buio al'hor che è più serrato  
 L'aere, e che men riluce,  
 I' scorgo la mia bella, e chiara luce. 60
- XI Non è ver, che al soggetto  
 S'appoggin gli accidenti,  
 Senza cui siano spenti. 63  
 I pensieri, il color pure e l'aspetto,  
 Io serbo anchor che sia  
 Già strutto il resto de la vita mia. 66
- XII Non è ver, che rimossa  
 La cagion, si rimova  
 L'effetto. non mi giova 69  
 Star lontan da chi m'ha l'alma percossa.  
 Che d'appresso, e da lunge  
 Una stessa cagion m'accende, e punge. 72
- XIII Non è ver, ch'ogni eguale  
 L'egual suo cerchi, e brami;  
 Nè che fugga, e disami 75  
 Per natura la morte ogni mortale.  
 Un cor di temprà humana  
 Lieto s'offre a una fiera, che lo sbrana. 78
- XIV Non è ver, che i contrari  
 Non si soffran tra loro.  
 Stanno gioia, e martoro 81  
 Giunti in me spesso, e pensier dolci, e amari.  
 E mentre il mio ben miro,  
 Ben, che adduce il mio mal, godo, e sospiro. 84
- XV Non è ver, che non soglia  
 L'esser trovarsi giunto  
 Col non essere à un punto. 87  
 Io son morto al piacer, vivo a la doglia.  
 Dunque è ver quanto scrivo,  
 Ch'io sono, e ch'io non sono, e morto, e vivo. 90
- XVI Non è ver, che ciò, ch'opra  
 Ferma ragione adduca,  
 Sì che ad ogn'hor produca 93  
 A la natura sua conforme l'opra.

	Colei, cui diedi il core È tutta ghiaccio, e'n me produce ardore.	96
XVII	Non è ver, che'n natura L'uso cangiar si soglia, Nè che usitata doglia Più non affligga, e più non paia dura. Gia tanti anni il tormento Provo amoroso, e ogn'hor più fresco il sento.	99 102
XVIII	Non è ver, che maggiore Sia de le parti il tutto. Madonna ha in sé ridotto Ogni mia parte, & essa è nel mio core. Così chiude il cor mio In se Madonna, e in essa mi chiud'io.	105 108
XIX	Non è ver, che la vista D'Amor la porta sia. Ancho per altra via La monarchia del cor Cupido acquista. Io pur di vista privo Ardendo, amando, e desiando vivo.	111 114
XX	Canzon rivolgi il piede Da ciascun, che non ami. E s'avvien, ch'altri chiami Questi argomenti tuoi scemi di fede; Dì, che quest'arte nova Intender non si può, se non si prova.	117 120

## 2. Faria e Sousa

*Rimas Varias*, Segunda Parte, Tomo III, p. 106:

I	Quiero Albania mostrarte Quanto cruel, y hermosa Hazes en mucha parte Ser la filosofía mentirosa.	4
II	Dize ella que andan juntos La esperança, y deseo: Este veo por puntos, Aquella en siglos mil jamàs la veo.	8
III	Dize que de algun fuego Es muerte, de agua un vaso:	

	Yo, llorando, lo niego, Pues que quanto màs lloro, màs me abraso.	12
IV	Dize que a ardiente llama Queda el yelo deshecho: Y la que a mi me inflama, Jamàs deshizo el yelo de tu pecho.	16
V	Dize que el cuerpo es muerto De donde la Alma huye: Mas pues la mia es cierto Que tienes, y que vivo, falso arguye.	20
VI	Dize que en un sugeto No ay dos cosas contrarias: Niegolo con efeto, Pues pena, y gloria en mi son ordinarias.	24
VII	Dize que aver no puede De ser, y no, motivo: Pero esto en mi sucede, Porque soy, y no soy; y muero, y vivo.	28
VIII	Dize que el uso passa A ser naturaleza: Y a mi siempre me abraça, Sin naturalizarse, tu Belleza.	32
IX	Dize que son los ojos Las puertas de Amor blando; Yo pruebo con enojos, Que siempre ciego estoy, y siempre amando.	36
X	Dize que los temores Son de daños futuros: Yo con bienes mayores Siempre passando estoy temores duros.	40
XI	Dize que en dós lugares No puede estar alguno: Veràs, si lo notares, Que estoy en mi, y en ti, sia ser màs de uno.	44
XII	Dize que nadie a escuras Ver puede alguna cosa: Son fantasias puras, Pues ciego te estoy viendo siempre hermosa.	48
XIII	Dize que si la causa Se ausenta, assi el efeto: Mas tu ausencia me causa Que a tu Beldad me vea mas sugeto.	52
XIV	Dize que huye un humano Naturalmente el riesgo: No es assi; pues ufano Siempre en tus llamas a morir me arriesgo.	56



- XV Dize que no procure  
Nadie de yelos llamas:  
Que miente se assegnore,  
Pues con ser yelo tu, siempre me inflamas. 60
- XVI Al fin, Albania mia,  
Eres un arte nueva  
De otra filosofía  
Que no puede entender quien no la prueba. 64

“He copiado estas Liras, assi porque dellas se vè lo que dezian las que del Groto dexó nuestro P. de imitar, ò trasladar en su Cancion: como porque tambien tuve en este lance codicia de mostrar el como me he portado en semejantes imitaciones: y que no haviendo hecho si no mucho el Groto en dezir tanto en una estancia tan corta, yo creo aver hecho màs en dezirlo en menos casi la mitad porque su estancia tiene seis versos, y dòn dellos largos; y la mia largo uno solo, siendo de solos quatro. Añadese a esto la ventaja de que yo puntualmente propongo en los primeros dòn versillos de cada estancia, y concludo en los dòn ultimos; y el Groto acaba la propuesta, y empieça la conclusion donde puede”.

Nonostante l'autoelogio, l'imitazione di Faria e Sousa è talmente mediocre da non meritare commento. A partire dallo stesso modello, l'esercizio di imitazione/traduzione proposto da Quevedo raggiunge, come vedremo, ben altri risultati. È comunque interessante notare che, in modo del tutto indipendente, lo pseudo-Camões, Faria e Sousa e Quevedo hanno sentito la necessità di rielaborare la canzone *S'alcun nov'arte vuole*, dando concreta testimonianza della fortuna di cui Groto godeva, tra Cinquecento e Seicento, nella penisola iberica.

### 3. Quevedo

*Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas.*

LAS TRES ULTIMAS / MUSAS CASTELLANAS / SEGUNDA CUMBRE / DEL PARNASO ESPAÑOL / DE D. FRANCISCO DE QUEVEDO / Y VILLEGAS, / CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / [...] / TOMO V. DE SUS OBRAS. / MADRID. MDCCLXXII. / POR D. JOACHIN IBARRA, Impressor de Cámara de S. M. / *Con las Licencias necesarias.*

Canzone in forma di ode (*liras*), schema aBbACC x 12 stanze + 1 congedo.  
Testo della canzone: vol. V (ed ultimo), pp. 42-44.

Euterpe. MUSA VII. *Canta Poesias amorosas, y morales.*<sup>57</sup>  
*Muestra el poder del amor.*

<sup>57</sup> Nel frontespizio: Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urget, cf. *Anthologia Latina*, 664, v.2.

## CANCION.

I	Quien quisiere nueva arte Oir, oyga la nueva y docta mía Nueva Filosofía.	3
	No vaya á Atenas, que en ninguna parte Enseña Autor ninguno, ni hombre diestro, Lo que me enseña Amor, que es mi maestro.	6
II	No mata, segun siento Al fuego el agua blanda, Anarda bella; Pues sola una centella	9
	De aquel fuego de amor, que en mí sustento, No he muerto, no he deshecho, no he apagado Con el diluvio de agua que he llorado.	12
III	Al Sol resplandeciente No se derrite el cristalino hielo; Ni deshace del Cielo	15
	La nieve blanca y pura el fuego ardiente; Pues que siéndolo tú, no te han deshecho, Sol de tus ojos, nieve de mi pecho.	18
IV	En dos lugares puede, Sin dividirse nunca ni apartarse, Un cuerpo sólo hallarse;	21
	Cuya experiencia á mí se me concede En la divina ingrata que yo adoro, Pues de ella ausente en mí, en ella moro.	24
V	No es verdad que partida Del cuerpo vil el alma, el hombre muera; Pues ya la mía está fuera,	27
	Ya á Anarda busca, que es su misma vida: Mostrando Amor en mí con brazo altivo, Que sin el alma en él muriendo vivo.	30
VI	No es verdad que apartada La causa, no hay efecto en mi sospecha, Pues que no me aprovecha	33
	Que ausente esté de mí mi Diosa airada; Y de cerca, ù de lejos en mi ingrata La misma causa me persigue y mata.	36
VII	Entre los animales Solo su semejantes todos aman; Y no la muerte aman	39

	Por su naturaleza los mortales. Yo soy humano, y amo por mi suerte Una fiera cruel, que me dá muerte.	42
VIII	Bien pueden dos contrarios Estar juntos, pues ya en mi pensamiento El placer y el tormento, El mal y el bien están, siendo adversarios; Y entanto que mi bien y gloria miro, Riendo lloro, canto si suspiro.	45 48
IX	Bien puede en mi cadena El ser con el no ser á un mismo punto Estar por mi mal junto, Pues muerto al gusto estoy, vivo á la pena; Y así es verdad, Anarda, quanto escribo, Que yo soy, y no soy, y muero, y vivo.	51 54
X	Es doctrina engañosa Decir ningun mortal de aquí adelante, Que de si semejante Engendra la obra suya qualquier cosa; Pues Anarda en mi amor y desconsuelo Fuego produjo, siendo toda hielo.	57 60
XI	No ya á naturaleza Se vuelve el uso, ó la costumbre amada; Ni ya la pena usada Pierde de su rigor y su aspereza; Pues quanto mas me dura mi tormento, Mas su dureza, mas su pena siento.	63 66
XII	No es ya verdad que el todo Es mayor que la parte que en sí sella; Pues por estraño modo Yo estoy todo en Anarda, y toda ella Está en mi corazón dandome guerra; Ya así en mí cierro á quien en sí me cierra.	69 72
XIII	Canción de penas mías, Huye del hombre bruto que no ama; Pero si Anarda llama Tus argumentos son sofisterías, Dila que el arte, que publicas nueva, No se puede entender si no se prueba.	75 78



## INÉDITOS

### CARLOS QUEIROZ INÉDITO: O POETA ESSENCIAL

Maria Bochicchio  
(Universidade de Coimbra/Genebra)

*Si deve profittare di una poesia come di un incontro  
un po' fuori dell'ordinario.*

Alfredo Giuliani

Carlos Queiroz<sup>1</sup> procura uma absoluta transparência, nitidez e simplicidade na escrita poética, o que resulta numa depuração linguística que tende a expressar o essencial através da economia das palavras. Um inédito existente no espólio<sup>2</sup>, ilustra esta busca dos indícios da Beleza, arrancando-os *ex nihilo*, como numa espécie de criação divina e iluminante, e a ânsia de condensação deles na palavra, num jogo entre o que, sendo autêntico, irrompe na alma até nascer como poema, e a distância a que, depois, esse poema, tornado «alheio», fica do seu próprio autor como máscara e amargura.

*Génese*

Do nada procurando indícios arrancar  
de impalpável beleza,

---

<sup>1</sup> O presente ensaio constitui, abstração feita de algumas ligeiras alterações, parte de um capítulo da minha dissertação de doutoramento *A poesia na poesia no século XX em Portugal*, apresentada na Faculdade de Letras do Porto, em Setembro de 2011.

<sup>2</sup> Agradeço a Maria da Graça Queiroz, filha do poeta, as facilidades que me deu para consulta do espólio de seu pai, bem como a autorização de publicação dos inéditos.

o facho da Poesia ergui no ar  
e a sua luz gerou o vulto da tristeza.

Tudo o que vem à tona d'alma, anseia  
em Verbo condensar-se.  
Mas é sempre sofrida, a génese – e, alheia,  
a obra tem o gosto amargo dum disfarce.

Noutro inédito intitulado, este, Criar, podemos ler que a criação não é um acto «natural» no ser humano, quase se insinuando que é contra as leis imutáveis da Natureza:

*Criar*

A criação é anormal, no homem.  
É febril e nocturna, como o Vício.  
Caminho que conduz ao precipício  
Onde as perdidas almas se consomem.

O poeta é um exemplo curioso.  
Contemplem os seus gestos, a compor:  
Há neles qualquer coisa de estertor,  
De espasmo derradeiro e monstruoso.

A árvore contenta-se em dar fruto,  
Apenas para a espécie prolongar.  
Porque há-de, então, o homem procurar  
Ser diferente da árvore e do bruto?

(Inédito)

A poesia oscila, assim, entre o ser posta radicalmente em questão no próprio facto da sua génese aberrante, ou «contra a Natureza», e o impulso de se corporizar em palavras. Num outro poema inédito conservado no espólio, sem título, e em que foram sucessivamente rasurados os títulos *Sinceridade* e *Manhã de sol*, lê-se uma idêntica desconfiança quanto ao poder da palavra poética, concebida como factor de degradação, e ao facto de a arte procurar «esconder a realidade», dando ao sofrimento humano uma qualidade estética que ele, em princípio, não tem:

A imagem que embala, o ritmo que embriaga,  
E o sentimento que embeleza a Dor  
(Em palavras ou notas musicais),  
Eis o pior veneno que inventou  
O espírito do Homem.

Paliativos, mistificações,  
 Sintomas de impotência e cobardia,  
 São para mim nesta manhã de sol  
 A música, a Poesia e tudo o mais  
 Que procura esconder a Realidade.

O que é preciso é ir para diante!  
 Conquistar, palmo a palmo, o espaço e o tempo,  
 Em plena Vida, como os peixes n'água.  
 Ser digno de morrer, à fome e ao frio...  
 Em suma: merecer a Natureza.

(Inédito)

Em seguida, a poesia de Carlos Queiroz, sobretudo a que se exprime na recolha *Breve Tratado*, foi-se tornando epigramática. Note-se, a propósito, quanto aos textos reunidos na parte I de *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*, que a maior parte deles, se não todos, é bastante anterior ao *Breve Tratado*. No índice da obra, 15 desses 26 poemas têm indicação das datas de publicação ou feitura e essas datas vão de 1933 a 1944. Conjugando estes textos com os que tinham sido incluídos em *Desaparecido*, cremos poder demonstrar que essa qualidade epigramática corresponde a um nível de simplificação, meditação sobre a forma e apuramento técnico na arte do verso, que levou o seu tempo a aprimorar-se até aos 70 poemas do *Breve Tratado*, nenhum dos quais, como observa Óscar Lopes<sup>3</sup>, excede a extensão máxima de 12 versos.

«Só me conheço duas vontades semiconscientes quando faço poesia: – Aquela que Adolfo Casais Monteiro definiu, dizendo que nos meus versos “não sobram palavras” e a de encontrar a mais exacta expressão dentro da maior simplicidade»<sup>4</sup>. Recordemos o já citado *Límpido*. Aquela procurada pelo autor é uma simplicidade quase mística e que tenta atingir a pureza cristalina, sinónimo de perfeição, com toda a carga mítica, simbólica e poética do lexema «fonte»:

Que trajectória complicada  
 Faz a água nas vísceras do monte,  
 Até sair purificada  
 Da fonte  
 E escoar-se no chão,  
 Como se não  
 Valesse nada!

<sup>3</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, IN-CM, 1987, II, p. 788.

<sup>4</sup> Carlos Queiroz, «A Génese do Desaparecido», *Novidades*, Suplemento de Artes e Letras, 01/03/1936, pp. 3, 4.

Assim é a poesia  
Que mereça esse nome e a luz do dia<sup>5</sup>.

Mas essa perfeição é efêmera: esvai-se como se aparentemente não tivesse valor – é o que resulta da comparação com a água a sumir-se no solo. Noutro poema do *Breve Tratado*, fala-se em «colher a flor liberta/Que do efêmero se evola»<sup>6</sup>. E a tais comparações, outras podem juntar-se, entre elas a ressonância pessoana daquela

[...] ave tão esquisita  
Sem alma – contudo aflita;  
Sem corpo – no entanto alada!

A ave do não-ser-nada,  
Que o Tudo, às vezes, imita...<sup>7</sup>

De resto, Carlos Queiroz também queria uma poesia apostada contra o efêmero, concebendo-a como uma combinação de graça e ironia, capaz de suspender a passagem inclemente do tempo e dar sentido às horas vazias, como no poema 69 do *Breve Tratado*.

E, por outro lado, ocorre-lhe meditar sobre as influências e as intertextualidades, num poema em que distingue: a) os versos que leu; b) os que lhe tocaram o coração; c) desses, os que lá permanecem; d) dos que permanecem, os que não-de florir; e) dos que não-de dar flor, quão poucos darão fruto. Esta é outra maneira de pôr a questão da impermanência do poema, da sua problemática eficácia, mesmo no plano da sensibilidade literária e da intertextualidade. O poema é portanto alguma coisa de que só muito raramente se decanta um resultado que mexe a sério com o leitor:

Dos versos que eu li  
(Bem mais de um milhão)  
Tão poucos senti  
No meu coração!  
E dos que o tocaram,  
Quantos lá ficaram?  
Quantos florirão?

---

<sup>5</sup> A menos que o Texto exija a indicação dos títulos dos dois livros publicados em vida por Carlos Queiroz, cada um dos volumes da obra poética será abreviadamente designado por *OPI* e *OPII*. As citações serão feitas a partir da *Obra Poética* de Carlos Queiroz (Lisboa, Ática, 1984) reunida em dois volumes, p. 119.

<sup>6</sup> *Breve Tratado*, n.º 15.

<sup>7</sup> *Breve Tratado*, n.º 12.



E esses ainda  
 (Tão menos ainda!)  
 Que fruto darão?<sup>8</sup>

Estas questões podem aproximar-se da longa série de quadras *Há um livro*<sup>9</sup>, texto extraordinário e algo barroco de 1947, que, por um lado, alude ao «livro sobre nada» de Flaubert e ao «livro total» de Mallarmé, do mesmo passo que retoma o símbolo da *Bíblia* como «o livro» (explicação e epítome do mundo) e, por outro, faz lembrar no ritmo e na sua vivacidade do concreto, alguma poesia de Carlos Drummond de Andrade ou de João Cabral de Melo Neto, que se estreou na década em que o poeta português morreu<sup>10</sup>: o poema, pois, fala de um livro que existirá algures, solução, resposta e lenitivo para tudo, que o autor procura incessantemente por toda a parte, por todas as livrarias e bibliotecas e até na Torre do Tombo, sem o encontrar e sem saber quem o escreveu ou onde está, mas declarando que dá por ele todos os livros que possui:

[...]  
 Todos! Antigos, modernos,  
 Brochados, encadernados,  
 Tanto em prosa como em verso,  
 De autores nossos e estrangeiros;

Até os que me emprestaram  
 E nunca mais devolvi,  
 Sem esquecer os que me deram  
 Com belas dedicatórias...

Todos, todos, todos, todos  
 – E são muitos, podem crer –  
 Dou em troca desse livro  
 Que por força há-de existir!<sup>11</sup>

Na sua clareza sintáctica, a poesia de Queiroz revela, contudo, uma grande mestria na construção linguística, e uma não menor destreza no pendor concisamente analítico, metafórico e metonímico, em que se cruzam e reenviam o jogo, a ironia, a referência à forma poética, ao seu

---

<sup>8</sup> *Breve Tratado*, n.º 59.

<sup>9</sup> *OP II*, pp. 16-20.

<sup>10</sup> Carlos Queiroz era um bom conhecedor da poesia brasileira, sobre a qual publicou críticas na *Revista de Portugal* (n.ºs 4, 7 e 10).

<sup>11</sup> *Epístola aos Vindouros*, pp. 16-20.

ritmo (*redondilha*), à sua capacidade para um certo auto-engendramento da forma do poema e do devaneio, e ainda a abertura que existe na forma redondilha, tornando possível um contacto «entre o sentir e o pensar» que abre para o esquecimento. Note-se também a perícia extrema na exploração das (presumidas) componentes da palavra (analisada em redonda + ilha) para introduzir naturalmente a ideia da circularidade, do contornar de uma ilha, da viagem, do cruzeiro por mar, do prazer que se tem a bordo, até depois se operar uma inesperada mudança de plano, ainda a partir da terminologia náutica (*escotilha*), de modo que o essencial do poema se resolve entre os termos «sentir», «pensar» e «esquecimento»:

Redondilha, redondilha,  
No teu ritmo circular  
Pode a alma viajar  
Como à roda duma ilha.

Cruzeiro de maravilha  
Com música a bordo (e bar!)  
Quase terra, quase mar  
Como à roda duma ilha.

Há em ti uma escotilha  
Entre o sentir e o pensar,  
Que ao esquecimento vai dar...  
– Redondilha, redondilha!<sup>12</sup>

A exploração destas vertentes, por um lado, substantivas, e por outro lado, técnicas revela, quanto à poesia, um conceito muito especial da função do poema e uma grande lucidez intelectual, lá onde, em perfeita homologia conceptual com a matéria do exemplo anterior, a escotilha deste se torna num *alçapão* com a mesma função de levar ao Lethes:

Entre a razão  
E o sentimento  
Vejo no chão  
Do pensamento  
O alçapão  
Do esquecimento<sup>13</sup>

A simplicidade e a transparência não devem ser confundidas com a facilidade. Queiroz afirma: «Na poesia como na Arte, entre a facilidade e

<sup>12</sup> *OP II*, p. 148. O “Ciclo de redondilhas” de que esta é a primeira, saiu n’*O Instituto*, n.º 109 (1947).

<sup>13</sup> *OP I*, p. 88.

a simplicidade há uma diferença abísmica»<sup>14</sup>, e mostra-o na agudeza satírica da quintilha inicial deste breve poema, com versos que podiam constituir um epigrama fúnebre em sentido clássico:

Poeta de Verdade,  
Ele foi. Mas a idade  
– Mais do que experiência –  
Trouxe-lhe incontinência,  
Deu-lhe facilidade.

Deus me defenda desta  
Virtude tão funesta!  
Antes a impotência  
Ou a esterilidade<sup>15</sup>.

Na esteira de estas reflexões, quer quanto à simplicidade, quer quanto à auto-exigência, quer ainda quanto à busca íntima de uma verdade, é interessante referir dois exemplos. Carlos Queiroz é exigente no plano da expressão e das condicionantes da qualidade poética, que não se atinge nem com bons sentimentos nem com ressentimentos, como quem diz que não bastam as boas intenções e não é poeta quem quer...

Só com bons sentimentos  
Não se fazem bons versos.

Mas também a poesia  
Se nega aos ressentidos<sup>16</sup>.

Como segundo exemplo apresentamos, mais uma vez, um inédito que se encontra no espólio: uma estrutura de tipo quiasmático, em cuja ágil progressão o mundo interior e o mundo exterior se reenviam as imagens entre passado e futuro, e em que se propõe, ao gerar-se essa simetria espelhada entre origem e teleologia, um mergulho em si mesmo até ao âmago da autenticidade, dentro de um registo de sabedoria muito contida, na hora em que exorta ao auto-conhecimento:

---

<sup>14</sup> *Novidades*, 1936, *op. cit.*, p. 3.

<sup>15</sup> *OP I*, p. 163.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 179.

Palavras do espelho<sup>17</sup>

Não invejes as glórias  
Das histórias alheias,  
Que todas estão cheias  
Das alheias histórias.

Tudo quanto é, vem  
Do que já foi. Aqui  
Nada nasce por si:  
Coisa alguma e ninguém.

Mas procura a razão  
Dentro de ti, somente  
– Onde o espírito sente  
Mais densa a escuridão –

Por que vieste assim.  
Pois tudo quanto vem  
Não só tem causa: tem  
Uma causa e um fim.

1927.

(Inédito)

O *Tratado de Não-Versificação* traz como epígrafe um verso de Eminescu: «é muito fácil fazer versos se nada temos a dizer». E a verdade é que para Carlos Queiroz fazer versos nunca foi fácil, e o que tinha a dizer era condicionado, em contraposição ao mundo, pela obediência, não a solicitações vãs ou a impulsos de terceiros, mas a uma voz interior, *vox intima*, que pode ser a própria, mas também pode ter uma origem remota:

*Confidência*<sup>18</sup>

Que certeza te anima a suportar  
o frio que se faz à tua volta  
quando o mundo percebe  
que tu és um poeta?

<sup>17</sup> Noutro manuscrito do espólio, igualmente data do 1927, o título é *Palavras dum espelho*.

<sup>18</sup> Este título encontra-se escrito a lápis, no canto superior esquerdo da folha manuscrita. O título anterior, rasurado, é *Palavras dum espelho*.

a ternura d’alguns? o amor de raros?  
 – Não são bastante recompensa  
 para tão grande prejuízo.  
 Tão pouco deve ser o entendimento  
 dos que transportam como tu  
 o escandaloso fardo da Poesia.

A vaidade? – Também não é bastante.  
 Às vezes, mesmo, é ela quem atíça  
 a revolta da tua solidão...

É certa voz, Poeta, que cicia  
 no silêncio da noite:  
 “Quanto mais fundo te fizer descer  
 na treva do teu mundo interior  
 o fardo que transportas,  
 mais alto subirás, quando vierem  
 os deuses libertar-te”.

(Uma voz que não sabes donde vem  
 E que é, talvez, a tua própria voz).

(Inédito)

O poeta valorizou a actividade intelectual, a «filosofia da composição», consciente como era da necessidade do artifício literário – os seus jogos poéticos-líricos valem-se principalmente de sinestésias, anáforas, *enjambements* –, mas sem permitir que esses aspectos mais ou menos técnicos se sobrepusessem ao acto criativo e à emoção da inspiração:

Sempre que uma insólita  
 Criação do espírito  
 Nos torna sensíveis  
 À divina Imagem,  
 Não há que hesitar:  
 É uma obra-prima<sup>19</sup>.

«Progredir em arte não é aperfeiçoar objectivamente a técnica. É ir através dela como se ela não existisse a caminho da simplicidade»<sup>20</sup>. E por isso é que Queiroz associa nos seus poemas o metro e a prosódia tradicional ao elemento intelectual como se eles fossem, ao mesmo tem-

<sup>19</sup> *OPI*, p. 142.

<sup>20</sup> Carlos Queiroz, «Pintura – A 36.<sup>a</sup> Exposição da S.N.B.A.», *Revista de Portugal*, 1936, p. 406.

po, um desafio à agudeza e ao jogo intelectual, e uma condição para o efeito deles.

Ao interrogar-se, como poeta, sobre a utilidade do poema, Queiroz chega, lúcida e ironicamente, a esta conclusão:

[...]  
 Novo problema,  
 Nova jornada.  
 Sempre o dilema  
 Sempre a maçada...  
 – Nenhum poema  
 Resolve nada!

Esta permanente consciência da inutilidade do poema, a lembrar o célebre «all art is quite useless» de Óscar Wilde, envolve também um esforço à maneira de Sísifo: o de elevar-se incessantemente aos cumes do Parnaso para depois constatar com amargura que esse esforço, há que repeti-lo incessantemente. Uma confirmação de tudo isso encontra-se num poema em que é retomado, mais uma vez, o tópico da diferença entre o comum dos mortais e o poeta, à busca de um *cogito, ergo credo* muito pessoal, uma espécie de devaneio íntimo que se prende com a formação do poema, entre a interrogação do mundo, com a revisitação do caos, do mistério e do mos mitos, e o investimento na palavra:

### *Interior*

Discretamente,  
 o primeiro palor da madrugada  
 entra no quarto do Poeta.  
 Ele dorme? Não: cogita no silêncio.

Há longas horas que interroga  
 o mistério da vida, perseguindo  
 uma ideia qualquer, um sentimento.  
 – Ocultos, incompletos, errados  
 vestígios da Verdade.

Há longas horas que procura  
 as lúcidas palavras milagrosas  
 que os libertem do nada,  
 animados de Vida e de Beleza.

Para isso desceu até ao caos;  
 e tateou na terra, ladeando  
 o tentador abismo da loucura.

Depois, (sem indagar se era dum anjo  
ou dum demónio a voz que lhe gritava  
“Criar! Criar! Que importa a febre e a dor?!”)  
foi Ícaro, cem vezes; e outras tantas,  
após a queda, o feito repetiu.

Ah! que o Poeta não é bem  
esse de quem o vulgo diz  
que nada faz.

(Inédito)

Apesar da consciência da inutilidade do poema, como é evidentemente formulada no tocante a uma relação entre poesia e vida ou entre poesia e mundo, ainda temos, contudo, que dizer uma palavra sobre a consciência social do poeta. José Gomes Ferreira publicou em tempos um poema que lhe foi dedicado por Queiroz, «1º de Maio»<sup>21</sup>, talvez menos sincero do que parece na sua eloquência um tanto ou quanto fácil. Mais forte, sem dúvida nenhuma, é o inédito *Há crianças com fome*, que poderia preconizar para Carlos Queiroz, tivesse ele vivido mais tempo, até um papel de transição ou mediação entre a *presença* e o neo-realismo:

Há crianças com fome

Eu nunca fui político.  
Abomino a política  
Mas a verdade é esta:  
Há crianças com fome.

Há crianças que sofrem  
Misérias indizíveis  
Corridas em profunda  
Infernal solidão.

Há crianças sensíveis  
Que choram sem remédios  
De fome e desconforto  
Com os olhos pasmados.

Ignoro de quem seja  
A culpa desta infâmia  
Mas o poeta arfa

---

<sup>21</sup> José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*, Lisboa, Lisboa, Portugal, pp. 182, 183.

De revolta e remorso.

Quando as vejo nas ruas  
E sei que em toda a parte  
Há crianças que sofrem,  
Há crianças com fome.

(Inédito)



Execução Gráfica  
Colibri – Artes Gráficas  
Apartado 42.001  
1601-801 Lisboa

Telef. 21 931 74 99  
[www.edi-colibri.pt](http://www.edi-colibri.pt)  
[colibri@edi-colibri.pt](mailto:colibri@edi-colibri.pt)