
PUBLICACIONES ACADÉMICAS

Director & General Editor

Jesús G. Maestro

maestro@academiaeditorial.com

ANUARIO DE ESTUDIOS CERVANTINOS
Eduardo Urbina & Jesús G. Maestro (eds.)

BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES
Monografías y estudios críticos cervantinos

THEATRALIA
Revista de Poética del Teatro · Jesús G. Maestro (ed.)

BIBLIOTECA DE THEATRALIA
Monografías sobre teatro · Crítica y literatura dramática

BIBLIOTECA DE ESCRITURAS PROFANAS
Novela · Poesía · Ensayo

BIBLIOTECA GONZALO TORRENTE BALLESTER
Monografías sobre la obra crítica y literaria de GTB

BIBLIOTECA VICO
Lenguaje · Pensamiento · Teoría de la Literatura

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA
Monografías y obras colectivas

* * *



Editorial Academia del Hispanismo

Avda. García Barbón 48 B. 4, 3º K

36201 Vigo (España)

Tlf. 676 025 028

academia@academiaeditorial.com

www.academiaeditorial.com

CDU: 82 (09)

VEGA RAMOS, María José y VILÀ, Lara (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

354 págs: 21 cms.

D. L.: VG 339-2010. ISBN: 978-84-96915-57-2

Crítica literaria. Historia de la literatura.

- I. María José Vega Ramos y Lara Vilà (eds.)
- II. *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*.
- III. Editorial Academia del Hispanismo.

© Editorial Academia del Hispanismo

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

BIBLIOTECA GIAMBATTISTA VICO, 20

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

ISBN: 978-84-96915-57-2

Depósito legal: VG 339-2010

**Editorial Academia del
Hispanismo** Avda. García

Barbón 48B. 4, 3º K

36201 Vigo

Pontevedra (España)

Tlf. 676 025 028

academia@academiaeditorial.com

www.academiaeditorial.com

TEORÍA DE LA ÉPICA EN EL RENACIMIENTO PORTUGUÉS

Hélio J. S. ALVES
CIDEHUS · Universidade de Évora

PRÓLOGO

Como escribió D. Francisco Manuel de Melo, gran autor de las literaturas española y portuguesa, “a poesia épica é carreira que poucos no mundo têm acertado, porque são tantas e tão várias as leis e preceitos de que consta, que vem a ser quase impossível ao juízo humano sua observância”. Si la antigua carrera épica era así, la carrera actual del estudioso de la materia no es diferente. Pero tal afirmación podría sorprender a los lectores en cuanto se refiere a un campo de estudio, la épica portuguesa, que ha parecido diminuto y poco problemático en comparación con la presencia ubérrima de la epopeya en las cortes italianas del siglo XVI, con los innúmeros documentos de la teorización francesa del siglo XVII, con la abundancia extraordinaria de la producción épica española. Cuando se habla de Portugal, se habla de Camões. Así ha sido en prácticamente todos los grandes estudios modernos de la épica renacentista, desde C. M. Bowra y E. M. W. Tillyard, en los años 40 y 50, hasta D. Quint y S. Zatti próximos al cambio de siglo, pasando por T. M. Greene, F. Pierce o A. Bartlett Giamatti. Además, la mayoría de las veces, los estudios comparados de la epopeya renacentista (y no los peores) ni siquiera mencionan a Camões, dejando la realidad histórica portuguesa (y muchas veces también la de toda la Península Ibérica) completamente al margen del desarrollo teórico e histórico-literario de la literatura occidental y mediterránea.

* Traducción de Iolanda Ogando.

El presente texto está concebido para ayudar a colmar esa ausencia y a disipar los malentendidos en torno a la simplicidad (Giamatti habla incluso de *naïveté*)¹ y marginalidad de la épica portuguesa y de su respectiva teorización. Sin embargo, dado que una materia tan vasta no es compatible sino con tratamientos de igual amplitud,² me he visto forzado a restringir el análisis de este fenómeno a sólo tres aspectos. El primero procura presentar brevemente la teoría literaria portuguesa renacentista, mostrando algunos de los principios fundamentales en que se asienta y rechazando, por ello, algunas de las tesis y muchos de los presupuestos vigentes hasta hoy en la investigación sobre la materia. El segundo hace referencia a la narración épica y a su evolución metodológica en la teorización portuguesa a lo largo de un siglo: desde 1538, año en que se publica el primer tratado renacentista portugués sobre la narración, hasta 1638, año en el que algunos investigadores fechan el último texto teórico que tomaremos en consideración. Tal evolución constituye, en mi opinión, un elemento más a la hora de demostrar que en la teoría literaria se produce un cambio de operador en el mismo seno del *trivium* entre el último tercio del siglo XVI y el primer tercio del XVII, con el consiguiente cambio de período y de paradigma: del Renacimiento a la Modernidad. Finalmente, el tercero se dedica a un aspecto particular de la *imitatio* quinientista, la imitación agonística entre poetas épicos coevos. Sólo entonces aparecerá Luís de Camões, pero no en la faceta de excepcionalidad por la cual ha sido conocido: él y Jerónimo Corte-Real son los dos principales contendientes poéticos en un *agon* que nos puede enseñar mucho sobre las ideas que circulaban en la época en torno a la producción y la imitación épicas. En estos tres aspectos, el lector encontrará materiales “nunca dantes tratados” (expresión de Corte-Real sobre Vasco da Gama que Camões reescribió...)³ y, lo que me parece más importante, indicaciones que sugieren, de hecho, la necesidad de reescribir la historia de la teoría de la épica portuguesa y europea, la historia de la teoría literaria y, en última instancia, la historia de la literatura.

¹ A. B. Giamatti (1966: 224).

² Para una tentativa de tratamiento amplio de esta materia, vid. Alves (2001).

³ “...*Passando vários climas, & caminhos,/ Nunca dantes tratados. Ali segue o bom Vasco da Gama o seu felice/E próspero destino. Passou grandes/Trabalhos, navegando por incertos,/E perigosos mares...*” (Corte-Real 1574, inicio del Canto XXI; 1979: 407). Cf. “Por mares nunca dantes navegados” (Camões, *Os Lusíadas*, I, 1: 3).

¿LOS PORTUGUESES NO TIENEN TÊTE THÉORIQUE?

En el país que ha producido *Os Lusíadas*, “el más perfecto de los poemas épicos” según Friedrich Schlegel,⁴ la teoría literaria y artística no podía carecer de interés, agudeza o valor. La imagen de desierto intelectual que normalmente se ofrece a propósito del Renacimiento portugués, supuestamente embarcado en la acción descubridora y expansionista y poco o nada interesado en la cultura letrada,⁵ no se corresponde con la realidad. Se repite, incluso en la bibliografía especializada,⁶ la idea de que Portugal ofrece un panorama de indigencia crítico-literaria y de que los portugueses, por así decir, no poseen *tête théorique*, a pesar de que la documentación existente sea destacable e incluso notable, habida cuenta las dimensiones del país. Bastarán algunos ejemplos.

El tratadista europeo de dibujo y pintura más filosófico antes de finales del siglo XVI, Francisco de Holanda, estuvo durante mucho tiempo ausente de la investigación y sigue pasando, aún hoy, con excesiva discreción, por no decir silencio, por el discurso académico.⁷ El origen portugués de uno de los más importantes teorizadores literarios europeos del siglo XVI, Tomé Correia,⁸ nunca es mencionado.⁹ Se debe a un

⁴ Schlegel (1958: 158).

⁵ La idea es un lugar común de la época. Por ejemplo, en el prólogo a la *Primeira Década da Ásia* (1552), João de Barros escribió: “... nesta diligência d’encomendar as cousas à custódia das letras (conservadoras de todas as obras) a nação Portuguesa é tão descuidada de si, quão pronta e diligente em os feitos que lhe competem per milícia, e que mais se preza de fazer que dizer”.

⁶ Vid. Cardim 1996: 36 (“era, pois, extremamente diminuta a reflexão sobre a actividade literária”); Castro 2000: 897 (“nunca tivemos uma actividade teorizante muito significativa”), etc.

⁷ Vid. Deswarte-Rosa (1995). Es verdad que Holanda, durante mucho tiempo leído como mero portavoz de Miguel Ángel, ha sido puesto de relieve más recientemente como un teorizador por derecho propio. En un estudio premiado, Laura Camille Agoston (2005) centró toda su considerable competencia y sagacidad en los dos libros *Da pintura antiga* (1548), pero los dejó, como a su autor, fuera del título. Quien asistió a la concesión del premio, como fue el caso del autor de estas líneas, no podía tener la más mínima idea de que se trataba de un estudio exclusivamente dedicado a Francisco de Holanda, y de que destacaba, entre otros aspectos, el contexto portugués de la redacción de sus tratados.

⁸ A pesar de Barbosa Machado y de la tradición bibliográfica portuguesa, que insiste en denominarlo “Tomé”, debe notarse que Correia firma el prólogo dedi-

portugués, Miguel Sanches de Lima, el primer libro en lengua vernácula de arte poética renacentista de la Península Ibérica.¹⁰ Se deben a otro portugués, Manuel de Faria e Sousa, los más extensos comentarios literarios jamás realizados a la obra de un poeta post-medieval.¹¹ Humanistas de primer orden como Arias Barbosa, Jerónimo Osório, Aquiles Estaço y João de Barros han hecho importantes contribuciones a la teorización literaria del siglo XVI. Intelectuales como Severim de Faria, Pires de Almeida, João Soares de Brito y Manuel de Galhegos se enzarzaron en fecundas polémicas literarias, generalmente en torno a la épica, durante la primera mitad del siglo XVII.¹² No obstante, para hacernos una idea de lo que significa hablar de teoría literaria portuguesa renacentista, bastará decir que las grandes síntesis de todo un siglo, desde Spingarn (1899) a Norton (1999), ignoran por completo que tal cosa exista.¹³

cado al rey D. Sebastião del tratado sobre el epigrama, de 1569, *Thomas Corraea*. El catálogo de Green y Murphy (2006: 147) registra las siguientes variantes del nombre del autor: Tomás Correa, Thomas Correa Lusitanus y Thomé Correia. El empleo frecuente de las formas declinadas *Thomae* y *Thoma* en las publicaciones del propio autor merecería quizás una explicación erudita.

⁹ Cf. Weinberg (1961), Tatarkiewicz (1970), García Berrio (1977).

¹⁰ Publicada en 1580, pero ya preparada en 1576 (la licencia de impresión es de este último año), el *Arte poética* de Sanches de Lima, redactada en castellano, es el primer libro del género, tanto en la literatura portuguesa como en la española. Mas allá de su valor histórico, y del interés teórico de la primera parte del libro, esta primera arte poética en vernáculo es un curiosísimo documento de los intercambios culturales luso-hispanos. Bastará decir que el poeta más citado por Sanches de Lima es el portugués hispanizado Jorge de Montemayor (¡por encima incluso de Virgilio!), y que el autor presenta, como ejemplo de la forma “sex-tina”, una traducción castellana de un poema portugués de Luís de Camões.

¹¹ Me refiero a *Lusiadas de Luís de Camoens, Principe de los Poetas de España [...] comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, Madrid, Juan Sanchez, 1639; *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*, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685. También existen manuscritos con versiones diferentes de estos comentarios guardados en instituciones como la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra y la Houghton Library de la Universidad de Harvard.

¹² Consúltese Pires (2006) y la bibliografía ahí abordada.

¹³ Para ser precisos, aunque sin señalar jamás una fuente o un dato que permita fundamentar sus referencias, Spingarn menciona Portugal al menos dos veces: en mitad del capítulo “*Growth of the Classic spirit*” y en el inicio de “*Conclusion*” (sólo presente a partir de la edición de 1908).

En realidad, tenía razón Karl Kohut cuando escribió en 1973 que los trabajos histórico-literarios de Fidelino de Figueiredo, en ese momento los únicos que eran referenciados internacionalmente en el dominio de la teoría y de la crítica literaria portuguesas, “son inservibles para el siglo XVI”.¹⁴ Desde ese año, se han producido grandes y evidentes avances en la investigación de esta área.¹⁵ Sin embargo, las panorámicas de la teoría literaria portuguesa renacentista no se han internacionalizado como sería de desear,¹⁶ raramente se aventuraron por los meandros de la poética filosófica patente en los textos, y siguen careciendo aún hoy de contribuciones significativas en lo tocante al análisis del patrimonio existente.¹⁷ El rastreo de teorizadores individuales, esencial para la comprensión de los contextos, o bien adolece de la falta de análisis de su pensamiento,¹⁸ o bien se ha dedicado a figuras cuya dimensión intelectual es de segundo orden,¹⁹ sin influjo real en la dinámica de las corrientes teórico-literarias coevas.²⁰ Faltan, por lo tanto, trabajos que,

¹⁴ Kohut (1973: 2, n.6).

¹⁵ Vid. Castro (1973: 13-81; 1984; 2000). Una síntesis hodierna de la teoría y de la crítica portuguesas de los siglos XVI y XVII se encuentra en Moisés (1997).

¹⁶ Parte del problema ha residido en una visión estrecha de la nacionalidad de los participantes, olvidando que la mayor actividad intelectual del Renacimiento fue siempre transnacional e implicó necesariamente deslocalizaciones. Retirar a determinados autores la referencia a su origen sólo porque, viviendo en otros parajes o escribiendo en lenguas que no eran la portuguesa, automáticamente habrían tenido un influjo nulo sobre su país de nacimiento, se debe a un profundo malentendido sobre la dinámica de las culturas.

¹⁷ Para mencionar solamente un ejemplo, los trabajos que se dedicaron a recoger datos sobre la teoría retórico-literaria portuguesa, Fernandes (1972²), Kohut (1973) y Castro (1973 y 2000), ignoraron por completo el comentario de António Pinheiro a la preceptiva oratoria de Quintiliano; la síntesis de Rebelo sobre la tradición clásica en la literatura portuguesa (1982: 94) habla de Pinheiro como si hubiese sido traductor de Quintiliano, etc. Que sepamos, Pereira (1997) constituye el primer sondeo panorámico del texto del intelectual portugués, y Alves (2001: 13-14) la primera llamada de atención respecto a su importancia teórico-literaria.

¹⁸ Vid., p. ej. Castro (1976).

¹⁹ Es el caso de Cipriano Soares y de Pedro Veiga. Sobre el primero, muy divulgado por las escuelas de los jesuitas, vid. Benedito (1995). Sobre el segundo, vid. Santos (2005).

²⁰ Escribe Castro (1973: 37-45; 1984: 514; 2000: 904) que C. Soares abre las puertas, “talvez inconscientemente”, a la “teoria do barroco”, pues, al basarse en la

siguiendo las valiosas pistas dejadas por las obras monumentales de Weinberg y García Berrio, puedan proporcionar una imagen ajustada de la dimensión real de la cuestión.²¹

Por todo ello, es natural que la épica portuguesa surja siempre como un fenómeno suscitado a partir de un “clima” o “ambiente” de “inspiración colectiva”. En ese contexto idealista, famosamente construido en el libro *A Épica Portuguesa no Século XVI* de Fidelino de Figueiredo, no había prácticamente lugar para la reflexión teórica y crítica. Las obras producidas por los intelectuales portugueses del siglo XVI resultaban de la práctica en vez de la teoría, de los hechos en vez de las ideas, de la acción y de la emoción en vez de la reflexión.²² La impresión de que la obra de Camões constituyó un fenómeno aislado de cualquier especulación crítica y teórica sustancial se generalizó en toda la historiografía literaria de Europa y de América.²³ Situados frente al problema de cómo *Os Lusíadas* encajaba en la teoría literaria que se estaba produciendo en aquel momento, los estudiosos respondían con la supuesta sustitución de aquélla por la fuerza presencial de la acción

Retórica de Aristóteles, “*voltava as costas ao ciceronianismo renascentista*”. Tan altas responsabilidades son ciertamente excesivas para un texto de síntesis e intelectualmente menor como el del docente jesuita. La primera edición de *De arte Rhetorica* de Soares podría ser la de Coimbra, 1562, (como asimismo indica A. Pinto de Castro), pero el catálogo de Green y Murphy (2006: 417; RRSTC 3445) refiere la existencia de una edición anterior, de 1557, impresa en Colonia.

²¹ Me refiero en especial a la atención que Weinberg dedicó a algunos de los libros de Tomé Correia (1961: 185-7, 215-221, 229-31 y 319-22) y a los momentos en que García Berrio detectó líneas de continuidad entre los comentarios horacianos de Estaço y Correia (1977: 111 n89, 195 n21, 199 n41).

²² Cf. Figueiredo (1987: 171, 192 y *passim*). “... *A inteira absorção das energias do paiz nas empresas maritimas e coloniaes de Africa, Asia e America [corresponde a] um escasso interesse pelos estudos litterarios.*” (Figueiredo, 1916: 12).

²³ Sirva como ejemplo el siguiente comentario de Tillyard, académico inglés contemporáneo de Figueiredo: “*Portuguese criticism of the sixteenth century, if there was any, did not reach England; and to step aside to Portugal is to interrupt the course of my narrative*” (1954: 238). Claro que es absolutamente improbable que las obras de teoría literaria de los grandes intelectuales portugueses del siglo XVI no hubiesen sido conocidas en Inglaterra, dada su edición y difusión europeas. Sabemos, por ejemplo, que el *De nobilitate civili* (1542) de Jerónimo Osório, al que haré mención más adelante, fue bien conocido en la Europa renacentista. Lo atestiguan las traducciones y el número de ejemplares de las varias ediciones de la obra que todavía hoy se encuentran en bibliotecas universitarias inglesas (cf. Earle 2004: 1047-8).

histórica, de la expansión y los descubrimientos portugueses, por la capacidad impositiva del consabido “ambiente”.²⁴

No obstante, los primeros poemas épicos classicistas portugueses, como era de esperar, contaban, detrás de sí y contemporáneamente, con reflexiones importantes elaboradas por intelectuales también portugueses. En efecto, para conocer la teorización de la épica portuguesa, es necesario auscultar una serie no despreciable de documentos, comenzando además por aquellos que fueron el resultado de la actualización renacentista del país, durante la primera mitad del siglo XVI, y prosiguiendo a través del surgimiento de la crítica moderna hasta los comentarios y polémicas del siglo XVII.

Por la fecha en que se publicó por primera vez, por la categoría de su autor, por la difusión europea que tuvo y por la riqueza teórico-literaria que contiene, merece figurar como marco fundador de la teoría literaria portuguesa del Renacimiento el comentario de Antonius Pinus Portodemaesus *In Tertium M. Fabii Quintiliani librum*; en otras palabras, “sobre el tercer Libro de Marco Fabio Quintiliano”. Hoy sabemos que la primera edición de ese comentario al tercer libro de las *Institutiones Oratorias* salió de la imprenta de Miguel Vascosan en París en 1538, y que es un original de António Pinheiro, nativo de Porto de Mós, antiguo estudiante de la Universidad de París, futuro obispo de Leiria y Miranda, y futuro orador oficial de la corte portuguesa.

Los tres géneros del discurso, las cinco partes constituyentes del arte retórico, la estructura y los objetivos del discurso pronunciado en público son algunos de los aspectos fundamentales encarados en esa parte del tratado de Quintiliano que António Pinheiro decidió explicar. Sin embargo, conviene señalar que en su trabajo de glosa, el autor portugués interviene con frecuencia en los conceptos del texto de Quintiliano, modificándolos. Así, designa por ejemplo con los vocablos *exornatio*, *suasio* y *controversia* las partes o géneros que el antiguo rétor

²⁴ De nuevo Tillyard (1954: 242-3) es claro a este respecto: “I come now to the question whether the *Lusiad* fits in with any of the phases of critical thought [del Renacimiento]”. Después de pensar en la cuestión, la conclusión de Tillyard (con ligeras excepciones) es negativa, alejando el poema del campo intelectual de la teorización épica para convertirlo en un producto –tan sorprendente como admirable fue el desarrollo del imperio portugués– de la “simplicidad” de los hombres de acción: “The whole trend, therefore, of Portuguese history was that of simple, progressive, and understandable action, a trend unfavourable to critical rumination but calculated to develop the grand simplicities of character [...] I will use Camoens’s closeness to action as the starting-point...”.

hispano-latino había designado respectivamente como *laudativus*, *deliberativus* y *iudicialis* (III, iii, 14). Si en casos como éste es manifiesta la influencia, probablemente directa, de la *Retórica* de Aristóteles, en otros se realiza un esfuerzo significativo para poner los textos del estagirita y de Quintiliano de mutuo acuerdo. En efecto, Pinheiro asume la iniciativa personal (*ego* es un pronombre relativamente frecuente en su texto) de armonizar las dos autoridades retóricas antiguas (*conciliare hos authores*, escribe). La presencia del texto aristotélico en el espíritu del comentador de 1538, especialmente cuando se dedica al género de la *exornatio* y a los tópicos del elogio, lo lleva incluso a citar profusamente la *Retórica* del filósofo griego, teniendo la precaución de afirmar *de hoc Aristoteles non loquitur*, cuando el estagirita no puede contribuir a la explicación del pasaje de Quintiliano analizado. Datos éstos a tener en cuenta a la hora de acometer el análisis histórico de la preceptiva sobre el discurso, ya que demuestran la fuerte presencia de la retórica aristotélica en documentos de teoría literaria portuguesa anteriores a la mitad del siglo XVI.²⁵

Cuatro años después de la primera publicación del comentario de Pinheiro, en 1542, aparecen en Lisboa dos pequeños tratados, uno sobre la "Nobleza Civil" y otro sobre la "Nobleza Cristiana", de la autoría de Jerónimo Osório, uno de los grandes intelectuales portugueses del Renacimiento. Uno de esos tratados, el *De Nobilitate Civili*, contiene en el primero de los dos Libros en que se divide, una contribución teórico-poética de gran interés. En la investigación actual, parece haber sido Sebastião Tavares de Pinho el primero en llamar la atención sobre el valor teórico-literario de parte de ese texto de Osório, traducéndolo y comentándolo.²⁶ Un segmento del mismo Libro I del *Tratado sobre a*

²⁵ Con el debido respeto, disintimos del panorama histórico de la teoría retórica ofrecido por los trabajos de A. Pinto de Castro, en la medida en que nos parece que el recurso al texto aristotélico nunca implicó darle la espalda al ciceronianismo renacentista (cf. Castro 1973: 37-45; 2000: *passim*). Se adivina el propósito, con esta teoría de la aristotelización progresiva de la retórica, de intentar explicar el advenimiento del Barroco. No obstante, la complementariedad doctrinal me parece el rasgo dominante en la manera en que Cicerón y Aristóteles (además de Quintiliano) aparecen en la teoría literaria ibérica de todo el siglo XVI, constituyendo una tradición relativamente homogénea, a la que no se le pueden achacar responsabilidades consistentes en la evolución histórico-literaria peninsular que va desde el Renacimiento a la agudeza barroca.

²⁶ Pinho (1983-84: 239-245).

Nobreza Civil ha sido ya investigado por Luís de Sousa Rebelo, que lo considera, de manera convincente, probable objeto de lectura de Camões, que lo habría glosado en *Os Lusíadas*.²⁷ Por otra parte, la obra de Osório también constituyó un éxito editorial europeo a lo largo del siglo XVI, incluyendo tres reediciones (en Florencia, Alcalá y Basilea) anteriores a la publicación de *Os Lusíadas*, una traducción al francés (de 1549) y otra al inglés (de 1576). Uno de los aspectos más relevantes del texto osoriano radica en el tratamiento del problema de las ficciones poéticas, en especial cuando Osório lleva a cabo la comparación de los discursos de la poesía y de la historia en el marco de una discusión del significado de los dioses mitológicos en la epopeya. Éste es un asunto de indudable relevancia para la comprensión de la producción épica portuguesa, teniendo en cuenta la larga historia de rechazo por parte de la crítica a que fueron sometidas las divinidades greco-latinas en las epopeyas portuguesas.²⁸

Otro de los principales textos teóricos portugueses es, sin duda, el libro *In Q. Horatii Flacci poëticam Commentarij*, o sea, el comentario al *Arte Poética* de Horacio a cargo de Aquiles Estaço, publicado en Amberes en 1553. García Berrio, el único estudioso, a lo que se me alcanza, que a día de hoy ha penetrado realmente en la teorización de ese texto humanista portugués, lo incluyó entre la nómina de autores de poéticas con importancia precursora para el teatro del *Siglo de Oro*.²⁹ Con todo, el objetivo de dicha teorización, como afirmaba el mismo Estaço en la dedicatoria al malogrado Príncipe D. João (hijo del rey D. João III), era contribuir a establecer las condiciones de producción de una obra que celebrase las hazañas de los portugueses.³⁰ Esta obra de naturaleza laudatoria y épica debería cumplir, como se ve en el importante "*Proæmium*", los preceptos de una nueva ciencia: la Poética, distinta, tanto de la versificación (y de los géneros literarios definidos por ésta), como del arte de los actores en el teatro: *Poëtica aliud ac metrica, ac hypocritica*.³¹ En este punto, Estaço aparenta ser profundamente innovador respecto a su sistema cultural de origen, ya que es el primer

²⁷ Rebelo (1995: 77-78).

²⁸ Sobre este asunto y esta historia, vid. Alves (2001: 551ss).

²⁹ Cf. García Berrio (1977: 54-5), a propósito de la teoría de la fábula simple o compleja.

³⁰ Así lo afirma Castro (1984: 512), creo que por vez primera.

³¹ Estaço (1553: fl. 4v).

autor de toda la Península Ibérica que clasifica la poética como ciencia autónoma en relación a las demás ciencias filosóficas y discursivas.

Separada de la gramática y de la versificación, diferenciada de los aspectos más exteriores de la dramaturgia, esta nueva ciencia, la poética de Estaço, operaba, sin embargo, con algunos solapamientos significativos. En ese mismo prólogo en el que procede a la división y clasificación de las artes, Estaço hace partícipe a la retórica, juntamente con el arte de la composición dramática, en la poética:

Metrica pars quaedam Grammaticae est, de literis, de syllabis, de temporibus, ac de Carminum generibus tota. Hypocritica cum ad omnem poësin, tum verò maxime ad Comoediarum & Tragoediarum pertinet actiones. vultus enim illie omnes, omnes etiam gestus ac vocis ratio, omnis pronuntiandi varietas spectatur. quam hypocriticam videlicet in partes tris mihi videor posse dividere, in eam, quae eius grammaticae partis [...] in scenicam sive dramaticam, ac postremo rhetoricam sive oratoriam. Ad ipsam poëticam applicantur hae posteriores duae...

Lo que Estaço efectivamente nos propone en el conjunto de estos dos prefacios (dedicatoria al príncipe y proemio general) es un tratado sobre el arte del poema narrativo y heroico, en el que tanto una parte del arte teatral como la globalidad del arte retórico tienen papeles determinantes. Esta clasificación de las ciencias del discurso se vuelve decisiva para el propósito de identificar la teoría de la épica que entonces se iba formulando, puesto que, al obligar no sólo al conocimiento simultáneo de la teoría aristotélica de la tragedia, sino también al de la teoría oratoria, Estaço postulaba, en el fondo, que una y otra, en esa época, se podían conjugar armoniosamente. El mismo comentario afirma esto, en cierto modo, enfáticamente: *Esse verò simillimos inter se Poëtas & Oratores, & habere multa communia alio quopiam loco sumus ostensuri*.³² Entender cómo se desarrollaba el proceso de vinculación teórica de la retórica a la poética, obligaba a conocer la primera tan bien como la segunda.

Como veremos, hay otros textos teóricos de autores portugueses, más tardíos. Me referiré, en primer lugar, a dos obras de Tomé Correia: el comentario a la misma epístola de Horacio que Estaço había anotado, comentario éste editado en Venecia en 1587, y el tratado *De Eloquentia*, impreso en Bolonia en 1591. Tomé Correia (1536-1595), de

³² Estaço (1553, fl. 7v).

una generación posterior a la de Pinheiro y Osório (nacidos entre 1510 y 1515), y bastante más joven que Estaço y que el propio Camões (nacidos en 1524 o alrededor de esa fecha), manifestará las señales de una nueva vanguardia teórico-literaria que se verá confirmada, en segundo lugar, por los textos, por desgracia inéditos en su tiempo, del importantísimo crítico Manuel Pires de Almeida (1597-1655), el más relevante y agudo teorizador de la épica en el siglo XVII portugués.

TEORÍA DE LA NARRACIÓN: LA EVOLUCIÓN DE UN MÉTODO

Los críticos y teorizadores portugueses de los siglos XVI y XVII hicieron relevantes contribuciones al tratamiento del problema del arte de la narración épica, tanto individualmente como desde el punto de vista de la evolución histórica que la cuestión tomó en ese momento.

En el capítulo *De narratione huius generis*, impreso por primera vez en el medio de su comentario de 1538, António Pinheiro, al reflexionar detalladamente sobre los preceptos de Quintiliano respecto de la retórica deliberativa, acaba por escribir el texto de teoría de la narración del Renacimiento portugués más antiguo; un texto importante que, con forma de paráfrasis y explicación de un pequeño fragmento de la *Institutio Oratoria* (exactamente III, viii, 10-11), plantea algunas cuestiones de método relevantes para la formación del arte narrativo renacentista. Es cierto que, paradójicamente, respecto a lo que afirma Quintiliano, el comentario incide en el género retórico en el que la narración es considerada menos necesaria; lo que, en cierto modo, tiene como resultado la pérdida de gran parte del valor teórico-narrativo de las posiciones de António Pinheiro. Es lo que acaba ocurriendo en el siguiente pasaje, en el que los dos preceptores latinos más importantes están en consonancia:

Quid ergo ait Cicero? Narrandum, inquit, est non multum. Narratio est enim praeteritarum rerum, suasio futurarum. Ego sic intelligo non multum narrari, id est tantum quantum ad expositionem rei decernendae sufficiat: aliquando cadere nihil, ut in privatis consilijs.

No obstante, al mismo tiempo que la brevedad, cuando no la misma ausencia, pueden caracterizar la narración deliberativa, Pinheiro no duda en buscar en la propia autoridad ciceroniana motivos para un tratamiento bastante dilatado del tema. En especial la oración *Pro lege Manilia* le sirve de punto de apoyo para una discusión en torno a las

formas por medio de las cuales la narración adquiere pertinencia en el discurso ante las asambleas.

Este hecho es un síntoma de la contaminación que la narración acababa por estimular entre el género laudatorio y el deliberativo. En efecto, el referido discurso político de Cicerón encierra el panegírico de Pompeyo apoyado en un relato encomiástico de la biografía y del carácter del hombre y del comandante. En la elocuencia clásica, la *oratio demonstrativa*, para cumplir su adecuada función, requería una narración pormenorizada y ordenada. La combinación de los dos géneros se produce en la oratoria portuguesa desde sus orígenes renacentistas, con la oración de obediencia al Papa Inocencio VIII de Vasco Fernandes de Lucena (1485), que “pelo carácter intrínseco participa das duas espécies tribunícias, que os preceptistas antigos designavam de ‘política’, pois político é o seu objectivo, e ‘epidíctica’ ou demonstrativa e panegírica, pois celebrava jubilosamente coisas grandes”.³³ Pinheiro concretiza la división de preceptos entre los dos géneros cuando comenta el fragmento de Quintiliano a ese respecto (III, vii, 28), y la utilización del *Pro lege Manilia* por parte del autor portugués acaba traduciendo en una teorización sobre el uso ideal de la narración de alabanza en el discurso retórico de carácter político.

Al mismo tiempo, la narración pasaba a ser definida preferentemente por su relevancia interna, por su valor probatorio intrínseco, para el concepto que rige el discurso:

Narratio sit duplex à Fabio. Una rei de qua est dice[n]da sententia: altera rerum extrinsecus pertinentium. Ordo rei requirebat belli conditionem, & statum. Eiusmodi ergo narratio dicitur rei de qua est dicenda sententia.

La mencionada oración ciceroniana, al ser utilizada para ilustrar de manera ejemplar las afirmaciones de Quintiliano, presta su apoyo a la teorización de Pinheiro en el sentido de una cierta metodología (*ordo*) y de una determinada selectividad narrativa, ambas ligadas a la naturaleza interna del funcionamiento del discurso. Quedaban así establecidas las bases de la discusión que evolucionaría en la dirección de una posterior teorización portuguesa de la narración épica.

A mi juicio, la evolución histórica de la narrativa épica es perceptible si al lado de los preceptos y discusiones en torno al grado de ficcio-

³³ Figueiredo (1987: 78).

nalidad (la controversia sobre las novelas de caballería, la diferencia entre poesía e historia, etc.), de la naturaleza de la materia (religiosa, útil, indigna, etc.) y de la cuestión del sentido (histórico, alegórico, etc.), tenemos en consideración las orientaciones ofrecidas en relación al *método*. La teoría de la narrativa literaria, especialmente cuando aparece cargada con el lastre erudito que conduce al renacimiento clasicista de la épica, se va formando y modificando a lo largo del siglo XVI a partir de concepciones metodológicas. Una clave (quizás incluso *la* clave) del problema de la narración épica renacentista reside, para los teóricos y poetas (y los portugueses son, en ese aspecto, muy representativos), en la forma concreta de proceder y en las operaciones materiales que se deben realizar en el momento en que se ha tomado la decisión de iniciar un discurso narrativo. Como intentaré demostrar más adelante, un cambio de paradigma en el método literario prescrito para narrar se perfila con nitidez conforme el siglo XVI se aproxima a su fin.

En buena medida, tal cambio se produce a causa del aumento de la importancia de la poética en el seno de las ciencias del discurso. Efectivamente, pocos años después de publicado el comentario de Pinheiro, surgen los primeros escolios de la *Poética* de Aristóteles y, al mismo tiempo, los primeros comentarios al *Arte Poética* de Horacio que ven en esta última una hija del texto griego. Si la narración estético-política estaba hasta entonces, en la mayor parte de los casos, confinada a su papel en la retórica epidíctico-deliberativa –cuyos instrumentos servían también para la comprensión de las formas épicas clásicas– ahora la relectura del texto horaciano como sucedáneo de Aristóteles obligaba a repensar la preceptiva literaria en muchos aspectos, entre ellos el narrativo.

El ya referido comentario *In Q. Horatii Flacci poëticam* de Aquiles Estaço se integra en el conjunto de las teorizaciones cuyo iniciador sistemático fue, como muestra Weinberg, Vincenzo Maggi (en latín, Madius) en 1550,³⁴ al considerar casi todo el *Ars* del Venusino una imitación, libre pero metódica, de la *Poética* de Aristóteles. Al menos en Estaço, la militancia aristotélica no deja lugar a dudas.³⁵ Sin embargo, en lo tocante a los pasajes del texto horaciano donde la cuestión de la manera de proceder en la composición narrativa es más apremiante, Estaço, o no menciona siquiera la *Poética* (a pesar de citarla por extenso, y en griego, en muchos pasajes del comentario), prefiriendo los pre-

³⁴ Weinberg (1961: 119-122).

³⁵ García Berrio (1977) insiste constantemente en esta idea.

ceptos de los rétores, o se refiere a Aristóteles de tal forma que la posible contribución del filósofo al método de la narración épica sufre profundas modificaciones.

Así, cuando surge el problema de la disposición de los elementos en la narración poética, la preceptiva de Quintiliano sobre la narrativa epidíctica puede ser evocada con algún fundamento: *Aliena omnino sunt haec, quae sic ducis episodía, minimeque opportuna, quae [...] huc & importunè irruerunt, & quod de procemiis quibusdam dixit Fabius, à materia longè ducuntur.*³⁶ Con lo que, en términos de combinatoria temporal, se conjuga la doctrina retórica explicada por Pinheiro con la teoría del método poético de narrar. Pero esa misma preceptiva de Quintiliano acerca de la narración puede también aparecer casi sin fundamento alguno, como ocurre en relación con los versos fundamentales de Horacio sobre la metodología de la narración (tantas veces interpretados, en los comentarios renacentistas de Maggi, Pigna y otros, como relativos a la épica (*ad Pisones*, vv.42-45)):

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

En relación con estos versos, Estaço omite cualquier referencia a la *Poética* aristotélica, citando, en su lugar, a Dionisio de Halicarnaso y Cicerón (*Brutus*) con respecto a la *oikonomia* o distribución de los episodios y de las palabras, e incluso, en una glosa que sitúa la belleza (*venus*) de Horacio en el plano del ornamento y de las *elegantiae* oratorias, la exposición de Quintiliano en el largo capítulo que el rétor dedica a la narración (IV, ii, 116ss.).³⁷ La conciencia de las obligaciones de estructura y cohesión de las partes, que Estaço observa en Horacio y conoce bien como manantial de la preceptiva retórica, no lo lleva a distinguir la “belleza del orden” (*ordinis...venus*) poético, de las virtudes de arreglo y configuración extraídas a los susodichos teóricos de la prosa oratoria.

Pero si la doctrina retórica en torno a los *verba* afecta directamente al comentario sobre el problema de las estructuras narrativas, lo mismo

³⁶ Estaço (1553: fl. 9v). La referencia es a Quintiliano, *Institutio Oratoria*, III, viii, 8-9.

³⁷ “*Venerem aut[e]m gratiam nimiarum ipsam & elegantiam intelligimus, quomodo Quintilianus Venustum definit*” (Estaço 1553: fl. 14v).

ocurre con la tendencia de Estaço a definir la poética como campo privilegiado de ejercicio de la llamada “filosofía moral”.³⁸ Esta concepción, típica de los discursos de la retórica deliberativa, hace sentir sus efectos en las ilaciones que el teorizador portugués extrae de las diferencias entre poesía e historia. A partir del modelo de la epopeya, Estaço ejemplifica la naturaleza estética y filosófica de la unidad y verosimilitud aristotélicas con referencias éticas:³⁹

Illa verò & ad vitam, & ad mores, ut supra posui, referri vult, & latè in omnium actiones patere. Non enim quum pium Æneam suum Virgil. facit, tam vult poëta quaecunque piè fecerit, Æneam fecisse, quam omnes homines vel certè præstantissimos viros eadem virtute & studio parem animum pietatemque presertare. Quã sanè ob rem est ipsa historia poësis gravior, magisque, ut ait Aristoteles, etiam philosophica: & illa potius, quae dicuntur universalialia, tractat et suspicit, quàm quae sunt privata, & propria, & ad historiam magis pertinentia.

El poema épico más importante de la tradición latina, la *Eneida* de Virgilio, aparece aquí paradigmáticamente centrado en un rasgo de carácter humano, la *pietas*. La explicación o interpretación de Estaço me parece significativa: el autor portugués, al comentar el v. 23 del *Ars*, concibe la coherencia de que habla Horacio en los términos de ejemplaridad que el personaje de Eneas adquiere cuando es observado, no tanto en cuanto elemento formal de la narración y de la fábula, sino cuanto instancia central de representación de la virtud heroica. El proyecto filosófico de la épica, en conclusión, no era universal por su estructuración de las acciones, como consta en Aristóteles, sino por la celebración de abstracciones éticas personificadas.

En este contexto, no es sorprendente que, antes de ver al narrador épico como un compositor, Estaço lo considere como instaurador de principios de ética narrativa, fuertemente dependientes de criterios de captación (*captatio*) del aprecio y de la atención benévola del público. En efecto, al comentar los versos 140 a 152 del *Ars Poetica*, aquellos en los que, con ejemplos homéricos concretos, Horacio elabora más directamente la doctrina sobre el *initium narrationis* de la épica, las preocu-

³⁸ Lo observa con tino García Berrio (1977: 414) cuando afirma que Estaço, en un determinado pasaje (de la fl. 57v), se obliga “a restringir el alcance de la ciencia del poeta a ciencia moral y política”.

³⁹ Estaço (1553: fl. 10r).

paciones de Estaço respecto de los procedimientos de composición narrativa no inciden en la omisión de materia inapropiada (en "...*relinquit*", v. 150), asunto que no le merece comentario específico alguno, sino en la importancia normativa de las demostraciones de modestia en relación al campo temático que el poeta se propone narrar.⁴⁰ Es decir, para Aquiles Estaço la bondad moral del comportamiento del narrador contiene en sí la belleza estructural de la composición y nunca lo contrario.

La tendencia a tomar la narración como una cuestión de *dispositio* temporal orientada a la persuasión ética se hace sentir de nuevo cuando se comentan los versos horacianos dedicados a la forma de iniciarla (respecto a "*Nec reditum Diomedis...*", v. 146). Con este objetivo, Estaço recurre al fragmento del *De Legibus* de Cicerón (I, iii, 8) en el que los interlocutores discuten sobre si la historia debe ser contada a partir del punto más antiguo o si, por el contrario, se deben referir hechos del propio tiempo, incluyendo aquellos en que el escritor participó.⁴¹ Planteada la cuestión en estos términos, Horacio, al rechazar claramente la primera opción (el inicio *ab ovo*), parece apoyar la posición seguida por el personaje de Cicerón en el *De Legibus*, situando la narración épica muy cerca del presente. El comentarador portugués interpreta el argumento horaciano no como una forma de favorecer un inicio próximo del desenlace de la fábula, sino más bien como una declaración de la necesidad, propiciada por la elección de acontecimientos recientes, de subrayar las cosas relatadas ante los contemporáneos, de hacérselas presentes. De acuerdo con esta teoría, el arrebatamiento de los lectores u oyentes ("*...auditores rapit*", v. 149) se conseguirá mediante una retórica de la presentación de las materias.⁴²

⁴⁰ "*Homeri in proponendo modestiam dilaudat, quem quasi normam ac legem poëtarum esse debere omnes existimant*" (fl. 33r). Estaço vuelve sobre este asunto en el comentario existístico a *ut speciosa...promat* (*Ars Poetica*, 144).

⁴¹ *Ibidem*, fl. 34r.

⁴² Este aspecto, por si sólo, denota probablemente la identificación de la poética, en esta fase de su desarrollo portugués y europeo, con el género demostrativo o epidíctico de la retórica, especialmente en su formulación aristotélica (*Retórica*, 1358a 37 – 1358b 8), en la medida en que sugiere la importancia de las circunstancias y representaciones del presente en la producción del poema. Permítaseme recurrir a una auto-cita: "*Formado a partir dos valores coetâneos dominantes e tendo como objectivo último a intervenção sobre eles, o texto demonstrativo é organicamente um produto existente em função de questões que fazem parte da expe-*

En el pensamiento de Estaço se adivina una conciliación vacilante entre su aristotelismo de vanguardia y la doctrina tradicional de la elocuencia artística. El presente de la acción interna del poema se confunde además con el presente del auditorio a quien se dirige. La universalidad del poema reside en su centro ético-político, en su lucha entre vicios y virtudes, en su carácter ejemplar para la vida real. La narración en poesía es una cuestión de tiempo y orden, hecha a medida del discurso del elogio y de la utilidad moral para la ciudadanía. Por consiguiente, en la teorización de Estaço, la *Retórica* de Aristóteles prima todavía, a pesar de todo, sobre la *Poética* del mismo filósofo.⁴³ Por lo demás, en la teoría literaria portuguesa, no hemos encontrado documentación que dé fe de un cambio firme de posición en la cuestión del método epo-narrativo antes de la muerte de Camões (1579 o 1580) y del término de la composición del tercer y último poema épico de Corte-Real, el *Sepúlveda*, poco tiempo después.

Se produce un paso decisivo en la alteración de los procedimientos de la narración épica a partir de la obra de Tomé Correia. En un pasaje de *In Librum De Arte Poetica Q. Horatij Flacci Explanations*, ya destacado, y con razón, por algunos estudiosos de la teoría literaria renacentista,⁴⁴ el *suspense* se debe ahora tanto a un acto de selección como a un procedimiento de ordenación temporal:

Poetae summa laus est à legibus Historiae longe abscedere & naturalem narrandi ordinem negligere, si series rerum spectetur [...] neque illi ea lex imponitur, ut quasi Historiam scribat, omnia ordine colligat. Habeat sanè delectum rerum, & alia dicat, & ornet, alia pretreat, que non esse dicenda indicaverit. Nam cum poeta in eo elaboret, ut vel invitum detineat auditorem, & suspensum, in finem usque variat poema collocatione rerum [...] Itaque est illud servandum, ut non servet in narrando poeta ordinem, ut taedio levet auditorem.⁴⁵

riência viva da comunidade (que se quer interpretativa) na qual ele mesmo se localiza" (Alves 2001: 11).

⁴³ Aristóteles no le atribuye explícitamente ningún tiempo al género laudatorio en la *Retórica*, pero, por eliminación, podemos atribuirle el presente. Así lo hizo ya António Pinheiro en el pasaje antedicho de su comentario de 1538, a pesar de que Quintiliano le plantea un problema cuando, en un determinado momento, atribuye al género el tiempo pretérito (*Inst. Orat.* III, iv, 7).

⁴⁴ Weinberg (1961: 218 y 220), Tatariewicz (1970: 230), García Berrio (1977: 76).

⁴⁵ Correia (1587: 23-4).

Correia no sólo resalta, a la manera tradicional, la incompatibilidad del poema narrativo con el *ordo naturalis* de los historiadores, sino también, al contrario de lo que ocurría con anterioridad, avanza hacia el punto en que el método narrativo de los poetas comienza a dejar de ser una mera cuestión de alternativas en torno a la *ordo* y la *dispositio* retóricas. Se produce ahora una toma de posición clara a favor de la posibilidad de preterición de los referentes que no sirven para una finalidad poética. La frase que comienza *habeat sanè...* sugiere un objetivo en el que el placer del público aparece ya poco ligado a los presupuestos instrumentales del discurso suasorio y probatorio.

Las implicaciones de esta teorización sobre la metodología de la narración épica no pueden ser exageradas: los motivos para ser completo, sistemático y sintético al tratar el asunto, obligatorios en el discurso, se desvanecen en el poema. Los presupuestos de Correia en relación al auditorio hacen implícitamente inconveniente en la poesía la narración secuenciada y minuciosa de virtudes y vicios, para suscitar la emulación o el rechazo, a la manera del *ars narrandi* epidíctico-deliberativo. Aquello que designa por *summa laus poetae*, el más importante de los trabajos específicos del poeta –la narración– forma parte de la preocupación central de Correia por las estructuras especiales de la poesía en todo el comentario.

Aunque sin sacar las conclusiones histórico-literarias de conjunto que, en mi opinión, se imponen, Weinberg se dio cuenta de cómo el escolio del autor portugués no cumple los presupuestos de predominio del arte oratoria con que el propio investigador de Chicago había comenzado a abordarlo: “*One feels, after studying the commentary, that its main preoccupations are with problems of matter and form rather than with the devices and expedients for swaying, influencing, and arousing the audience. Since it is a commentary on Horace, it must of necessity make all the centrifugal movements that are found in the text itself – toward nature, toward conventions, toward the poet, toward the audience. But it manages, in a fairly consistent way, to reverse the motion of all these*”.⁴⁶ Esta orientación, fundamentalmente nueva, denota la asimilación de la *Poética* de Aristóteles, como vio García Berrio: “Correa alude a tres principios fundamentales para transformar el *ordo naturalis* en *ordo poeticus*, el principio *in medias res*, la introducción de narradores, y la selección de

⁴⁶ Weinberg (1961: 220-1).

los acontecimientos: las dos últimas cuestiones de raigambre claramente aristotélica."⁴⁷

Añadiremos, no obstante, que, como los demás preceptos, también el inicio *in medias res* es ahora interpretado de una forma que tiende a diferenciarse claramente de la preceptiva retórico-horaciana dominante entre los teóricos anteriores. Si la diferencia histórica es ya patente en el comentario de Correia a Horacio, llega a ser casi ostensible, cuatro años después, en el *De Eloquentia* de este mismo autor. Efectivamente, a diferencia de lo que ocurría en la teorización de Pinheiro, Correia destituye de cualquier interés la teoría de la narración en el género deliberativo, despachada con un breve "*in Deliberatione nulla ferè est narratio*").⁴⁸ Desde cierto punto de vista, este hecho se podría explicar con el recurso exclusivo –y, aun así, deformado– a la *Retórica* de Aristóteles (III, 1417b 12ss.), si no fuese más bien una muestra del carácter autónomo y determinante de la narración poética para el teorizador luso, como queda de relieve en el siguiente pasaje:

Historici ordinem temporum in narrando servare debent, & ut quaeq~ res est gesta, ita exponetur [...] poetae verò saepissimè ab ultimo fine incipiunt, ut Homerus à Decimo Anno exorsus est Iliadem, & Virgilius à septimo Aeneidem.

Correia no dice nada más, en el *De Eloquentia*, sobre la narración poética. No era necesario: en la moderna interpretación de la doctrina horaciana sobre el inicio de la narración estaba el núcleo de todo aquello que distinguía la teoría narrativa renacentista, esencialmente oratoria y epidíctico-deliberativa, de aquella otra dominada ya por patrones neoaristotélicos. La elección de la narración, que el teorizador portugués designa como capital para la épica, no puede confundirse con la (pretendida) elección de la materia en el género demostrativo, pues mientras ésta hace alarde de sí misma a efectos de *captatio* y *amplificatio* (los tópicos de la propia incapacidad, del *quam magis* etc.),⁴⁹ la primera se

⁴⁷ García Berrio (1977: 78).

⁴⁸ Correia (1591: 314).

⁴⁹ Aquí tenemos un ejemplo de falsa elección de la materia narrativa en un discurso epidíctico en lengua portuguesa: "*Costume é dos que compõem panegíricos louvarem neles a boa presença e pessoa do príncipe; por isso desejando eu fazer o mesmo, mormente sendo estas partes em V. Alteza tam dignas da Majestade Real, por duas causas o deixo de fazer: a primeira porque a dignidade da língua portuguesa sofre mal esta*

justifica por los motivos de cohesión y unidad intrínsecas al poema. El inicio *in medias res* es ahora totalmente absorbido por la poética neoaristotélica, e interpretado como precepto cuya función era reducir y concentrar la extensión de la acción, seleccionando aquella que va a ser incluida en el poema, y ya no como norma acerca de una alternativa de *ordo combinatoria*.⁵⁰

Al contrario de lo que sucedía en décadas anteriores, cuando Aquiles Estaço llevaba la recién redescubierta *Poética* de Aristóteles al encuentro de una comprensión retorizante de Horacio, ahora, con Tomé Correia, eran los preceptos de Horacio los que eran entendidos en el cuadro de la institución de una poética neoaristotélica.

Con estos principios en mente, con una *Epistola ad Pisones* perfectamente asimilada a la *Poética* de Aristóteles, el teorizador seiscentista

maneira de louvor, e a outra por ser isto a todos tão notório, que não tem necessidade de ser por mim mais representado; e assi como no tempo dos gentios em alg-uas partes, aonde era adorado o Sol, haviam por escusado fazer-lhe imagem, porque o viam sempre andar no Céu, assi a real pessoa e presença de V. Alteza, sendo de nós vista cada dia, não há mister outro testemunho que o dos olhos e contentamento geral de todo o seu povo” (João de Barros, *Panegírico de D. João III*, de 1533). Las líneas de orientación que presiden la *narratio* en los otros géneros retóricos son igualmente incommensurables con la poética y es sin duda por eso por lo que Correia pone en evidencia el carácter completamente especial de la narración épica en comparación con las formas oratorias.

⁵⁰ Los estudiosos actuales muchas veces inducen a error al declarar, como hace García Berrio en el pasaje anteriormente citado, que el inicio *in medias res* y la “*selecção de acontecimentos*” son elementos diferentes: para intelectuales como Correia se trata de una y la misma cosa. En uno de los trabajos importantes sobre la narración épica, Delasanta escribe que “*the most spectacular difference between the Iliad and the Odyssey [...] is in the utterly dissimilar architectonics of their respective narratives, the former proceeding ab ovo and the latter in medias res*” (1967: 29) y llega a afirmar que “*to point to both the Iliad and the Odyssey as examples of poems beginning in medias res is to misunderstand the essential meaning of the term*” (*ibid.*: 45). No lo entendemos así, tanto en el texto de Horacio (que explícitamente muestra cómo el relato homérico de la guerra de Troya es incompatible con un inicio *ab ovo*), como en el paradigma literario moderno, aristotélico y tassiano, donde ya no es posible la confusión de la *dispositio* retórica (la alternativa entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis*) con la cuestión de la elección poética de la materia: “*non voglio già ostinatamente affermare che l’ordine artificioso sia ne l’uno e ne l’altro poema d’Omero [...] ma ne l’ordine naturale ancora non dee cominciare il poeta da principio troppo remoto e, come dice Orazio, ‘ab ovo’*” (*Discorsi del Poema Eroico*, III; Tasso, 1977: 221-2).

Manuel Pires de Almeida explica, en su *Exame sobre o particular juízo que fez Manuel Severim de Faria das partes que há-de ter a epopeia*, la razón por la que el método moderno de la narración épica es incompatible con el primitivo entendimiento del *in medias res* horaciano:⁵¹

A historia, que ouver de ser materia da Epopeia dis [Severim de Faria] que ha de principiar do meyo. Opiniã esta que tem enganado a muitos, de raro engenho, como em discurso proprio mostramos, mas a verdade [...] he sustentada em Aristoteles, e no uso dos bons Poetas, que bem como o historiador, [o poeta] começa do principio, e que guarda a ordem fundada no successo, e na açã, e nam no tempo.

En el caso y en la acción, y no en el tiempo: el método de la narración épica dejó de ser una cuestión de combinación u ordenación temporal, a la medida de la *dispositio* retórica, y pasó a ser un asunto de elección sobre la acción. Por consiguiente, comenzar *in medias res* significa ahora comenzar por el principio, de acuerdo con la definición de Aristóteles en la *Poética*, una vez que el principio de un poema “es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza” (cap. VII, 1450b 28-29, trad. García Yebra). La paradoja es sólo aparente: comenzar en la mitad de las cosas, como Horacio enseñaba, se traduce en comenzar inmediatamente con la acción. Pires de Almeida llevó la teoría de la narración a la plena modernidad neoaristotélica, confirmando el nuevo método. La épica ya nunca sería la misma.

TEORÍA DE LA IMITACIÓN: EL AGON ENTRE COEVOS

La imitación retórica de poetas contemporáneos es un fenómeno observable y particularmente fascinante en Portugal durante el Renacimiento.

El verbo *sequi* (seguir), utilizado hasta la saciedad en Quintiliano y en otros autores para referirse a la relación entre escritores nuevos y sus antecesores, reaparece en Portugal cuando Pêro de Andrade

⁵¹ El primer editor de este texto manuscrito de Pires de Almeida, A. Soares Amora, le atribuye la fecha de 1638. M. Conceição Pires (2006: 60) también. Sin embargo, parece más probable, como indica M. Lucília Pires (1982: 90, n23), que haya sido redactado poco después de 1624.

Caminha (152?-1589) establece explícitamente la relación de su trabajo poético con la obra de António Ferreira (1528-1569), tanto después de la muerte de éste (“faltar-me um engenho a que o meu siga”, epístola III, 34, v. 25), como también durante su vida (“e a mim a quem agora o peito move/teu alto canto qu’eu vou mal seguindo”, epístola III, 23, vv. 76-77). Por lo menos a partir de mediados del siglo XVI, pasó a ser importante en Portugal el fenómeno de la *imitatio coevorum*, o imitación textual de los poetas contemporáneos.

La adquisición de autoridad por parte de los autores nuevos se debió en parte a la gradual *translatio studii* del latín a las lenguas vernáculas. El portugués es ya, en el tiempo de Camões, una lengua adoptada en las investigaciones científicas premodernas: la geografía y geología de João de Castro, las matemáticas de Pedro Nunes, la botánica de García da Orta, el arte militar naval de Fernão de Oliveira, entre otras, constituyen la autoridad de los *modernos* emergiendo entre los conocimientos bebidos en las doctrinas antiguas y medievales. En el campo de la historiografía imperial y especialmente en los primeros relatos de viajes intercontinentales, el latín es generalmente sustituido por el portugués.

También en la poesía se produce este proceso de vernaculización, lo que autoriza, con la condición de apoyarse en el prestigio de la tradición, el *sequi* de modelos en portugués. Caminha lo dice de forma especialmente clara en un epigrama:

A imitação tem sua autoridade
 Em seguir só o antigo e escolhido.
 Ganha assi melhor nome e gravidade,
 E com razão lh’ é mais louvor devido.
 Mas s’alguém s’igualar à antiguidade,
 Porque imitado não será e seguido?
 Eu a só meu Ferreira sempre imito
 Igual em tudo a todo antigo esprito. (*Epigrama II*, 254)

El principio de que la antigüedad, por ser antigua, proporciona “mejor nombre” a quien se atreve a escribir *–maior e longinquo reverentia–* se combina con el *imitari ac sequi* de los preceptistas del discurso. Quien encuentra a alguien que, mediante la *imitatio*, se ha vuelto “igual” a los Antiguos, sabe que puede, a su vez, imitar al moderno sin pérdida de calidad o prestigio. Al pretender encontrar su modelo en Ferreira, Caminha sabe también que en él buscaba a uno de los pocos escritores portugueses “que dando à pátria tantos versos raros/um só nunca lhe deu em língua alheia”, como escribió el lírico coevo Diogo Bernardes.

La conjunción entre la imitación de modelos, como procedimiento indeclinable de toda la composición poética, y el nuevo prestigio del vernáculo, abrió ciertamente el camino para la llegada de una nueva “literatura portuguesa”, generadora de sus propios mecanismos de reproducción.

En la medida en que se convirtió en una especie de punto de llegada para todo poeta dedicado al oficio, la épica poseía las condiciones ideales para desarrollar una práctica de imitación entre hombres de la misma generación. Esta práctica se detecta en varios momentos puntuales de varias epopeyas portuguesas, mayores y menores, del siglo XVI. De todas las imitaciones entre coevos, sin embargo, la que resultó de largo más importante desde un punto de vista histórico y estético se inauguró en el momento en que Camões, de vuelta de la India a Lisboa en 1570, con la mayor parte de *Os Lusíadas* ya compuesta, conoció la epopeya en 21 Cantos, el *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* aún manuscrita, que Corte-Real le había regalado al rey D. Sebastião algún tiempo antes.⁵² Si descontamos un *epyllion* de António Ferreira, aun así compuesto ya en la década de los años 60 del siglo XVI, el poema de Corte-Real fue la primera epopeya en lengua portuguesa terminada y, aunque en manuscrito, publicada. Camões no pudo ignorar su existencia a poco de regresar a Portugal, y podemos suponer razonablemente que procuró leer el *Segundo Cerco de Diu* en cuanto le fue posible.

El impacto de ese conocimiento y la experiencia de esa lectura tuvieron efecto sobre partes de *Os Lusíadas* que aún no habían sido escritas, o que no habían alcanzado todavía su versión final. Según los datos documentales más fiables, con mucha probabilidad Camões no había concluido hasta el momento de su llegada a Lisboa, al menos, la composición de los Cantos VI y X, ni las 18 octavas del exordio del Canto I.⁵³ El afán de competición tenía motivos para florecer: Corte-

⁵² El precioso ejemplar, manuscrito e ilustrado, que Corte-Real regaló al rey Sebastião, se encuentra guardado en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, en Lisboa. Sobre el período de composición de este poema de Corte-Real, véase Alves (2005: 176) y la bibliografía ahí indicada.

⁵³ Trato este asunto en Alves (2001: 180-193). En la tradición de los estudios camonianos, la tesis dominante –la de que *Os Lusíadas* habían sido la primera epopeya portuguesa en ser compuesta, habiendo sido proyectada en su totalidad ya en los años de 1550– sólo muy lenta y gradualmente se ha ido modificando. La agenda oculta de esa tradición fue, evidentemente, la de asegurar la primacía absoluta de la epopeya nacional y canónica sobre cualquier otra.

Real había escrito en el género literario más valorado del Renacimiento, había dedicado el poema al más alto lector y protector disponible, había tratado las hazañas de los portugueses en la India, aludiendo detalladamente a muchos otros héroes del Imperio, había escrito en la lengua de ese mismo Imperio, en el verso heroico que el género y la materia exigían, y, para colmo, el poema había sido bien acogido por la opinión dominante de las personalidades literarias portuguesas.⁵⁴ Si a todo esto le sumamos la íntima conciencia que Camões poseía de su superioridad, patente en una especie de vanidad que a veces también se declara abiertamente en sus poemas líricos, se torna verosímil la existencia de vestigios materiales de la reacción que el texto de Corte-Real habría causado en las partes de *Os Lusíadas* que todavía esperaban forma definitiva.

En un gesto de desafío, Camões decidió entonces incluir en la apertura o proposición del poema una octava en la que utiliza el tópico epidíctico del *cedat* y del *taceat*:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.⁵⁵

En esta estrofa, Camões consigue dejar atrás toda la épica clásica (la "Musa antigua"). En el mismo movimiento de jactancia poética, sin embargo, el poeta silencia al rival que se le había anticipado en la celebración épica de los grandes hechos portugueses,⁵⁶ tomándole un verso:

⁵⁴ El ejemplar manuscrito de la Torre do Tombo incluye poemas laudatorios de varias figuras importantes de poetas, incluyendo António Ferreira y Pêro de Andrade Caminha, ya referidos.

⁵⁵ *Os Lusíadas*, I, 3 (las cursivas son mías).

⁵⁶ Es importante reiterar que, al contrario de lo que el título puede hacer creer, el poema épico de Corte-Real no celebra sólo el cerco de Diu sino que canta a los portugueses en general (tal como explicita en la Proposición), incluyendo a muchos nobles que se habían distinguido en varias proezas militares diferentes en África y en Asia.

Ó magnânimo Eroe, varão forte,
 Capitão excelente, valeroso,
A quem Belona e Marte engrandeceram
 Com insigne triunfo e fama eterna.
 Se meus versos tiverem algum tempo
 Valor, para que possam ser ouvidos,
 Sempre neles terás a maior parte,
 E em lira sonora, com voz alta,
 Serão por mi cantados teus louvores.⁵⁷

No se trataba de un verso cualquiera: Corte-Real lo utilizó en el pasaje en que imitó de cerca el único fragmento en toda la *Eneida* donde Virgilio alude a sus propios poderes como poeta (IX: 446-48). Con el apóstrofe al héroe, el autor del *Segundo Cerco de Diu* cerraba el primer ciclo narrativo de su poema, aquél en el que celebraba a João de Mascarenhas, capitán mayor de la fortaleza de Diu. Difícilmente Camões podría haber encontrado un pasaje más significativo que éste para representar el poema de Corte-Real y las capacidades épicas de su autor. Referirse a él en una octava marcada por el tópico demostrativo de la amplificación por comparación (*superlatio*), no podía significar más que la voluntad de derrotar a un rival. Éste no es el tipo de imitación reverente de la que hablaba Pêro de Andrade Caminha. Nos encontramos aquí ante un fenómeno de *agon* (para utilizar el término del pseudo-Longino)⁵⁸ fundamentalmente retórico y epidíctico, es decir, relativo a la superación de un discurso en tiempo presente, incidiendo sobre el mismo asunto (los portugueses) y destinado a influir sobre el mismo auditorio.

Cuando llegó a Portugal, Camões aún no había completado la estructura de la parte más compleja de *Os Lusíadas*, el epílogo narrativo del poema constituido por el vasto episodio de la "Isla de Venus" (Cantos IX y X). Pero al leer el texto de su predecesor, Camões vio que el largo epílogo narrativo del *Segundo Cerco de Diu* ocupaba la gran mayoría de los versos del penúltimo y último cantos, en un escenario de grandeza triunfal y fantástica. Hoy día, comprobamos que ambos poemas están coronados por una larga alegoría que articula la celebración de los portugueses y de su imperio mundial a través de una visión concedida al héroe *primus inter pares* (D. João de Castro en el poema de Diu, Vasco da Gama en *Os Lusíadas*). En materia de alegoría nos encon-

⁵⁷ *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, canto IX (1979: 124; las cursivas son mías).

⁵⁸ *Sobre lo Sublime*, 13, 4.

tramos con diferencias profundas: del carácter específicamente militar y aristocrático del Templo de la Victoria, pasamos al ambiente amoroso y venatorio de la Isla de Venus. En cuanto al resto, los puntos de contacto son múltiples y remiten a líneas estructurantes de los dos últimos cantos de cada poema: ambos incluyen la narración detallada, espacial y cronológicamente ordenada, de hechos heroicos en el Imperio, ambos insertan discursos de reprobación de la situación moral de la sociedad portuguesa contemporánea, ambos están coronados por una visión grandiosa a nivel planetario y ambos exhortan al cumplimiento de grandes hazañas.

Verdaderamente, las coincidencias entre el estreno épico de Corte-Real y *Os Lusíadas*, en la concepción de la amplia apoteosis de los dos últimos Cantos de cada poema, son demasiadas para ser atribuidas solamente al sistema épico renacentista. Camões despojó a su coetáneo de formas que había introducido, a veces hasta de las mismas palabras.

En un caso, el poeta recién llegado de la India leyó en el *Segundo Cerco de Diu* versos destinados a caracterizar colectivamente la injusta situación en que se encontraban aquellos que habían arriesgado la vida como nobles soldados, pero que, una vez de vuelta,

...já não alcançam
Outra satisfação polos serviços
Continos e leais, mais que um desgosto
Que lhe vai consumindo as tristes vidas.⁵⁹

Y es que la idea, las palabras y el desarrollo morfosintáctico de estos versos son en gran parte cogidos por Camões como expresión de un dolor personal que es también la exposición de los males sufridos por una clase social con la que el poeta obviamente se identificaba:

...já não me jacto nem me abono:
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.⁶⁰

⁵⁹ *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, canto XX (1979: 365).

⁶⁰ *Os Lusíadas*, X, 9. Además del vocabulario y de la idea de la proximidad de la muerte, comunes a los dos poetas, repárase en la semejanza de la forma negativa (“já não”) y en la idéntica conjugación perifrástica de los verbos “consumir” y “levar”.

Camões personaliza y, al mismo tiempo, enriquece en sentido específicamente poético (porque los servicios de que el poeta es portador son principalmente los del talento, y los “disgustos” parecen ser, al menos en gran parte, los de la falta de reconocimiento de la producción literaria), un pasaje de Corte-Real que remitía a una constelación de sentidos más estrictamente ético-sociales.

La manera como Camões adopta la estructura apoteósica que Corte-Real había concebido para los dos últimos Cantos lo lleva a veces a traicionar, en una rima, en un vocablo, en un giro de frase, la existencia de esa adhesión. Para dar un ejemplo, obsérvese cómo los versos que introducen la visión de la “máquina del mundo” en *Os Lusíadas*,

Não andam muito, que no erguido cume
Se acharam, onde um campo se esmaltava
De esmeraldas, rubis, tais que presume
A vista que divino chão pisava,⁶¹

se basan literalmente en versos que introducen la visión del Templo de la Victoria en el *Segundo Cerco de Diu*:

Não muito espaço andaram, quando a um monte
Altíssimo chegaram, cuja vista
Em toda parte os olhos alegrava.⁶²

Según el tratado *Sobre lo sublime*, ser vencido en el *agon* con los escritores del pasado era honroso. La misma disposición de dignidad y nobleza se podría atribuir a la forma en la que Caminha pretendía imitar a Ferreira. Camões, sin embargo, introdujo un elemento nuevo: superar el modelo, sin reconocer su presencia ni respetar su valor. El problema estaba en la forma a un tiempo arrogante y desconcertante en la que Camões había procedido. El gran sueño alegórico de la Victoria en el *Segundo Cerco de Diu*, con toda la vasta estructura de *res gestae* que conllevaba, había sido expoliado, “corregido”, enjundiosamente invertido y, en última instancia, artísticamente superado por la gran alegoría de la Isla de Venus.

⁶¹ *Os Lusíadas*, X, 77. Los derivados de “esmaltar”, como afirma Giamatti (1966: 142), son de origen italiano (Dante, Ariosto), así como el paisaje fantástico de piedras. Son esos elementos de importación italiana precisamente los que distinguen el fragmento de Camões de los versos menos brillantes de Corte-Real.

⁶² *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, XX (ed. 1979: 367)

Además, la *imitatio* de Camões surgió junto con una diversidad de factores contextuales que contribuyeron a agudizar la cuestión de la interrelación de los dos poetas en los inicios de la épica portuguesa renacentista. El autor de *Os Lusíadas* obtuvo la cédula regia para la publicación ya en septiembre de 1571, alrededor de un año y medio después de haber regresado de la India, mientras Corte-Real, cuyo poema estaba listo años antes, sólo obtuvo su respectivo albalá en agosto de 1574. Ambos acabaron por publicar sus epopeyas en el mismo impresor de Lisboa, António Gonçalves, invitando al lector a establecer comparaciones.⁶³

La urgencia con que el taller trabajó en la impresión del poema de Camões es patente, tanto a causa de la cédula regia emitida antes del parecer del censor de la Inquisición y predispuesta, desde luego, a aceptar “algunos cantos más” que el autor pudiese querer añadir, como por la utilización mixta de varios tipos de papel, por las enmiendas constantes, por la portada tomada como préstamo, con ligeras modificaciones, de ediciones anteriores o contemporáneas,⁶⁴ e incluso por haber aparecido sin todos los paratextos burocráticos de rigor (faltan las licencias del *Ordinário* y del *Paço*), por no hablar ya de los paratextos honoríficos.

Por el contrario, todo indica que la impresión del *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* fue encarada con lentitud. La calidad del grabado en metal del frontispicio (un original de Jerónimo Luís, representando a la diosa Palas/Minerva), la impresión cuidada, el número reducido de errores tipográficos, el privilegio que sólo se elabora meses después de consignado el parecer del revisor inquisitorial, contrastan con la publicación de *Os Lusíadas*. Los abundantes paratextos laudatorios de otros autores

⁶³ La investigadora Sheila Moura Hue (2003) ha establecido justamente dicha comparación, aunque, en mi opinión, no haya estado completamente acertada en la operación hermenéutica a la que procedió, por los motivos que más adelante expondré. Más recientemente, Vítor Aguiar e Silva (2007: 95-6) ha vuelto a hacer hincapié en el contraste entre las dos ediciones, aunque sin pronunciarse sobre las causas posibles del fenómeno.

⁶⁴ El grabado del frontispicio perteneció al impresor Germão Galharde, que lo utilizó por primera vez en 1548 y posteriormente en algunas otras obras. El Libro Primero (de las “obras de devoción”, con fecha de 1575), el Libro Segundo (“de las Comedias”, con fecha de 1571) y el Libro Cuarto (“de las farsas”, sin fecha) de la segunda edición de la *Compilação* de las obras de Gil Vicente, utilizan el mismo grabado, cf. José Camões (dir.), *As Obras de Gil Vicente*, Lisboa, CET/INCM, 2002, vol. IV, pp. 9, 217 y 433.

coinciden (con dos o tres cortes) con los que ya constaban en el manuscrito ofrecido por Corte-Real al rey D. Sebastião varios años antes, y no constituyen, por lo tanto, indicio de que el poeta hubiese obtenido especiales favores o que tuviese una gran capacidad de influencia entre los poderosos. Además del examen de Fray Bartolomeu Ferreira –un texto cuidado y relativamente extenso⁶⁵–, la *princeps* del poema de Corte-Real presenta a mayores las licencias del *Ordinário* y del *Paço* que faltan en el libro de Camões.

El *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* acabó por ser impreso unos dos años después de *Os Lusíadas*, con pequeñas diferencias respecto del texto manuscrito que había sido ofrecido al rey D. Sebastião, aunque manteniendo incólumes todos los pasajes del autor y de sus admiradores prefaciales, en los cuales se afirmaba o insinuaba el carácter iniciador de la epopeya de Corte-Real, sin referencia alguna a *Os Lusíadas*. Aunque Camões hubiese aparecido con su poema en 1572, el autor del *Segundo Cerco de Diu* creía, legítimamente, que persistían los motivos para la indicación de su carácter pionero: él había sido el primer poeta épico de la lengua vernácula portuguesa, en la composición, en la publicación (porque sabemos que salió a la luz pública como manuscrito) y en la lectura de sus contemporáneos (incluyendo, como ya hemos visto, la del autor de *Os Lusíadas*). Está claro que Corte-Real podría haber modificado todo esto en el momento de impresión en los talleres de António Gonçalves, inclinándose ante la llegada de Camões. Sin embargo, no estaba obligado a hacerlo, por los motivos que acabo de referir. Y el hecho de haber asegurado en la versión impresa, con un orgullo personal que nos atrevemos a suponer, las declaraciones de primacía y originalidad (en el sentido propio de la palabra) que constaban en los manuscritos, indican ya lo que ocurriría en los años siguientes, como veremos.

⁶⁵ Sheila Moura Hue (2003: 130ss.) argumenta que la licencia del mismo fraile sobre *Os Lusíadas* es más larga y elaborada que otras, incluyendo la del *Segundo Cerco de Diu*, que la autora cita en su totalidad. La diferencia, sin embargo, no me parece significativa: las aproximadamente 190 palabras que Bartolomeu Ferreira dedica a la epopeya de Camões se corresponden con unas 170 en torno a la epopeya de Corte-Real. Por esta razón, y por razones que ya he expuesto en otro lugar (Alves 2001: 341-3), no estoy de acuerdo con que el parecer de Ferreira revele un “*comportamento excepcional por parte dos censores*” con el poema camoniano. Con todo, es cierto que las dos licencias constituyen ejemplos inusitadamente extensos para la práctica normal del fraile dominicano.

En efecto, Camões consiguió con la imprenta, con una jugada de última hora, y plausiblemente por efecto de una “pequena conspiração de palácio antijesuítica”,⁶⁶ aquello que no había conseguido sólo con la pluma: ser el pionero de la épica culta sobre los portugueses, en lengua portuguesa. Tanto por la maniobra política que supuso la conquista de la precedencia, como por el común dedicatario real, y el tipo de imitación que tuvo lugar entre los rivales, Corte-Real no pudo dejar de acusar el golpe. No es sorprendente que hubiese desarrollado alguna animosidad contra *Os Lusíadas*, su autor y quien lo favoreció. Ya en 1575, el autor de la epopeya de Diu pone en evidencia que ya no esperaba apoyos como poeta y artista por parte del rey y de su círculo cortesano más próximo, al ofrecerle a Felipe II –no olvidemos que faltaban aún cinco años para la ocupación española de Portugal– un manuscrito ilustrado de un poema épico en castellano sobre la guerra de Chipre y la batalla de Lepanto. En el prólogo en el que trata de obtener el favor monárquico, el poeta no deja de declararse “*murmurado y arguido de algunos de mi patria*”. Algunos fragmentos del poema en los que Eugenio Asensio ha observado tonalidades burlescas y paródicas tienen indiscutibles puntos de contacto con la mitología representada en *Os Lusíadas*.⁶⁷ Aunque la opción filipina es reveladora de los sentimientos de Corte-Real respecto al Portugal del rey D. Sebastião y al poeta que, en su opinión, sería una especie de usurpador, la gran réplica a Camões se producirá después de la batalla de Alcácer-Quibir, cuando el escritor vuelve a la lengua portuguesa.

Descubierto por el género, después de la muerte del autor, “*em hum escritorio a onde elle recolhia as [peças] que muito estimava*”, el *Sepúlveda* es posiblemente el más sublime fracaso de la épica renacentista europea.⁶⁸ Monumento histórico y estético sin par, la epopeya póstuma de Corte-Real revisa toda la gran era poética del Renacimiento portugués y le proporciona su irrevocable punto final. A los momentos sublimes, como el silencio de Lianor en el Canto I,⁶⁹ se suma una impresionante

⁶⁶ Palabras de António José Saraiva (1978).

⁶⁷ Asensio (1974: 312).

⁶⁸ El título completo del poema, en edición original, publicada póstumamente (Corte-Real muere en 1588), es muy extenso y no sabemos en qué medida es responsabilidad del autor.

⁶⁹ Silencio imitado parcialmente de la escena entre Eneas y Dido en el Libro VI de la *Eneida*, que recuerda el comentario del pseudo-Longino sobre el silencio de Áyax en la *Odisea* como modelo de grandeza sublime (*Sobre lo sublime*, 9, 2-3).

atmósfera que invade casi todo el poema, incluida la extraordinaria escena final, que las palabras del lusófilo decimonónico Ferdinand Denis reflejaron con gran belleza.

Dans ce dernier hommage au malheur, il y a quelque chose de noble et de touchant; d'ailleurs la poésie de Corte-Real prend alors un tel caractère de grandeur, qu'elle ne peut nous laisser insensibles. On l'éprouve au fond de l'âme : il y a là une dernière émotion que le poète n'a pu complètement retracer, et qu'il laisse sentir au lecteur.⁷⁰

Sin duda, uno de los aspectos que llaman la atención del lector con más fuerza –aunque este lector sea eventualmente el primero en decirlo en letra impresa– es la violencia de su réplica intertextual a *Os Lusíadas*. Al tejer la historia trágica del naufragio y pérdida de la pareja protagonista con una trama mitológica basada en una versión del nacimiento de Anteros –el hermano de Amor (Cupido)–, Corte-Real introdujo en su epopeya un mito de los orígenes que, además de servir para el desarrollo de la historia que pretendía celebrar, poseía un significado muy especial para la teoría de la imitación. Como se desprende de la buena fortuna renacentista de esa historia, en la versión del rétor del siglo IV Temistio, y de la interpretación que Celio Calcagnini le dio en carta a Giraldo Cinzio datada en 1532 (también conocida por el título *De imitatione*), la historia del nacimiento de Anteros, tal como aparece por boca de Venus en el Canto II del *Sepúlveda*, circulaba entre los humanistas del Quinientos como una alegoría del duro combate inherente a la verdadera imitación: la imitación competitiva.⁷¹ Había otras interpretaciones, es verdad. Una de ellas, la más antigua, la de Anteros como dios que venga las ofensas contra el amor,⁷² es incorporada de manera evidente por Corte-Real en el enredo del poema. Pero la ferocidad de la *imitatio coevorum* es lo suficientemente patente en el *Sepúlveda* como para suponer que el poeta fundió esos dos significados

⁷⁰ Denis (1839: 127-8).

⁷¹ Sobre los problemas relativos a las fuentes del mito de Anteros, vid. Merrill (1944); sobre la alegoresis del mito en la redacción de Calcagnini, vid. Merrill (1944: 275-6) y Pigman (1980: 17-19). Este último investigador refiere y corrige ciertos aspectos de la edición moderna de la carta de Calcagnini publicada por Weinberg (1970-74, I: 604-05).

⁷² Cf. el mito de Meles y Timágoras contado por Pausanias, *Descrição da Grécia*, I, 30, 1.

del mito de Anteros y le atribuyó a su poema una violenta y vengativa función intertextual, devorado por la necesidad acuciante de responder de manera decisiva a la épica camoniana.

Algunas veces el carácter personal del *agon* iniciado por Camões en 1570 llega a ser casi explícito, como ocurre en la versión alternativa que Corte-Real presenta del episodio de Magriço. La mini-novela de caballería, utilizada en el Canto VI de *Os Lusíadas*, es redimensionada en el *Sepúlveda* (Canto XIII) en términos de exaltación de un antepasado del poeta, Vasqu'eanes da Costa. La figura principal de los 'Doce de Inglaterra' camonianos, Magriço, reaparece en el contexto de una descripción radicalmente diferente de la corte portuguesa en la época del rey D. João I (1385-1433). Compárense los siguientes textos:

Os Lusíadas

Já chega a Portugal o mensageiro;
Toda a corte alvoroça a novidade;
Quisera o Rei sublime ser primeiro,
Mas não lho sofre a régia Majestade.
Qualquer dos cortesãos *aventureiro*
Deseja ser, com férvida vontade,
E só fica por bem-*aventurado*
Quem já vem pelo Duque nomeado.⁷³

Sepúlveda

Nesta tal conjunção, aqui aportaram
Dous fortes e animosos estrangeiros
E ante el-rei Dom João se apresentaram
Dizendo ser de França *aventureiros*.
Logo juntos os dous desafiaram
Os seus nobres e insignes cavaleiros,
Mas nenhum respondeu ao cartel posto,
Mostrando disto el-rei grande desgosto.

La elección de las rimas y el juego de palabras con "aventura" no pasaron desapercibidas a Corte-Real, que fuerza al lector a hacer la comparación entre las dos versiones. La versión del *Sepúlveda* llega a parecer el negativo del pasaje camoniano: mientras en éste todos los portugueses se muestran con "ferviente voluntad" de mostrar valentía, Corte-Real escribe antes que "nadie respondió al desafío propuesto". Pero donde la contienda asume un carácter marcadamente personal es en la diferencia entre los dos Magriços. Mientras el de Camões es la figura principal, el único de los doce a quien el poeta concede la palabra y aquél que aparece, a última hora, para salvar a sus compañeros e incli-

⁷³ Canto VI, 51; la cursiva es mía. El "Duque" es el duque de Lancaster que había dado en Inglaterra el nombre de doce caballeros portugueses propuestos para defender la honra de las damas inglesas.

nar el torneo a favor de los portugueses, el Magriço de Corte-Real contrasta con los demás cortesanos por ser el único que acepta el desafío, haciéndolo, sin embargo, con la condición de *ser segundo* respecto al hombre que el rey tendrá que mandar llamar del Algarve:

Um daqueles que ali estava presente,
 Que Magriço d'algunha se chamava,
 Varão forte, e nas armas mui valente
 Ao Rei da boa memória se chegava.
 Com ânimo indignado e peito ardente,
 A cólera movido, e fúria brava,
 [...] disse:
 [...]»
 «Mandai, senhor, chamar com brevidade
 Esse fronteiro-mor que desterrado
 Lá em Tavira está, cuja bondade
 Cujo valor nas armas é extremado.
 Que sabendo do caso a qualidade
 Virá, e este cartel será aceitado;
Eu serei o segundo sem referta,
 Que a vitória co' ele tenho certa.»
 [...]»
 [Fala do Rei a Vasqu'eanes da Costa:]
 «Corte em que tal varão costuma achar-se
 Que em preço e alta fama assi a enriquece,
 Sempre Corte Real deve chamar-se
 Pois com tão justas causas o merece.
 E pois que *só por vós* pode afirmar-se
 Que meu estado e Corte se enobrece,
 Fique Corte Real vosso apelido,
 Pera que tal valor seja sabido».74

Este Corte-Real, el primero de tal nombre, es el frontero mayor de Tavira que, con el Magriço, salva la honra de la Corte portuguesa, derrotando a los caballeros franceses. Pero merced a una extensión semántica casi inevitable, Corte-Real se autoproclama el primero en orden y en calidad, el poeta sin el cual el "Magriço" no puede triunfar. Frente a un mero "aventurero", en la sociedad como en la poesía, Corte-Real se presenta como un auténtico "caballero" de estirpe social y poética. Esta forma de *superlatio*, menos tópica que verbal,

⁷⁴ *Sepúlveda*, Canto XIII (ed. 1979: 771 y 773; la cursiva es mía).

genealógica y simbólica, constituye una manera ostensiva de asaltar el podio de Camões.

Pero si en estos ejemplos la imitación agonística se realiza principalmente por oposición y derrota del contemporáneo, generalmente la tentativa del poeta es la de conseguir la superación, mejorando los mismos recursos que el adversario ganó para la lengua y para el género. Tomaremos la descripción de Venus en *Os Lusíadas* (II, 34ss) – deudora a su vez de un retrato de la misma diosa en el *Epitalâmio* de António Ferreira,⁷⁵ – y su reaparición en la descripción de Lianor del Canto IV del *Sepúlveda*, como caso típico del procedimiento considerado. ¿Cuál era la manera de proceder que estos poetas seguían en el *agon* entre coevos?

En primer lugar, la alusión debía incluir uno o más elementos que indujesen al paralelismo; esos elementos son, en general, *verba ipsa*, es decir, palabras idénticas al texto imitado que vayan más allá del vocabulario meramente tópico. Así, cuando describe a Lianor en la mañana siguiente a la noche de nupcias con Manoel de Sousa Sepúlveda, Corte-Real escribe:

Nos belíssimos olhos amostrava
Um certo agravo e queixa com brandura,
E o rosto em frescas rosas convertido
Um afrontado pejo descobria.

La imagen de las rosas del rostro es tópica cuando significa rubor, aunque aquí el rubor se vea acentuado por el hecho de sugerir, con la mayor de las delicadezas descriptivas, las nuevas experiencias sexuales de la protagonista. Pero algunos de los otros *verba* remiten a un pasaje camoniano muy específico del retrato de Venus (*Os Lusíadas*, II, 34: 1-2):

E, como ia *afrontada* do caminho,
Tão fermosa no gesto se *mostrava*...

⁷⁵ Camões escribió: "...*Que as estrelas e o céu e o ar vizinho/E tudo quanto a via, namorava./Dos olhos, onde faz seu filho o ninho,/Uns espíritos vivos inspirava*" (*Os Lusíadas*, II, 34: 3-6). Ferreira había escrito: "*Vênus o céu serena, o vento abrandada,/Ambrosia os seus cabelos 'spiravam/E quanto os olhos viam, namoravam*" (*Epitalâmio ao casamento de D. Maria com Alexandre Farnese*, c. 1565).

En segundo lugar, la imitación agonística debe incluir algún elemento que apunte a parte del poema anterior (personaje, episodio, pensamiento etc.) que se pretende superar. Es el caso del siguiente pasaje del *Sepúlveda*:

Do paterno aposento sai a dama
 Por espanto julgada ali entre todos,
 Os ares alegrando com tal graça
 Que a bela Citareia se lhe humilha.

Esta misma Venus ahora vencida es (también) la de *Os Lusíadas*, en la relación que establece con el espacio paternal y en el efecto sobre los aires circundantes:

A fermosa Dione [...]
 Pera onde estava o Padre se moveu
 [...]
 Que as estrelas e o céu e o ar vizinho
 E tudo quanto a via, namorava.

No son los *verba* los que ahora cuentan, sino el conjunto, la estructura objetiva. Uno de los sentidos referenciales del fragmento de Corte-Real es el de sugerir que la descripción de Camões debe postrarse ante la del nuevo poema.

Finalmente, el combate imitativo requiere que ambos procedimientos anteriores se conjuguen en *réussites*, éxitos de expresión a nivel micro-estructural, que justifiquen una reivindicación de superioridad. La descripción de Lianor proporciona ejemplos de gestos en esa dirección, relacionados con la descripción de Venus en *Os Lusíadas* (II, 36-37):

Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
 Com quem Amor brincava e não se via;
 Da alva petrina flamas lhe saíam
 Onde o menino as almas acendia
 [...]
 Cum delgado cendal as partes cobre
 De quem vergonha é natural reparo;
 Porém, nem tudo esconde nem descobre
 O véu, dos roxos lírios pouco avaro.

Lo que hace el *Sepúlveda* es llevar a cabo una sustitución de la desnudez de la Venus camoniana por la seducción vestida de Lianor, de

tal modo que el poema pueda demostrar hasta qué punto la *effictio* puede conservar, e incluso aumentar, la celebrada carga erótica del pasaje de Camões:

~Ua ditosa cinta estreitamente
O bellissimo corpo abraça, e creio
Que disto o Sousa tanto cioso iria,
Quanto a todos os mais faria enveja.
[...]
... o movimento assossegado
Das pomas que em alvura a neve excedem,
E aquele igual compasso sempre certo
Com que se vão e vêm atentos notam.
Outros no pensamento vão medindo
A proporção igual maravilhosa
Das partes perfeitíssimas, que a roupa
Avara, de ciosa lhe escondia.

El vocabulario y la posición de las palabras son sometidos por un proceso de expolio y “corrección”: el velo “poco avaro” de Camões se convierte en la “ropa avara” de Corte-Real; las “tetas” se vuelven “pechos”; la “cintura” y el “delicado cendal” de *Os Lusíadas* cambian de sentido y de letras con la “cinta dichosa” del *Sepúlveda*. Además, Corte-Real introduce musicalidades de *ostentatio rei* para sugerir que el celebrado realismo camoniano está siendo superado. Es lo que ocurre si comparamos, por ejemplo, la forma en que Camões describe los senos de Venus y su movimiento, en el fragmento antes citado, con la nueva plasticidad obtenida por Corte-Real: “E *aquele igual compasso sempre certo/com que se vão e vem atentos notam*”, dos versos con acentuación regular en las sílabas, algo en absoluto casual...

Pero donde se vislumbra el mayor alcance de estas imitaciones por *superlatio* es en la forma en la que acaban por significar una suerte de comentario interno y de autorepresentación. Es lo que ocurre con la referencia a la “envidia” de los presentes y con la llamada de atención respecto a la “proporción igual maravillosa” de los versos de Corte-Real que se siguen de manera inmediata a momentos de contacto con el texto épico de Camões, estimulando la comparación directa. Así, al mismo tiempo que la figura de Lianor queda visualizada por la descripción, se pide a los lectores que la perciban como figura de retórica y de poesía. Se solicita, pues, que los mirones “midan” las partes del poema; se afirma que el autor se muestra “celoso” del conjunto, suscitando la “envidia” de los demás; se dice que el texto está formado por

un “bellísimo cuerpo”, de “partes perfectísimas”; y se pone de relieve la “cinta” que abraza ese cuerpo textual y que demuestra ser tan importante en la concepción del *Sepúlveda*. Gracias a la relevancia que la imitación agonística asume en los poemas de Camões y Corte-Real, la gran épica portuguesa del Quinientos acaba por ser también una gran teorización literaria de sí misma.