

Que grande variedade vão fazendo **La égloga I de Camões en el canon bucólico peninsular**

Soledad Pérez-Abadín Barro
Universidade de Santiago de Compostela
msoledad.perez-abadin@usc.es
Fecha de recepción de artículo: 22-01-2015
Fecha de aceptación de artículo: 18-06-2015

Resumen

La égloga I de Camões, *Que grande variedade vão fazendo*, ofrece una doble pastoral fúnebre modelada según la bucólica V de Virgilio y las églogas de Sannazaro y de Garcilaso. Para situarlo en esta tradición, el poema se analiza desde la perspectiva de los géneros ocasionales (consolación, monodia, epitafio), de las églogas, las elegías y de la tópica pastoril y funeral. Se calibran asimismo su división dual y su esquema dramático, así como la *responsio* que enlaza sus dos núcleos, el lamento por Tiónio y la apoteosis de Aónio. Al juego transtextual se incorpora el cotejo con poemas contemporáneos españoles y portugueses, que participan de los mismos paradigmas y siguen pautas similares, para confirmar la operatividad de un común modelo genérico peninsular.

Palavras-chave: égloga fúnebre – égloga dual – *responsio* estructural – modelo común peninsular

Abstract

Camões' eclogue I, *Que grande variedade vão fazendo*, offers a double funeral pastoral modeled according to Virgil's bucolic V and Garcilaso and Sannazaro's eclogues. To place it in this tradition, the poem is analyzed from the point of view of occasional genres (consolation, monody, epitaph), of the eclogues, the elegies and pastoral and funeral topics. Its dual division and its dramatic scheme are also considered, as well as the *responsio* that links its two parts, the lament for Tiónio and the apotheosis of Aónio. To this transtextual play is incorporated the collation with Spanish and Portuguese contemporary poems, participating in the same paradigms and

following similar patterns, in order to confirm the operation of a peninsular common generic model.

Keywords: funeral eclogue – dual eclogue – structural *responsio* – peninsular common model

1. Configuración de la égloga vernácula: el modelo garcilasiano

Antecedido por los *Idilios* de Teócrito, Virgilio establece en sus *Bucólicas* un paradigma genérico caracterizado por su envoltura y marco pastoriles, cauce alegórico que sus inmediatos seguidores, Calpurnio y Nemesiano, contribuirían a consolidar. Con el coincidente título de *Bucolicum carmen*, Petrarca y Boccaccio componen sendos libros portadores de una *arcana significatio*. La vía alegórica continuaría en los autores del *Quattrocento*, como Boiardo y, sobre todo, Pontano, que recurre a la máscara pastoril para consignar sus circunstancias vitales. Las potencialidades laudatorias de la égloga propician su acomodación a las convenciones de los géneros epidícticos (*genethliacon*, *epithalamium*, *epinicion*, *epicedion*) y a diversos propósitos (didáctico, satírico, elegíaco y público), abriendo una senda explorada tanto por las realizaciones humanísticas como por las vernáculas y transitada también por Sannazaro, que ingresará como *Actius Sincerus* en la *Accademia Pontaniana*. En sus *Piscatoriae*, posteriores a las dos redacciones de la *Arcadia* (1502, 1504), Sannazaro inaugura una modalidad temática que secundarán, entre otros, B. Tasso y Rota. Otros poetas ensayarán el *lusus pastoral*, variante breve del género.

Se definen así los cauces por los que discurrirá la égloga romance, muchas veces compuesta por autores de églogas humanísticas, como Boccaccio, que con su *Ameto* introduce el *prosimetro* en el género pastoril, y Boiardo. Dos centros culturales toscanos, Siena y Florencia, impondrán los paradigmas rústico y clásico, que difundirán el bucolismo por Italia, con resultados tan ilustrativos como las *Bucoliche elegantissime* (1481), exponente de la línea sienesa. Esta trayectoria culmina con la *Arcadia* de Sannazaro, que integra los materiales bucólicos para fusionarlos con los modos petrarquistas y, a través de la fórmula del *prosimetro*, diseña un agregado de prosas y églogas, un libro en el que el sobre el mundo arcádico se proyectarán las vivencias subjetivas. La evolución de la égloga estaría condicionada por las soluciones propuestas en la *Arcadia*, cuya influencia se

deja sentir en los cultivadores posteriores del género, como Molza, Tolomei, Alamanni, Trissino, Castiglione, Varchi y, sobre todo, en los napolitanos Tasso, Rota, Minturno y Tansillo¹.

La estancia de Garcilaso en Nápoles y su relación con la *Accademia* le permitieron participar de los experimentos genéricos y compartir, con Minturno, Tasso o Alamanni, el culto a Sannazaro como modelo del bucolismo². Sus deliberados experimentos cristalizaron en tres églogas, las primeras compuestas en castellano, a partir de entonces objeto de imitación y guía para los recreadores posteriores, que encontraron en estos poemas un compendio de los paradigmas clásicos, neolatinos e italianos. Su triple aportación trazaba la senda de desarrollos posteriores: la égloga I propone un esquema dual, de dos cantos simétricos y contrastivos, del amor y la muerte; la égloga II brinda un ensayo dramático en el que la pastoral sirve de marco a unos amores turbulentos y a un canto épico sustentado en referencias históricas que llegan hasta el presente del poeta; la égloga III combina hasta confundirlos el mito clásico y la leyenda pastoril, para dejar paso en una segunda parte al canto alterno en exaltación de las amadas.

En el excursus que a este género dedican sus *Anotaciones*, Herrera proclama: “En nuestra España, sin alguna comparación, es príncipe Garci Lasso” (2001: 694), afirmación que secundaría Faria e Sousa, en su introducción al tomo V, de las églogas, de las *Rimas varias* de Camões por él editadas y comentadas: “En España no se puede negar que Garcilaso fue y es príncipe” (FS, 160). El exegeta insiste en esa primacía en medio de los elogios a su poeta, cuyas églogas imitan las de su predecesor: “y se aventajó de modo que solamente Garcilaso pudo quedar con luz delante de él. Sus *Églogas* 1, 2, 3, 6, 7, 14 son superiores, y la primera y segunda sobrepujan a toda fuerza humana. Mas no por esto deja Garcilaso de ser príncipe, así porque mostró la senda, como porque el Camões imitándole a cada paso y celebrándole tan altamente (como lo enseñamos sobre la e. 25 de las octavas 1) le queda concediendo ese título” (FS, 160)³. Tales

¹ Para una revisión histórica más detallada se remite a Pérez-Abadín Barro (2004: 9-45). Véanse, asimismo, para la égloga española, Montero 2002 y García López, Fosalba, Pontón (2013: 427-443); para la égloga portuguesa, Bernardes (1988).

² La relación de Garcilaso con el contexto napolitano y la repercusión de esos contactos en su trayectoria intelectual es abordada en recientes trabajos de Fosalba (2011, 2012).

³ Alude al verso “O brando e doce Lasso castellano”, ponderado como el mayor elogio “que hasta hoy le haya hecho otra pluma”. Líneas antes, al introducir este verso, Faria había proclamado a Garcilaso como “el único poeta de Castilla y maestro de los de

apreciaciones, además de ofrecer un balance de la recepción garcilasiana un siglo después de su muerte⁴, sirven de testimonio de una convivencia cultural y literaria hispano-lusa, que el propio Faria e Sousa se ocuparía de fomentar en sus ediciones comentadas.

Mucho antes de que los comentaristas lo consignasen, Garcilaso ya había sido elevado al panteón de los dechados para los cultivadores de la bucólica, así como de otros géneros, escrita en castellano. Su influencia se detecta tanto en coincidencias textuales como en el remedo del diseño compositivo fraguado en cada una de sus églogas. Lo siguen, haciendo gala de sus citas, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa, Francisco de La Torre, Fernando de Herrera, Luis Barahona de Soto, Vicente Espinel, Pedro Laínez, entre otros. Su predicamento, visible en la producción castellana de poetas portugueses bilingües, como Francisco Sá de Miranda, Jorge de Montemayor y Diogo Bernardes, permite conjeturar que incluso lo acataron quienes dieron al portugués la exclusividad en su poesía pastoril, sin concesiones al bilingüismo, tales como René Falção de Resende, António Ferreira o Bernardim Ribeiro. Este hipotético patrón canalizaría el acercamiento selectivo a los arquetipos, clásicos e italianos, las preferencias temáticas y métricas, los esquemas estructurales y el discurso de la narración o los diálogos. Obviamente, el sello común no anula la individualidad de las soluciones con que cada autor interpreta y remodela ese canon bucólico peninsular⁵.

2. La égloga funeral

La muerte conforma el universo pastoril a partir del idilio I de Teócrito, sobre el suicidio de Dafnis, que inspira la bucólica V de Virgilio. La *Arcadia* de Sannazaro contribuiría a marcar el signo fúnebre de la pastoral dedicando a la muerte y a los ritos funerales tres

toda España que le sucedieron. Y si L. de C. es (como es realmente) mayor que él, no lo fue sin que le imitase con gran frecuencia" (FS, 100).

⁴ Faria e Sousa (1590-1649) pudo presenciar esa recepción y plasmarla en sus comentarios a las *Rimas*, de publicación póstuma en Lisboa en 1685. En el frontispicio de esta obra, Camões aparece calificado como "príncipe de los poetas heroicos y líricos de España", título ya conferido en su edición de *Os Lusíadas* (1639) y conciliable con la primacía reconocida a Garcilaso. Para una valoración de su labor intelectual y crítica, véanse, entre otros, los trabajos de Glaser (1957), Lemos (1966), Sena (1980: 171-265), Aguiar e Silva (2008: 55-92), Alves (2011) y Núñez Rivera (2011).

⁵ Para el condicionamiento que la égloga artística de Garcilaso ejercería en la concepción de Camões, véase Fraga (2003: 256-261).

prosas, y sus correspondientes églogas (V, XI, XII), que, al igual que *Phyllis*, siguen la senda de Virgilio al conjugar con los lamentos la confianza en una apoteosis inmortalizadora. Por lo tanto, la variante fúnebre se constituye desde los orígenes del género como una de sus posibilidades inherentes y se plasma en un discurso parcialmente coincidente con el elegíaco, sin que esta intersección implique la influencia de la elegía en la égloga fúnebre. Dedicados en última instancia a la alabanza del difunto, se sujetan ambos géneros a las prescripciones de los *encomia*, matizadas con los rasgos de los discursos epidícticos relacionados con la muerte, consolación o *paramythetikós*, epitafio y monodia, según los describe Menandro⁶. El género de consolación, que combina el lamento con un encomio desordenado, se divide en tres partes, referidas a la edad del difunto, a la naturaleza humana y a la muerte, ilustrada con relatos, para terminar con los argumentos de consuelo. El epitafio puede limitarse al encomio, si ha transcurrido mucho tiempo, o combinarlo con el lamento, si la muerte es reciente y suscita un epitafio sentido (*pathetikós*), integrado por los capítulos encomiásticos del difunto, atendiendo a su familia, naturaleza, crianza, educación, actitudes y hechos, entre los que se pueden deslizar lamentos y comparaciones, antes del planto propiamente dicho, la consolación a la familia, que incluirá el elogio de la esposa y los consejos, y una plegaria final. La monodia, mucho menos reglada, concede predominio al lamento y a la compasión, a los que se supedita el encomio.

La adecuación de bucolismo y muerte se confirma por la práctica subsiguiente de los poetas italianos, entre ellos Tansillo, en *I due pellegrini* (1523), Alamanni, con sus églogas funerales (1532), y Bernardo Tasso, en tres églogas, *Alcippo* (I), *Davalo* (III) y *Egloga pescatoria*, del libro II de los *Amori* (1534). Avalado por estos precedentes, Garcilaso forja en sus églogas I y III una modalidad fúnebre que, sobrepasando su valor mediador del legado clásico, condicionará por sí misma la expresión conjugada de la vivencia de la muerte a través del amor en la égloga peninsular.

La égloga “Que grande variedade vão fazendo” se alinea en esa tradición y, al igual que otros poemas fúnebres lusos y castellanos, sigue el cauce garcilasiano sin dejar de indagar nuevas fórmulas. De este modo, el esquema compositivo en dos cantos se reinterpreta en

⁶ Sobre los géneros epidícticos (§413-414, 418-422, 434-437; 1989: 76-77, 79, 81, 88-89).

un doble lamento funeral, tal como adelanta el epígrafe de las *Rimas* de 1598: “À morte de D. António de Noroña, que morreu em África, e à morte de dom João de Portugal, pai del-Rei D. Sebastião”. El desarrollo de la composición se atiene a la tópica del género, resuelta con soluciones en muchos casos análogas a las que proporcionan otras églogas peninsulares. Para mostrar esa afinidad se han seleccionado églogas representativas del repertorio pastoril español, tales como *Amarilis* y *Salicio*, de Fernando de Herrera⁷, o las *Égloga de las hamadriades* y la *Égloga de Pilas y Damón* de Barahona de Soto. Particular interés revisten otros testimonios poéticos del duelo por la muerte del príncipe portugués, entre los que destacan dos églogas de António Ferreira, *Jânio* (2) y *Dáfnis* (7)⁸, la égloga *Adonis* (I) de *O Lima* de Diogo Bernardes⁹, así como la elegía de Sá de Miranda *Á morte do Príncipe Dom João*.

Estos poemas de la segunda mitad del siglo XVI confirman la vigencia de un estereotipo de égloga fúnebre en su recurso a una tópica y convenciones afines, remitentes al tronco común, sin que las analogías de sus recreaciones impliquen conocimiento o influjo directos entre ellas. Participan de ideales estilísticos cimentados en una intensa elaboración formal indicativa de una ultraconciencia creadora que en ocasiones se hace explícita en los versos¹⁰. Pero no se detiene aquí un cotejo que trata de dejar patente la unidad que enlaza dos culturas contiguas, aunque no exentas de factores diferenciales.

El análisis tendrá muy presentes las notas de Faria e Sousa acerca de las fuentes de cada verso o pasaje, manteniendo con ellas un permanente diálogo¹¹. De su amplia documentación destacan, por

⁷ Al cotejo de la égloga IV de Camões con *Amarilis* dedica Fraga un apartado (2003: 264-267), en el que, a propósito del verso herreriano “murió la luz, nació la sombra oscura”, ejemplo del simbolismo neoplatónico del mundo pastoril, añade la siguiente observación: “Nas éclogas camonianas, o pranto de Aónia, na Égloga I, constitui o exemplo mais claro de uma perfeita simbiose dos dois elementos” (2003: 265, n. 63).

⁸ Para la identificación de los protagonistas, véase Earle (ed. 2000: 547, 554).

⁹ Según nota Marques Braga (ed. 1946: 3).

¹⁰ Tal como opina Aguiar e Silva (2008), el modelo estilístico expuesto en las *Anotaciones* de Herrera, basado en las cualidades de elegancia y venustidad, equivaldría al de Camões, a juzgar por algunas declaraciones metapoéticas (“versos doutos e venustos”). La conexión entre ambos se estrecha con el intercambio poético, del que quedaría como testimonio la elegía “Si el grave mal qu’el corazón me parte”, además de las citas y las alusiones. Para el manierismo de Camões, véase la entrada de Isabel Almeida en el *Diccionario de Luís de Camões* (2011: 542-554).

¹¹ Debido a que las citas de estos comentarios son continuas, se identifican de forma abreviada mediante las iniciales FS y las páginas correspondientes. Al transcribirlas, se

su predominio, las remisiones a Virgilio, Sannazaro y Garcilaso, con especial énfasis en las deudas con la *Piscatoria I*, *Phyllis* de Sannazaro, determinante en la consolidación del modelo funeral de égloga en el que el bucolismo sirve de cauce a la expresión amorosa, finalidad ajena a la bucólica V de Virgilio. En conjunto traslucen la deuda de la égloga con la tradición poética pastoril, captada de manera exhaustiva por un profundo conocedor de sus textos. De ahí que se consideren de cita obligada, en la medida en que registran la lectura y recepción peninsulares de Camões en el siglo XVII.

Seguir la trayectoria de la pastoral fúnebre desde sus orígenes hasta las soluciones contemporáneas, pasando por los modelos intermedios, dará realce a la singularidad de la versión que ofrece Camões de unos materiales compartidos. En esa trayectoria se imbrica otro género, la elegía, en su variante fúnebre, combinación del lamento con el loor del difunto y las reflexiones morales y filosóficas, en un discurso subjetivo que transmite la vivencia íntima de la muerte. La diversidad entre égloga y elegía fúnebres se diluye a tenor de las estipulaciones retóricas de los discursos epidícticos relacionados con la muerte, que fijan las pautas para adecuar el tono y el propósito a la ocasión, comunes a cualquier patrón métrico-genérico.

3. Lectura alegórica

La ficción pastoril presta envoltura a acontecimientos y personajes reales, en el marco de la corte portuguesa. Se deslizan en la égloga múltiples indicios, que los comentarios de Faria e Sousa descifran para reconstruir un fondo histórico preciso, del que emana una lectura subyacente en la alegoría. Se reproduce de este modo la técnica exegética aplicada por Servio, Probo, Filargirio y Donato, extendida durante la Edad Media y el Renacimiento, cuando Luis Vives la usa en su *Interpretatio allegorica in Bucolica Vergilii* (1537). Determinados indicios fomentaron esta tendencia, que llevó a identificar al *puer* cuyo nacimiento se profetiza en la bucólica IV como el hijo de Polión, de Octavio, de Octavia, e incluso como el propio Octavio o como Jesucristo, según la interpretación mesiánica de Lactancio (Cristóbal 1996: 138-139)¹². Igualmente propensa a este

modernizan la ortografía y la puntuación. Para los textos poéticos se siguen las ediciones referenciadas en la bibliografía, con la correspondiente traducción de los latinos y con la localización numérica de los versos.

¹² Véase también Pascucci (1988).

enfoque, la égloga V fue vista como “un poema consagrado al dios César”, hipótesis “confirmada por diversos argumentos, en particular los detalles del culto prometido a Dafnis, que retoman el ritual establecido para honrar a César convertido en Dios” (Grimal 2011: 91)¹³. Dicha lectura, además de arrojar luz sobre la fecha de composición del poema, al aludir a su aniversario en julio del año 42, proyectaría una dimensión política al texto (Cristóbal 1996: 151-152). Aunque ha recibido la oposición de los defensores del sentido literal, el alegorismo es extensible a las otras églogas y al libro como conjunto y marcará la senda de las continuaciones del género. Potencian la dimensión alegórica la pastoral tardía (siglos I-III), las églogas neolatinas, desde Petrarca y Boccaccio hasta los poetas del *Quattrocento* reunidos en las *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci*, en donde el mundo contemporáneo aparece subsumido tras la máscara pastoril, así como la *Arcadia* de Sannazaro, cuya segunda versión añade núcleos alusivos a los escritores y al ambiente napolitano.

Las traducciones, estadio intermedio entre los comentarios y la práctica creativa continuadora del modelo, incurren asimismo en ese alegorismo, que tiene un claro exponente en la versión de Juan del Encina, impresa en 1496. El traductor define su método en los preliminares, las dedicatorias a los monarcas: “estas *Bucólicas* quise trasladar, trobadas en estilo pastoril, aplicándolas a los muy loables hechos de vuestro reinar, según parece en el argumento de cada una” (1996: 208) y al príncipe: “mi verdadero desseo y vuestras muy claras virtudes me dieron atrevimiento para dirigir y consagrar estas *Bucólicas* a nuestros muy poderosos reyes, y aplicaros parte dellas” (212). Prosigue este segundo prólogo con la justificación del estilo rústico elegido, “por consonar con el poeta, que introduce personas pastoriles, aunque debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos” (212). Insistirá en su propósito en el argumento de la primera, al precisar que las *Bucólicas* vueltas al castellano, están “dirigidas y aplicadas a los muy poderosos y cristianísimos reyes don Hernando y doña Isabel” y “algunas dellas

¹³ Grimal remite a su artículo de 1949, en donde defiende esa tesis, que apoyan Conington, Pichon, Drew, Grimal, Perret, Otis y Coleman, frente a Della Corte, Skutsch, Boyancé, Saint-Denis y La Penna. Al reseñar este panorama, Salvatore (1988: 215-217) remonta la versión cesariana al comentario de Servio: “alii dicunt significari per allegoriam C. Iulium Caesarem, qui in senatu a Cassio et Bruto viginti tribus vulneribus interemptus est”.

dedicadas a nuestro muy esclarecido y bienaventurado príncipe don Juan, su hijo" (1996: 215). Dicho designio se confirma en cada una de las piezas: en la primera los pastores hablan "de los cavalleros que fueron despojados de sus haziendas por ser rebeldes, conjurando con el rey de Portugal" (215); la segunda procede a elogiar al rey; la tercera aplica el diálogo pastoril "a los privados del señor rey don Enrique y a muchos grandes que con embidia dellos, y aun ellos mesmos entre sí, sembraron gran discordia en nuestra Castilla" (224); siguen el canto al nacimiento del príncipe don Juan (IV), el lamento por la muerte del príncipe de Portugal (V) y las reflexiones sobre la instrucción dedicadas a don Juan (VI); en la séptima, además de las laudes del príncipe, constata "la soledad que Castilla sentía quando los reyes ivan a Aragón" (265); las tres últimas (VIII-X) tienen como fondo referencial la conquista de Granada¹⁴.

Del mismo modo que la égloga de Camões, la V adapta el lamento y los ritos fúnebres de la muerte de Dafnis a la realidad contemporánea y a un fondo áulico, tal como resume el argumento:

Égloga quinta, adonde se introduzen dos pastores muy amigos, el uno Menalcas y el otro llamado Mosso, los quales cantando lloran la muerte de Danes, pastor entre ellos muy nombrado, en cuya persona podemos entender la desastrada muerte del muy desdichado príncipe de Portugal, a quien la fortuna se quiso mostrar muy embidiosa en su mayor prosperidad, ya que avía casado con la esclarecida infante doña Isabel, hija de nuestros muy poderosos reyes, princesa de Portugal, a cuya causa con mucha razón nos cupo gran parte de dolor (248).

Según el principio que guía sus traducciones, además de verter en castellano la bucólica, ha actualizado su asunto acomodándolo a un episodio del entorno familiar de los monarcas. Bajo envoltura pastoril se lamenta el fallecimiento en 1491 de Alfonso, príncipe de Portugal y esposo de la hija de los Reyes Católicos, la infanta Isabel, con la que se había casado tan solo un año antes. Las coincidencias de los hechos subyacentes allegan todavía más estos dos poemas que eligen la bucólica V como cauce del duelo funeral por dos príncipes fallecidos prematuramente y relacionados con la corona castellana a través de vínculos matrimoniales, encaminados en última instancia a la unión dinástica de ambos reinos. La segunda parte de la égloga

¹⁴ Para un análisis de estas traducciones, véase el capítulo que les dedica (Bayo 1959: 23-63).

camoniana pone en boca de Aónia, la princesa Juana, hija de Carlos V, un canto a la muerte de su esposo, acaecida en 1554, a menos de un año de su matrimonio. La azarosa analogía histórica se estrecha al considerar eventos ulteriores como la muerte prematura de sendos herederos, Miguel y Sebastião, esta última vaticinada en el poema (365-368), así como el inmediato retorno de las infantas a España. Mientras que la égloga lusa escenifica el nacimiento del príncipe (355-356, 361), casi simultáneo al deceso de su padre, y desgrana abundantes indicios que permiten identificar los hechos y los personajes reales, la versión castellana se atiene al discurso bucólico virgiliano, acentuando las notas rústicas, y apenas desliza una referencia histórica al constatar, en boca de Mosso, el planto de la viuda: "Llorava su muerte tal / la triste doña Isabel, / nuestra infante principal, / princesa de Portugal, / porque era su muger dél; / yo la vi tan dolorida / que en la vida / estava más muerta que él, / haziendo llanto cruel / de tal pérdida perdida" (71-80). Encina ha aplicado a la princesa los versos que en el original se refieren al dolor de la madre (22-23), reinterpretados por Camões en el lamento de Aónia, suma de la expresión del dolor y de la apoteosis. Si el sentido alegórico se desprende del propio texto camoniano, el de Encina opta por delimitar dos niveles de lectura, depositando en el argumento la clave de la interpretación cifrada. Este paralelismo entre los dos poemas no implica la influencia de la égloga castellana en la portuguesa, sino una analogía del método imitativo y de los acontecimientos rememorados. En ambos casos, la bucólica V ha canalizado un lamento elegíaco en el que el duelo trasciende la esfera personal para alcanzar dimensión histórica.

El valor connotativo de la égloga se acentúa en la exégesis que de ella ofrece Faria e Sousa, que confirma su anclaje en la realidad contemporánea mediante una detallada documentación, entreverada de anécdotas que en algún comentario se elevan a primer plano¹⁵. Sigue una selección de muestras de su método interpretativo, que, obviando los excesos de alguna de sus paráfrasis, sirve para situar el poema en su marco real y esclarecer sus pasajes más confusos.

Al anotar la advertencia sobre la inestabilidad del contenido (47-48), la ilustra con la juventud de los dos finados que lamenta la

¹⁵ Tal como precisa Fraga, "esta égloga apresenta uma situação única na égloga camoniana, ao pedir o contributo da interpretação alegórica" (2003: 284).

égloga: “Don Antonio, que no tendría 24 años; el Príncipe don Juan, que no llegaba a 19” (FS, 166).

Más adelante, interpreta el “carvalho queimado” (53) como alusión a Juan Carvalho, capitán del Cabo de Aguer, en África, del que los moros echaron a los portugueses¹⁶. En el verso “que o bárbaro cultor meus campos are” (56) ve un anuncio de que “los bárbaros echarían de África a los portugueses y se quedarían arando los campos que ellos allá lograban [...]. Y aunque este suceso fue de 16 años antes de aquel en que mataron a don Antonio, que fue el de 1553, estaba muy fresca en Portugal la memoria deste daño” (FS, 167). Relaciona el hecho con la estancia del poeta en Ceuta, implícita en “meus campos”: “Y el P. con esto quería dar a presumir que, orgullosos los bárbaros con la victoria de Aguer, donde el rayo hirió mortalmente al Carvalho, intentarían ganar a Ceuta, donde él había vivido, y por haber vivido allí se dolía más de allí” (FS, 167).

Su glosa se hace imprescindible para la intelección de la siguiente octava (57-64): “Cuando el rey D. Juan el I ganó la ciudad de Ceuta, que fue el año 1415, quiso sustentarla, mas puesto este negocio en Consejo, no hubo caballero que se atreviese a quedar allí. Corrió esta voz hasta donde D. Pedro de Meneses [...] estaba con otros jugando la choca; y cúpole en suerte que su cayado [...] fuese de *azambugeiro*, que en castellano es acebuche y en latín *oleaster*. Oyendo, pues, D. Pedro que ningún caballero osaba quedar allí y que el rey lo sentía mucho, como deseoso de sustentar aquella plaza, vínose hacia donde él estaba y, volteando airosamente su cayado de *azambugeiro* con que se hallaba en la mano, dijo: “con este solo me atrevo yo a sustentar esta fuerza contra toda África”. [...] El rey, al fin, le entregó la plaza” (FS, 168). Al término de esta nota se repara en el parentesco entre los Noronhas y los Meneses, que justifica esta alusión entre las alabanzas a António de Noronha.

Las evocaciones épicas continúan en la octava 11 (81-88), cuyas imágenes *lobos tingitanos*, *cães* y *pastores* reciben una pertinente exégesis: “Con término pastoril llama lobos a los moros y canes a los soldados y pastores a los capitanes portugueses” (FS, 170), basada en el significado simbólico de dichos términos. El sentido general se matiza con el hecho particular de la muerte de don Pedro

¹⁶ Saraiva, ed. (2002: 358) resume otras interpretaciones defendidas por la crítica, como el desastre militar en el que perdió la vida Noronha, en 1553, o el sentido alegórico del *carvalho*, y propone la hipótesis de la muerte del gobernador de Tánger, Rui de Sousa Carvalho, en 1574.

de Meneses, capitán de Tánger en 1550, y con la pérdida de algunas plazas en aquella región.

Una nueva referencia geográfica, al monte Atlas (estr. 12), tiene sentido porque en Ceuta murió António de Noronha (FS, 170), a continuación lamentado en el poema. Confirma los elogios que en la octava 13 recibe el *laudandus*, “quão sabio e quão perfeito” (FS, 171) y, tras una serie de indicaciones sobre los modelos poéticos (FS, 172-177), al llegar a la estrofa 21 identifica la “clara fonte” como la del Parnaso, sin que el contexto ofrezca indicios a favor de esa propuesta, a pesar del razonamiento del comentarista: “y es apóstrofe a esta por dos razones: una, por lo que toca al P.; otra, por lo que a don Antonio, favorecedor de la armonía de la propia fuente. Y, porque ella corre triste por su muerte, no puede el P. beber ya en ella, porque bebe tristezas y estas le enronquecen la voz” (FS, 177). Siguen observaciones que enlazan con la lectura áulica dada a las estrofas del exordio, en donde una descripción paisajística enmarca la exaltación de las galas cortesanas y el duelo de las damas de palacio (estr. 2-3).

Ahora se explica el neologismo *tágides* en ese contexto: “Formó el P. este nombre para las Ninfas del Tajo (ello es las damas de Lisboa), a imitación de los antiguos con sus driades, oreades, náyades” (FS, 177). Estas ninfas eran sabedoras de las circunstancias aludidas en “conhecendo / quem te obrigou” (188-189): “Quiere decir que unas y otras damas lisbonenses sabían bien la causa de ser don Antonio obligado a seguir las armas y de acabar en ellas, y esta era los amores que traía con una ilustre doncella. Y su padre, por desviarle de ellos, le envió a servir en Ceuta, como lo diré con toda claridad sobre la e. 24” (FS, 177). En efecto, al llegar a la octava 24 ofrece detalles de esa relación: “La causa de este pensamiento amoroso de don Antonio era doña Margarita de Silva, hija de don García de Almeida, hijo de don Juan de Almeida, segundo Conde de Abrantes. Y parece era doncella de extremada hermosura, según lo da a entender el P. en la e. 27” (FS, 180). Completa la información con la noticia de una elegía en tercetos a esta dama, “que hallé en el último manuscrito de los que de obras tuyas llegaron a mi mano”, que a continuación transcribe (FS, 180-181).

Esclarecedoras resultan sus puntualizaciones sobre la última estrofa del lamento por Tiónio, exhorto a los pastores a que le edifiquen un túmulo junto al río: “Entiende a las márgenes del Tajo, porque era natural de ellas don Antonio. Y quiere que si su cuerpo no estuviere allí, a lo menos esté por memoria un túmulo, que es lo que

se hace con varones claros" (FS, 185). Las características geográficas explican el verso "que a vela enfreie ao duro navegante" (276): "Porque el Tajo en Lisboa, de donde era natural D. Antonio, es amplísimo puerto en que vienen a parar bajeles de varias naciones; y de aquí se ve que el P. quiere se fabrique este túmulo sobre el Tajo enfrente de Lisboa" (FS, 186). A estos navegantes quedaría oculto lo que solo verían los caminantes, el epitafio grabado en la piedra, pretexto para una culta digresión sobre este género (FS, 186-187). Califica dicho epitafio de "perfectísimo madrigal de cuatro versos, dos menores y dos grandes alternados" (FS, 186), definición objetable porque dichos versos se vierten dentro del molde de la estancia 28, que se ocupan de cerrar.

De orden literario son también las glosas al verso "o tom suave e brando" (291), declaración programática del estilo camoniano que el comentarista se propone demostrar: "Con las voces de 'blando' y 'suave' declaró lo que dijo antes, de 'versos delicados', 'numeroso canto' y 'melodia'. Y pues mi maestro cargó aquí tanto la mano, por enseñar que la poesía ha de ser fácil, clara, sonante, blanda y suavísima, y por tal tuvo la de esta canción, yo quiero mostrar que lo es" (FS, 187).

Se excede, sin duda, al leer en clave alegórica un mero elemento funcional, el ocaso como medio de señalar el cierre, en este caso de la primera parte de la égloga: "Finge que se acabó el día y entraba la noche, porque se prepara para decir de la muerte del príncipe don Juan, que dejó en oscurísima noche el reino de Portugal, como único que era en esta corona" (FS, 189). Y de nuevo anticipa información al dar un triple sentido a "peregrina" (319), adjetivo que califica una voz que, por la lejanía, todavía no se percibe como vehículo de un canto en castellano: "Tres veces peregrina: una, por ser excelente y rara; otra, porque era castellana, siendo portugueses los pastores; y otra, porque en égloga portuguesa se introducía un trozo castellano" (FS, 190).

El cuadro pastoril de ninfas repartidas entre el sepulcro y la cuna del recién nacido sirve de envoltura a la evocación del deceso del príncipe y el nacimiento casi simultáneo de su hijo. Así lo advierte el comentarista: "Majestuosamente descrita la hermosura y pompa de las damas de palacio con su princesa, porque esto es lo que está viendo Umbrano, la princesa doña Juana con sus damas. De ellas envolviendo unas en preciosas mantillas al rey don Sebastián, que ella acababa de parir; otras asistiéndola al sepulcro de su marido el prínci-

pe don Juan, que de diez o doce días era fallecido; y ella y ellas muy llorosas" (FS, 191). Del grupo se entresaca una ninfa, "de desusada fermosura" (345): "Entiende la princesa doña Juana agora viuda. Y hace el P. lo que todos, que es pintar soberanamente hermosa a la señora de un colegio de damas. Siempre en los poetas es más alta y más hermosa Venus entre sus Gracias, Diana entre sus Ninfas, etc. Pero si mi P. como tal es obligado a mentir, yo como historiador debo hablar verdades desnudas y así digo que la princesa doña Juana no era fea, mas no hermosa: tenía el resplandor de la mocedad, porque era de 18 años este de 1554 en que esto sucedió. Lucía en ella mucha viveza y en sus papeles era desenvuelta con galantería. Digo los que vi escritos de su mano después de su viudez. En esto llevaba ventaja a su marido, como él a ella en la hermosura" (FS, 191).

Al referirse al recién nacido, aclara que se le llama infante "no por título, sino por niño, porque ya este había nacido príncipe, siendo fallecido el príncipe su padre" (FS, 192). Explica asimismo que el verso "este penhor caríssimo ficou" (361) alude a la falta de descendencia de D. João III, de quien no había quedado otra prenda que su nieto, D. Sebastião, a pesar de que tuvo once hijos, todos fallecidos ese año de 1554 (FS, 193). Se agregan precisiones geográficas, acerca del mar de Taprobana (364), isla de Ceilán, al que se extiende el poderío portugués desde el suelo patrio, delimitado por los ríos "Douro, Mondego, Tejo e Guadiana" (363). Interpreta las alusiones mitológicas asociadas a Ampelusa, cabo de Mauritania, y al monte Atlas: "dice la fábula que, viendo Atlas a Medusa, quedó convertido en monte, y por esto la vio él en mal punto [...]. Quiere con esto decir el P. lo propio que dijo con lo del largo pasto de Ampelusa: porque Atlas fue rey de la propia Ampelusa, que es Mauritania, como ya dije. Y allí le convirtió Perseo en monte, mostrándole la cabeza de Medusa, por otro nombre Gorgónica, en la cual había esta propiedad de convertir en peñascos a las personas que la vían" (FS, 194). El dato locativo suscita una digresión mitológica que redundante en el valor legendario de los dominios portugueses. En sentido inverso al aplicado a la alegoría, el método interpretativo parte de un dato geográfico para evocar la imagen mítica que convierte la realidad en ficción y desentrañar así el sentido críptico del pasaje.

Pero la información más útil concierne al doble episodio de la muerte de ambos príncipes portugueses, sustrato histórico del segundo tramo de la égloga presente en alusiones que Faria e Sousa continúa interpretando. Sobre la estrofa 39 comenta: "Contiene la estancia el

vaticinio de la reina (o sea de la Parca) que dijimos sobre la antecedente. Y es que si la muerte anticipada (eso es *noche intempestiva*) encontrase al rey don Sebastián (eso es *este meniño*) de poca edad (eso es *amaneciendo*), el reino de Portugal (eso es *el Tajo*), que se hallaba agora tan contento con tenerle por su príncipe, se volvería tristísimo. Pero que si viviese (eso es *ser conservado del Destino*) le prometían las estrellas que había de imperar en buena parte de la África" (FS, 194). Advierte la incongruente atribución del vaticinio a la "ninfa bela", identificada con la reina Catalina, que por su edad y numerosos partos no podía tener una cualidad de la que careció incluso en su juventud, pero salva esta objeción asignando a la palabra *belleza* un sentido genérico y espiritual (FS, 194-195).

En la misma estrofa el poema pasa a ocuparse de Aónia, a partir de entonces protagonista discursiva de la égloga. A ella alude el verso "a quem só n' alma toca a grã desdita" (378), para el que proporciona una información que sobrepasa el poema y su marco histórico, hasta alcanzar una época muy posterior, solo para desmentir la autenticidad de su dolor de viuda: "Da a entender que la princesa estaba ventajosa en dolor por esta pérdida. Y esta era la razón, pero no fue así (como ya lo dije) porque la sintió muy poco, ni después de ella pudo esperar en Portugal, poniendo luego en ejecución la vuelta a Castilla, cuando aquel reino con las lágrimas en los ojos y con el amor vivo en las lágrimas la rogaba que no se ausentase y que estuviese con su hijo. Y a todo volvió las espaldas con maravillosa sequedad. Y volviendo a Madrid no fue tan pobre que no fundase un insigne convento y junto a él una Casa, que llamó de Misericordia. Y esto solamente le debe Portugal, porque la hizo a imitación de la que vio en Lisboa, que es origen de cuantas hay en aquel reino, inventor de este insigne oficio de piedad. Pero bastantemente le descontó esta loable lisonja con darle un hijo que fue su ruina" (FS, 195).

El reconocimiento de la ninfa como Aónia, anagrama de la princesa doña Juana, se debe a Frondélio, según Faria el propio poeta. Su padre, el "grão pastor", recibe un breve panegírico glosado por el comentarista: "Porque el Emperador aún tenía los cetros imperial y real este año de 1554 en que sucedió esta muerte. Y el de 1556 los renunció. Y muriendo el de 1558 logró en su vida cuatro años este elogio grande en elegancia y majestad, si pequeño en palabras. Y es bien creíble que le leería, porque de esta égloga se hicieron entonces muchas copias" (FS, 196). Las menciones del Danubio, el ibero y el

Euxino aluden a su triunfos sobre la herejía, las comunidades y en el norte de África (FS, 196).

Uno de los tercetos del canto de Aónia, “ahora te posuya Citerea / en su tercero asiento o porque amaste / o porque nueva amante allá te sea” (421-423), da pie a un comentario en donde la cita mitológica se aplica a la biografía del príncipe y se interpreta como alusión a las causas de su muerte: “Dice que Venus (esto es, Citerea) se huelga de tener ya en su cielo a este hermoso príncipe, o porque él supo ser fino enamorado o porque ella querrá ser su amante, sustituyéndole por su Adonis, pero el secreto con que mi P. dice esto es que este príncipe se murió de lascivo. Su enfermedad se originó de haber usado con gran exceso la Venus, esto se entiende con su mujer la princesa. Habiéndose ido secando mucho por esto, los médicos le ayudaron a secarse más, negándole la bebida, ignorantes, por ventura, del motivo de la enfermedad. Él se abrasaba de suerte que en viéndose solo se levantaba de la cama y, porque el tiempo era de lluvias, cogía la lluvia a una ventana, en pañuelos, y como estaban bien ensopados exprímíalos sobre la boca. De esta manera mitigaba algo la segura, hasta que murió” (FS, 199). En apoyo de su desmesurada inferencia, aduce fragmentos de la elegía de Sá de Miranda a la muerte del príncipe (52-54), de la égloga VII de António Ferreira (160), aparte de una *Elegiada a la pérdida del rey don Sebastián* de Luis Pereira. Dichas remisiones confirman su lectura del terceto, en la que insiste: “sabido, pues, que este príncipe vino a morir de la sobrada frecuencia del acto venéreo, que ventajoso el decir nuestro P. (en persona de la princesa, bien sabidora de lo que en esto había pasado), que Venus le querrá mucho o porque fue tan amante de su esposa, que murió de ella, o porque será allá su nuevo amado” (FS, 199).

Camões sigue la vía alegórica, muy presente en la tradición de la égloga, y recurre a la envoltura pastoril para presentar hechos históricos, que también se apoyan en la mitología. Su comentarista acentúa esa dimensión y sin duda contribuye a la recepción alegórica de esta égloga. De ella proporciona glosas que sobrepasan el texto y proceden de la documentación.

4. La estructura dual reinterpretada: modelos e innovación

De las églogas atribuidas a Camões, solo cinco pueden ser postuladas como auténticas, de acuerdo con la teoría del canon mínimo que fija dos testimonios quinientistas para aceptar la autoría

segura¹⁷. En ese grupo, al lado de “Ao longo do sereno”, “A rústica contenda desusada”, “As doces cantilenas que cantavam”, “Passado já algum tempo que os amores”, figura “Que grande variedade vão fazendo”, presente en cinco testimonios con autoría expresa: el *Índice del Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (PR, 88), el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (LF, 13v-19v), el *Cancionero de la Real Academia de la Historia* (M, 125r-138r), las *Rhythmas* de 1595 (RH, 71r-80v) y las *Rimas* de 1598 (RI, 92v-102r). Dos de esos testimonios, PR y LF, contienen una leve variación en el *incipit*, “Que grandes variedades vão fazendo”¹⁸.

En la edición de 1598, el poema está encabezado por una rúbrica declarativa del propósito, “A morte de D. António de Noronha, que morreo em Africa, & à morte de dom loão Principe de Portugal, pay delRey D. Sebastião” (f. 92v)¹⁹, anuncio de un doble planto fúnebre por dos personajes en el poema velados por la máscara pastoril. En este epígrafe sustenta Faria su preámbulo a las glosas del texto: “Esta égloga primera de mi maestro trae por título que es escrita a la muerte de D. Antonio de Noroña, que la tuvo peleando en África, y a la del Príncipe D. Juan (hijo del rey D. Juan el III y padre del Rey D. Sebastián), que falleció a poco más de nueve meses de casado con doña Juana (hija del emperador Carlos V) sin ver a su hijo, porque naciendo el hijo en 20 de enero de 1554, el padre había fallecido a la entrada del propio mes, del mal que se verá al fin de esta misma égloga, que fue harto mal” (FS, 162).

¹⁷ Azevedo Filho ha aplicado estos criterios en la determinación de la obra camoniana. La exposición sintética de su teoría puede encontrarse en su *Introdução á lírica de Camões* (1990). Para una evaluación de su método y una revisión histórica de las ediciones y atribuciones, véase la *Apresentação* a cargo de Dasilva (2001: 11-23).

¹⁸ Siguiendo el criterio del grupo de investigación del CIEC que participa en el *Comentário a Camões*, dirigido por R. Marnoto (2012, 1: 10-11), el presente trabajo cita la égloga por la edición de Costa Pimpão (2005: 307-319), corrigiendo el verso “Não foi consentimento do Destino” (163) como “Mas foi consentimento do Destino”, de acuerdo con las ediciones quinientistas y los manuscritos (LF y M). Se moderniza la ortografía de los versos en castellano (397-439) en aspectos concretos: supresión de tildes en monosílabos (á, ó) y de algunas mayúsculas (*Espíritu*, 415; *Coro*, 435), con otras correcciones (de *em*, 398; *embevecido*, 418; *Empireo*, 419).

¹⁹ Tal epígrafe corrige el de las *Rhythmas*, que anuncia erróneamente la muerte de João III y de la princesa Joana: “Aa morte de dom Antonio de Noronha, que morreo em Africa, & à morte de dom loão III de Portugal, & de dona loana, mái delRey dom Sebastião” (f. 71r). En M se da el siguiente encabezamiento: “Egloga do mesmo A. a morte de dom Antonio de Noronha, E iuntamente à do principe Dom loão, filho del R. Dom loão o 3º de Portugal” (f. 125r). El título de LF dice escuetamente: “Égloga funerea do mesmo” (f. 13v).

No deja de señalar la disparidad de esta concurrencia: “No apruebo que mi P. haya juntado aquí dos personas tan desiguales, porque si bien D. Antonio era caballero de los de la primera magnitud del reino, el príncipe era príncipe, y suyo, y no se igualan en asientos príncipes y vasallos, y mucho más tratando en esta égloga primero de D. Antonio que del príncipe, aunque le debió obligar a ello la orden del tiempo, considerando que a la muerte del príncipe había precedido la de D. Antonio. Pero ello mismo le debiera advertir para no juntarlos. Parece cayó en esto, y lo quiso componer de algún modo, pues la entrada de la égloga es hacer una imagen de la tristeza en que se hallaba la corte lusitana, que no podía llegar a tanto extremo por la muerte de un vasallo, sino de su príncipe” (FS, 162). Los referentes reales sustentan una censura rebatible a la luz de la tradición bucólica, que en uno de sus ejemplos de mayor repercusión, la égloga VIII de Virgilio, combinaba asuntos heterogéneos, estableciendo un modelo bipartito y contrastivo, ampliamente imitado. Como alternativa, la bucólica V aplica un molde binario de dos cantos complementarios, enlazados mediante la *responsio*²⁰. En este poema, el planto funeral de Mopso y la proclamación de Menalcas siguen un desarrollo paralelo, aunque antitético, jalonado por numerosas recurrencias léxicas y motivos coincidentes: al duelo general por la muerte (20-23) se contraponen la alegría por su divinización (56-59); de distinto modo, ambos hechos alteran el orden en el reino animal, que interrumpe su actividad (24-26) o reduce sus rivalidades a una *concordia discors* (60-61); el llanto universal (27-28) tiene como réplica la apoteosis (62-64); la semblanza de Dafnis (29-35) apunta a su futuro culto (65-71), y en ambos casos son mencionados sus devotos: “tu decus omne tuis” (34), “Sis bonus o felixque tuis!” (65)²¹ y los dioses Pales y Apolo (35), Febo y Baco (66, 69); el paisaje yermo, por efecto de la muerte (36-39), se contrarresta con la enumeración que reconstruye el orden armónico (76-78), mientras que el rito funeral, que incluye el epitafio (39-44) anuncia las ceremonias de glorificación (72-75, 79-80)²².

La visión del lamento por Noronha como un preludeo del segundo canto, por el príncipe, debe rectificarse a favor de una lectura

²⁰ Las *responsiones* pueden definirse como “repeticiones a intervalos de ciertos temas que van formando estructuras espirales o anulares y en los que la identidad de conceptos viene expresada no tanto por repeticiones cuanto que por variaciones verbales” (Cristóbal 1980: 125).

²¹ “entre los tuyos tú todo el ornato”, “Sé bueno y fausto a los tuyos”.

²² Añádanse las observaciones estructurales de Guerrini 1973 y Van Sickle 1983.

complementaria y responsiva de ambos cantos que, concediendo cada uno de ellos predominio a las notas fúnebres o a las apoteósicas, comparten múltiples elementos. En esas coincidencias se deposita la unidad de la égloga, tal como será expuesto en el curso de su comentario. El poema muestra un compromiso con la tradición, optando por el esquema divisorio dual, renovado a través de la aparente disparidad de los sujetos de cada núcleo. La presencia de dos pastores, Umbrano y Frondélio²³, sirve de hilo conductor a dos cantos fúnebres, por Tiónio y por Aónio. El primero lo emite Frondélio, a petición de su compañero, que no le dará la usual réplica con otro canto, sino con el testimonio de unas exequias que contempla desde un plano privilegiado, hasta que cede la palabra a Aónia, emisora de un canto dirigido al alma del príncipe, totalmente ajena al marco dialogal del poema. En esa incorporación al mundo pastoril de un plano que conjuga historia y mitología, agrega un nuevo personaje y potencia la teatralidad, mediante el traslado a un segundo escenario fúnebre, radica la novedosa estructura de la égloga, frente al arquetipo fraguado por la bucólica VIII de Virgilio y la égloga I de Garcilaso, con dos únicos actantes dialogales que intercambian sus roles.

Sin duda los factores personales condicionaron el enfoque dispar de cada uno de los óbitos conmemorados. El de Noronha, en boca del presunto álter ego del autor, trasluce bajo envoltura retórica un pesar sincero, imperceptible en el duelo de la familia real y las preces de la princesa, tratados con la deferencia impersonal y la solemnidad exigidos por el rango del difunto. Dicho contraste implica la autonomía, a la vez que la complementariedad de los cantos, fundidos en un mismo poema por la coincidencia cronológica de los hechos, conocidos por el poeta durante su estancia en Goa, según declara en su carta, a la que se refiere Faria e Sousa: “él mismo dice ser esta la mejor de cuantas escribió. Verémoslo al fin de la carta I. Escribiola en Goa al fin del año 1554 y principio de 1555, porque las naves que llevaron la nueva de estas muertes salieron de Lisboa al principio de 1554” (FS, 162). La fecha de recepción de la noticia podría precisarse entre septiembre u octubre de 1554 y la escritura de la carta se produciría a finales de año o a principios del siguiente,

²³ Para Faria e Sousa, Frondélio representa al poeta (FS, 167, 169). Sería una extensión del procedimiento alegórico: “lo mayor de esta égloga lo dice Frondélio, porque se representa en él nuestro P. Y fue industria esta ya de Virgilio en sus églogas, porque es mejor en ellas las veces que él se introduce con el nombre de algún pastor” (FS, 169).

antes de la partida de las naves de regreso a Lisboa²⁴. En ella el poeta se refiere a las composiciones suscitadas por tales hechos luctuosos, un soneto que adjunta con la misiva y una égloga:

Por agora não mais, senão que este Soneto que aquí vai, que fiz à morte de D. António de Noronha, vos mando em sinal de quanto dela me pesou. Ûa Écloga fiz sobre a mesma matéria, a qual também trata algũa cousa da morte do Príncipe, que me parece melhor que quantas fiz. Também vo-la mandara pera a mostrardes lá a Miguel Dias, que, pela muita amizade de D. António, folgaria de a aver; mas a ocupação de escrever muitas cartas pera o Reino me não deu lugar (Willis 1995: 60).

La carta testimonia una sentida afección por la pérdida de Noronha, que se plasmará en dos poemas y centrará la materia de la égloga, supuestamente alargada con el motivo secundario de la muerte del príncipe. Aunque el estudio del poema revele que la segunda parte se equipara a la primera a efectos de estructura y propósito, este dato confirma la impresión de autonomía que se desprende del duelo emitido por Frondélio, que incluso recurre a la tópica del cierre antes de que se incardine la segunda parte, a su vez también desgajable de ese marco dual. El ensamblaje de los cantos se opera a través de una meditada arquitectura, que logra conectar ambos núcleos aparentemente independientes dentro de una composición unitaria.

El soneto “Em flor vos arrancou”²⁵, aludido en la carta, lamenta la muerte prematura de D. António “nas mãos do fero Marte” (13) y se compromete a hacer perdurable su recuerdo en los versos. Este designio inmortalizador se condensa en el epitafio de la égloga (281-284). A diferencia de esta, el soneto no evoca el episodio amoroso causante de la partida de Noronha a la guerra, y en su lugar pone énfasis en el propósito de convertir esa muerte en materia del canto poético, con la concentración expresiva propia del género.

5. La tradición de la égloga dramática

Si “Que grande variedade vão fazendo” se conforma según el modelo dual, de estirpe virgiliana, de las églogas I y III de Garcilaso,

²⁴ Así lo precisa Willis (1995: 54), que transcribe y traduce la carta cuyo íncipit es *Desejei tanto ùa vossa* (56-61).

²⁵ Identificado por Willis (1995: 61, n. 167). Aparece en la edición de 1595. Lo editan, entre otros, Costa Pimpão (2005: 191).

su factura dramática también manifiesta la impronta del poeta toledano, cuya égloga II proponía un audaz experimento escenificable que sus múltiples imitaciones secundarían²⁶. En el poema de Camões esa deuda se percibe no solo en la falta de goznes narrativos de un discurso sustentado en el diálogo, sino fundamentalmente en determinados artificios escénicos y en una acción imbuida de teatralidad. La égloga II presentaba a dos pastores, Salicio y Nemoroso, oyentes y testigos de una historia ajena, la de Albanio, personaje encontrado por azar en un *locus amoenus* (38-76) de connotaciones adversas. Reunidos los tres pastores, se abre un coloquio en el que se multiplicarán los planos para incardinar en el marco del presente pastoril la evocación de las hazañas de la casa de Alba, mediante epilio múltiple expresado en la *ekphrasis*. No de otro modo procede Camões al asignar a Frondélio y Umbrano las líneas directrices del lamento fúnebre, incluso cuando delegan en una tercera voz, la de Aónia, que se justifica por la presencia permanente de los pastores convertidos en oyentes. El canto atrae a los protagonistas, obligándolos a desplazarse y a contemplar unas exequias celebradas en un fondo áulico con notas épicas. Tras ese preámbulo, Frondélio introduce un nuevo nivel poético dentro de su estilo directo, al ceder la palabra a Aónia, aplicando así la técnica que, de manera más compleja, había proporcionado en la égloga II la descripción de la urna del Tormes, mediatizada por Severo y Nemoroso (1038-1828).

Esta égloga camoniana se alinearía entre los muchos ejemplos que siguieron el paradigma garcilasiano²⁷, tal como muestra la siguiente selección de églogas de Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Vicente Espinel y Pedro Laínez.

Tras un breve tramo introductorio, la égloga de Acuña “Con nuevo resplandor Febo salía” se abre con el lamento de Damón (22-69), pastor avistado desde lejos por Tirsi y Fileno, que comentan sus amores a partir de la información del primero (70-345), se aproximan para asistir a un nuevo soliloquio (350-460), que esta vez cuenta con estos imprevistos oyentes, y, hechas las obligadas glosas sobre lo escuchado (462-502), deciden entablar con él un diálogo con

²⁶ Frente a su consideración como obra de aprendizaje, que a pesar de su sólida estructura y de su dominio técnico no alcanza la altura de las églogas I y III, defendida por Lapesa (1985: 96-116), ensayos posteriores han logrado revalorizar el poema (Azar 1981; Fernández-Morera 1981; Zimic 1988; Ramajo Caño 1996; Wescott 1997; García Galiano 2000; Maldepuech 2006; Morros 2008; Gargano 2009, 2011).

²⁷ Cf. Cabello Porras y Pérez-Abadín (2011: 216-220).

admoniciones de prudencia (503-592). A modo de referente histórico, un epilio en exaltación de Carlos V data la ausencia de Damón en Germania (298-309). De factura enteramente dramática, la égloga “Si no me engaño, aquí cerca era”, atribuida a Diego Hurtado de Mendoza²⁸, presenta en escena a dos pastores, Andronio y Arcanio, cuya función mediadora y testimonial del caso ajeno queda patente en el tema de su conversación, en el curso de la cual se leen o recitan las inscripciones grabadas en los árboles por Meliso, desdeñado por Marfira. Concluidos los comentarios sobre los renglones del tronco, se allegan al escenario escogido por Meliso para su lamentación, que escucharán escondidos: “Y vamos presto, porque no quisiera / haber tardado; quizá no se ofrezca / lo que acaece a quien bien no espera. / Muy pasito paso, nadie no parezca. / Ya yo le veo que contra el cielo mira; / ¡quien tal le tiene mayor mal padezca!” (157-162). A partir de entonces desaparecen de la escena, en la que solo quedan como presencia implícita en las quejas de Meliso, que cerrarán el poema sin que se produzca un retorno al marco pastoril de la primera parte²⁹. Un esquema muy similar es el que sustenta la égloga III, “Ya que, señor, del bélico ejercicio”, de Vicente Espinel. Un exordio dirigido al destinatario que identifica el subtítulo, *A don Hernando de Toledo el Tío*, establece un marco narrativo que, en este caso, se recuperará al cierre de la égloga (1-60, 508-532). En medio se dispone el coloquio de Serdón y Urgento, iniciado como una exaltación de la paz bucólica del lugar, que interrumpen para prestar oídos al canto de Liseo: “Oigámosle, que el instrumento templa” (91). Tras escucharlo (92-196), se acercan a él para ofrecerse como confidentes de sus males (197-232). Liseo les contará la historia de su casta amistad con Célida, quebrada por calumnias contra su honra (233-364). Cuando sus amigos se comprometen a poner remedio a esta situación, la comitiva se ve obligada a huir debido al desembarco de corsarios moros. La égloga IV, “¡Ay, apacible y sosegada vida”, diálogo directo sin engarces narrativos, se abre con el soliloquio de Liseo, un canto al apartamiento que se prolonga hasta la llegada del enamorado Silvio y su criado Cástor. El encuentro se describe como casual. Se divisan: “Liseo es, si el ojo no me miente / –Él es” (157-158), saludan: “Gallardo Silvio, gloria deste prado / de perfección extremo y de belleza, / seas en buena hora aquí llegado” (160-162) y conversan sobre los amores de Silvio, que se reafirma en sus sentimientos ante

²⁸ Díez Fernández, (ed. 2007: 644-653).

²⁹ Igual que Aónia cierra el poema, sin que se vuelva al diálogo inicial.

los consejos de Liseo, finalmente rendido a la belleza divina de Cardelia. La égloga de Pedro Laínez “Después que en varias partes largo tiempo” dispone de una voz narrativa, a cargo de la introducción (1-72) y del tramo medial (151-205) entre el soliloquio de Tirsi (73-150) y el de Damón (206-307). El encuentro entre los dos pastores se da a conocer en un primer momento por el narrador: “mas presto al dulce son de una zampoña, / que en la vecina selva resonaba, / fue Tirsi detenido, conociendo / al músico pastor que la tañía / ser el triste Damón, su firme amigo” (164-168). Desde que Damón toma la palabra (206 ss.) el discurso se configura como diálogo directo y a través de ese medio se produce el encuentro de los dos pastores, en las palabras de Tirsi, que se acerca a su amigo justificando su decisión en un aparte: “Temor de algún suceso lamentable / forzara a interromper tan tierno llanto / [...] Quiero llegarme cerca, pues que calla: / –¿Duermes, Damón amigo?” (308-320). Dentro de este marco dialógico, Damón relata por extenso la historia de su amor hacia Galatea, cerrada con comentarios que restablecen la situación de diálogo.

Sin agotar el catálogo de derivaciones de la égloga II de Garcilaso³⁰, las muestras seleccionadas se sustentan en premisas verificables también en “Que grande variedade vão fazendo” de Camões. Como en el modelo, una pareja de pastores lleva a cabo el discurso, pero queda relegada en la anécdota amorosa, que protagoniza y cuenta un tercer personaje, desde un determinado momento convertido en eje de la trama. Ambos interlocutores actúan como instrumento del marco pastoril, justificando la intromisión de una nueva voz y aplicando las potencialidades dramáticas de la égloga, al sugerir los desplazamientos y aproximaciones de los personajes entre los diversos planos escénicos evocados. Salvo en las anómalas introducciones en tercera persona, ellos se encargan de presentar y comentar el caso ajeno y emitir consejos, depositados en un pastor investido de la autoridad y sabiduría que corresponden a la voz autorial: Salicio en Garcilaso, Tirsi en Acuña, Liseo en Espinel (II) o Frondélio en Camões. La polimetría, acorde con la extensión, constituye otro de los rasgos comunes remontables a la égloga II, en tercetos, estancias y versos con rima *al mezzo*. Acuña combina *terza rima* y sextinas;

³⁰ De las que se entresaca la égloga II de Lomas Cantoral, diálogo directo entre Montano y Melibeo, con manifiestas deudas textuales que hacen reconocible el modelo.

Espinel tercetos, estancias y octavas (III, IV), frente a Hurtado de Mendoza (II), que elige los tercetos, y Laínez, el endecasílabo suelto.

Aunque adscritas a un discurso mixto, en el que un marco narrativo presta soporte a los diálogos, y no al modo dramático puro, las églogas de Padilla ilustran el recurso teatral del oyente oculto³¹. Esta situación se constata al comienzo del poema en las églogas III y VI, en las que la audición del canto solitario da paso a un diálogo, resultado de la aproximación del testigo al cantor. En la égloga III Fontano escucha el canto con el que Clarenia se congratula de su libertad y al acercarse a ella le comunica sus males y acepta sus consejos. La táctica se reitera en la égloga VI, en la que en un primer momento Vandalino atiende al canto de tres pastores, Lucenio, Cintio y Liberino, y posteriormente se une a ellos para asistir a los lamentos de dos pastoras. El efecto refractario de esta técnica alcanza al nivel intradieético de dos de las historias intercaladas. En la suya, Lucenio evoca cómo se quedó dormido “en un puesto escondido” (258). Despertado por los suspiros y el llanto de dos pastoras, tras observarlas oculto se acerca a ellas y les ruega que le descubran su pena: “Y saliendo del puesto / do estuve para verlas escondido, / fui con ellas tan presto / que ninguna me vido / hasta que fui de entrambas conocido” (293-297). Una situación similar refiere Cintio, que espía el canto al rabel de dos pastores sobre sus respectivos males, el tormento y los celos, manteniéndose al margen incluso cuando finalizan su dúo: “Con esto, cada cual de ella propuso / la diferencia de su sentimiento, / y yo, sin que me viesen, volví luego / adonde había dejado mi manada” (1160-1163). El procedimiento se constata asimismo al comienzo de las églogas IX y X, en las que Silvano entona sendos soliloquios sin percibir que es escuchado, en un caso por Camilo, que entablará con él un debate de intención suasoria, y en el otro por Vandalino, que proseguirá con él la interlocución mantenida a lo largo del ciclo de sus amores con Silvia (V-XI). Precisamente en esa sección de las *Églogas pastoriles* se pone en práctica la actualización de cantos propios y ajenos en los parlamentos de Silvano, principal conductor de un diálogo inserto en un marco narrativo. Esta complicación diegética, que remite al tramo épico de la égloga II, se verifica también en la parte final de la égloga camoniana.

³¹ Para las églogas de Padilla, véanse la ed. de Labrador-DiFranco (2010) y el estudio de Pérez-Abadín Barro (2012).

6. Que grande variedade vão fazendo: análisis e interpretación

La polimetría de esta égloga se pone al servicio de la *dispositio*, con función delimitadora de los núcleos del poema. El diálogo de Umbrano y Frondélio, en octavas reales, enmarca dos cantos fúnebres, el de Frondélio por Tiónio, en estancias de canción (145-284), y el de Aónia por Aónio, en tercetos (397-439). Con el cambio de metro se pretende singularizar cada uno de los plantos, insertos en un discurso dialogado que se sirve de la octava para el exordio general (estrofas 1-11), la introducción (12-18) y el epílogo (29-31) de la parte dedicada a Tiónio y la introducción del núcleo correspondiente a Aónio (32-42), última fase del diálogo, que delega en la voz de Aónia el cierre del poema. La cuidada fusión de ambas secciones se deposita en las octavas que liman la transición entre la introducción y el canto de Frondélio (12) y entre el cierre de este último y la presentación del segundo (32)³².

6.1. Exordio

El marco general, previo al duelo, contiene reflexiones sobre el devenir y la caducidad, a partir del ejemplo de la naturaleza³³. La primera intervención corresponde a Umbrano, que en cuatro estrofas constata la fugacidad del paso de las horas y los días y la variedad de ese ciclo repetitivo: “Que grande variedade vão fazendo, / Frondélio amigo as horas apressadas! [...] mas quão conformes são na qualidade” (1-8). La sentenciosidad de esta estrofa se complementa con los ejemplos probatorios, a partir del propio testimonio, marcado por la

³² El análisis particular de esta égloga que aquí se realiza tiene como complemento las esclarecedoras visiones de conjunto que ofrecen Bernardes (1988: 77-98) y Fraga (2003: 241-335). En *A dialéctica do enunciado*, Bernardes estudia el discurso de las églogas camonianas a la luz de las polaridades de canto y naturaleza, naturaleza y cultura, canto y muerte, carencia y culpa amorosas, estilos pastoral y épico. Todas ellas serían aplicables a la égloga I, aducida en la dicotomía entre canto y muerte (93). El capítulo del libro de Fraga dedicado a las églogas reconstruye las claves del código bucólico camoniano, tales como la tradición, la evasión, el dominio técnico, el simbolismo pastoril, las contiendas, la imitación y la emulación, el poder del canto, la alegoría, la naturaleza, los sentimientos, la noche, la melancolía, la separación del mundo natural y el hombre, el tiempo y la degradación. Su estudio contiene además reflexiones sobre la posible vinculación del poeta con Herrera o Francisco de la Torre (autores cuyas composiciones forman parte del repertorio referencial manejado en el presente trabajo).

³³ El principio de que todo fluye y es inestable procede de Heráclito y será suscrito por Platón. A él se refiere Aristóteles en su *Metafísica* (987a29-988a17), García Gual / Martínez Hernández / Lledó Íñigo (eds. 2007: xxi).

anáfora: *Eu vi... vi... e vi... E vi... enfim, vi* (9-24)³⁴. Con esta fórmula de *evidentia* se realiza un encadenamiento de símiles, entre las flores del campo y las estrellas, de los adornos de los pastores con los colores del campo, de dos hermosas pastoras, “mostras perigosas” de Venus, con las rosas blancas y el claro día. El marco natural y pastoril sirve de metáfora de la corte, envuelta en una atmósfera de frivolidad, galas y cortejo amoroso, presidida por la belleza y la armonía.

Como contrapunto de ese esplendor, el déictico “agora” demarca el paso a un presente trastocado. A la favorable Venus se opone Júpiter, causante de la alteración de la naturaleza: “O Tejo corre turvo e descontente, / as aves deixam seu suave canto, / e o gado, em ver que a erva lhe falece, / mais que de a não comer, nos emagrece” (29-32)³⁵. Aunque se intuye en ese mundo al revés, la muerte todavía no se ha mencionado, pues Umbrano se limita a constatar el cambio permanente, sentido predominante sobre la lectura alegórica que defiende Faria e Sousa³⁶. Este parlamento enlaza con las odas de Horacio que fundan en el paso de las estaciones los consejos de disfrute del presente, la “captación del tiempo en su retorno cíclico”, lograda en especial por los comienzos descriptivos del paisaje a la llegada de la primavera (I 4, I 9, IV 12, IV 7)³⁷.

³⁴ La oda I 9 de Horacio recurre a la mostración a través del verbo para evidenciar el cambio permanente: “Vides ut alta stet nive candidum / Soracte”. Esta idea horaciana inspira el soneto XLVII de Medrano, construido sobre la anáfora de *ver*: “Yo vi romper aquestas vegas llanas, / y nacer vi y crecer en pocos meses / estas ayer, Sorino, rubias mieses, / breves manojos hoy de espigas canas. / Estas vi, que hoy son pajas, más ufanas / sus hojas desplegar, para que vieses / vencida la esmeralda en sus enveses, / las perlas en su haz por las mañanas” (1-8).

³⁵ A la perturbación del orden natural dedica Ferreira varios tercetos del canto de Sáizio reproducido en la égloga *Jânio* (46-65), con algunos elementos coincidentes: “agora as altas fráguas / da dura rocha turvam o claro rio” (46-47), “Quem pode ouvir as aves? Quem já vê-las?” (58), “Nunca depois a verde erva provaram / os tristes gados” (61-62).

³⁶ Faria e Sousa descifra estas estrofas como alusión a la corte portuguesa. El elogio se referiría al lujo de la corte de D. João III, cuando en Portugal empezaron a entrar las galas de Castilla. Y, aunque las señales fúnebres no han aparecido, ya las percibe en la estrofa 3: “Habla agora del triste estado de luto en que se vían las damas y singularmente las de palacio. Dice que delante de ellas solían quedar sin valor las puras rosas y la propia luz del día”. También interpreta la acción de Venus en estas damas: “alude a haber hecho Venus con su sangre más bellas las rosas blancas, volviéndolas rojas” (FS, 164).

³⁷ Así lo define Cristóbal (ed. 1997: 358), que explica dicho mensaje a la luz de la estructura de estas églogas: “Las estaciones, el tiempo en sus cíclicas imágenes, traen siempre a la mente del poeta lo pasajero de la vida humana; y de ese pensamiento brota a su vez la invitación al disfrute” (106).

La fugacidad cíclica advertida en la primera octava remite al planteamiento horaciano, de signo positivo, de que las calamidades no permanecen (II 9, II 10), a la ley del eterno cambio, que vuelve inútiles las preocupaciones (“quid aeternis minorem / consiliis animum fatigas”, II 11, 11-12)³⁸, y a la rapidez del paso del tiempo: “Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni” (II 14, 1-2)³⁹, constatación que Medrano amplifica acentuando los signos de fugacidad: “¡Ay, Sorino, Sorino, cómo el día / huyendo se desliza!; / y unos atropellando y otros años, / a la muerte corremos a porfía” (ode XXXIV, 1-4). El sustrato horaciano de la exclamación inicial, “Que grande variedade vão fazendo, / Frondélio amigo, as horas apressadas” (1-2), se confirma a la luz del consejo de la oda IV 7: “immortalia ne speres, / monet annus et alium / quae rapit hora diem” (7-8)⁴⁰, que podría haber sugerido la imagen de las “horas apressadas” (2).

Las constataciones de Umbrano reciben las réplicas sentenciosas de Frondélio, *magister* autorizado en este diálogo pastoril y portavoz del autor, según propone Faria e Sousa. En la línea pesimista de la oda a Póstumo (II 14), aduce como decreto y ley de la naturaleza que “a todo bem suceda desventura / e não haja prazer que seja eterno” (35-36). Al hedonismo horaciano se opone la caducidad, sin propuesta alternativa, ilustrada en el paso del bien a la desventura, del día a la noche, del verano al invierno, de la alegría a la tristeza (estr. 5-6). Ese mensaje negativo da paso a la evocación del adagio *latet anguis in herba*, seguido de la advertencia de cautela contra las apariencias: “Não vês que mora a serpe venenosa / entre as flores do fresco e verde prado? / Não te engane nenhum contentamento, / que máis instável é que o pensamento” (45-48). A este pasaje camoniano se aproxima la oda IX, *Las Serenas*, de Fray Luis de León, por el trasfondo estoico de sus consejos, la semejanza verbal del comienzo, “No te engañe el dorado / vaso”, y el recurso a la analogía virgiliana de la serpiente oculta: “Retira el pie: que asconde / sierpe mortal el prado, aunque florido” (11-12)⁴¹.

³⁸ “¿a qué fatigar tu espíritu / si eternas leyes pueden más que él?”.

³⁹ “Corren fugaces, ¡ay, Póstumo, Póstumo!, / los años”.

⁴⁰ “No esperes nada inmortal’ aconsejan el año y las horas / que al nuevo día raptan”.

⁴¹ La imagen deriva de la égloga III de Virgilio: “Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / frigidus, o pueri (fugite hinc!), latet anguis in herba” (“Mozos, que flores y fresas cogéis, las que nacen del suelo, / idos de aquí, que se esconde en la hierba la fría culebra”), 92-93). Según indica Cristóbal (1996: 133), esta frase “se hizo tópica y

Las reflexiones generales conducen al presente adverso, el *mundo al revés* notado por Umbrano (estr. 4), que Frondélio interpreta como “tamanhos desastres” (50), “grande mal inopinado” (51), al que pueden suceder otros, a la vista del roble quemado, presagio de que los portugueses perderán sus posesiones en África, según el verso “que o bárbaro cultor meus campos are”⁴². Tanto el motivo del “roble quemado” como la pérdida de las tierras proceden de la égloga I de Virgilio, según detecta Faria e Sousa (167): “Saepe malum hoc nobis –si mens non laeva fuisset!– / de caelo tactas memini praedicere quercus” (16-17)⁴³, “Impius haec tam culta noualia miles habebit! / Barbarus has segetes! En quo discordia ciuis / produxit miseris! His nos consequimus agros!” (70-72)⁴⁴. Añade la alusión a un personaje histórico, Juan Carvalho, capitán del Cabo de Aguer, plaza perdida dieciséis años antes, y a la propia biografía del poeta, que a través de Frondélio evoca con “meus campos” (56) su residencia en Ceuta.

Umbrano trata de contrapesar el pesimismo del *magister* con la exaltación patriótica del valor de los portugueses, mediante un lenguaje cifrado de connotaciones histórico-políticas, que se refiere al “azambujeiro” (57)⁴⁵, al “valor antigo” (59) y la “cerviz indómita” de

proverbial para referirse a un peligro inesperado”. La misma idea del mal oculto se formula en las *Geórgicas* (IV, 457-459), disociada de la acepción metafórica que mantienen reelaboraciones posteriores del tópico: “che è occulto come in erba l’angue” (Dante, *Inferno*, VII, 84); “So come sta tra’ fiori ascoso l’angue” (Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 157); “mordida / de la pequeña sierpe ponzoñosa, / entre la hierba y flores escondida” (Garcilaso, égloga III, 130-132); “Así víbora engañosa / ofende, envuelta en rosa” (Medrano, ode XXXIV, 26-27); “porque entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida” (Góngora, soneto *La dulce boca que a gustar convida*, 6-8); “En la rústica greña yace oculto / el áspid [...]” (Góngora, *Polifemo*, oct. 36); “sierpe que de las flores la belleza / cubierta tiene para darnos muerte” (Padilla, égloga II, 295-296); “Fui como el pastor cansado, / que entre las flores tendido / fue de la sierpe ofendido” (Padilla, égloga VIII, 657-660). Estos y otros ejemplos pueden leerse en Faria e Sousa (166), Ramajo Caño (ed. 2006: 61, 574-575) y Pérez-Abadín Barro (2012: 59).

⁴² Cf. los versos del canto de Sáizio, reproducido por Aónio, en *Jânio* de Ferreira: “Tu, Jânio nosso, ledo nos céus moras. / Em luz, em paz, em glória, já da guerra / dos bárbaros pastores, já do dano / dos tempos livre, em si o céu te encerra” (81-84).

⁴³ “Este mal –¡si no fuera yo un necio!– / las fulminadas encinas recuerdo anunciármelo a veces”.

⁴⁴ “¡Bronco soldado tendrá estos barbechos tan bien cultivados! / ¡Un forastero estas mieses! ¡Mirad a infelices quirites / dónde la guerra los trajo! ¡Para estos sembramos los campos!”.

⁴⁵ Faria e Sousa cuenta el episodio del cayado de acebuche de Pedro de Meneses, que en 1415 se ofreció a quedar al mando de la plaza de Ceuta. Precisa que los Meneses estaban emparentados con los Noronhas (FS, 168-169).

los portugueses (63)⁴⁶, al “fero e nunca já vencido peito” (68) y a la amplitud del imperio portugués, mediante la hiperbólica ponderación del espacio, entre África y Asia, “desde quem possui o monte Atlante / até onde bebe o Hidaspe” (69-70) y “enquanto o Sol a Terra e o Céu rodeia” (72). Enmarca el discurso épico de Umbrano la conjunción *enquanto*: “Enquanto do seguro azambujeiro [...] enquanto o Sol a Terra e o Céu rodeia” (57-72). Al sentido temporal del primer ejemplo, que proclama la perdurabilidad del valor portugués, añade el segundo su ilimitada extensión geográfica: “que, desde quem possui o monte Atlante / até onde bebe o Hidaspe tem sujeito, / o possa nunca ser de força alheia, / enquanto o Sol a Terra e o Céu rodeia” (69-72). Como premisa temporal⁴⁷, el tópico remite a la bucólica V de Virgilio: “Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit, / dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt” (76-78)⁴⁸ y a la égloga III de la *Arcadia* sannazariana: “Mentre per questi monti / andran le fiere errando / e gli altri pini aran pungenti foglie, / mentre li vivi fonti / correran murmurando / ne l’alto mar che con amor li accoglie, / mentre fra speme e doglie / vivran gli amanti in terra, / sempre fia noto il nome, / le man, gli occhi e le chiome / di quella che mi fa sí lunga guerra” (66-76). La elegía I de Garcilaso añade a la condición temporal la coordinada espacial,

⁴⁶ El vocabulario bélico del pasaje es habitual en la obra de Herrera, así como las imágenes de sometimiento análogas a “nem que a cerviz indómata obedeça / a outro jugo algum que se ofereça” (63-64). Pueden recordarse el soneto que exhorta a Felipe II, tras la unificación, a vengar la derrota de Alcazarquivir: “Ya qu’el sugeto reino Lusitano / inclina al yugo la cerviz paciente” (1-2) o el soneto a Carlos V *Temiendo tu valor, tu ardiente espada*: “i el osado Francés con fuerte mano / al yugo la cerviz trae inclinada” (3-4). La gloria lusitana que evoca Umbrano es confirmada en la canción al desastre en el norte de África “Voz de dolor i canto de gemido”: “Son estos por ventura los famosos, / los fuertes y beligeros varones, / que conturbaron con furor la tierra? / que sacudieron reinos poderosos? / que domaron las orridas naciones? / que pusieron desierto en cruda guerra, / cuanto enfrena i cierra / el mar Indo; i feroces destruyeron / grandes ciudades?” (53-61). Herrera atribuye al enemigo la actitud soberbia en la canción a la victoria de Lepanto (11, 204).

⁴⁷ En la nota a esta estrofa Faria e Sousa denomina al recurso “imagen de casi eterna duración” y la ilustra con ejemplos de *Os Lusíadas*, la *Eneida*, Ovidio, Sannazaro y B. Tasso (FS, 169). En la octava 30 advierte la “figura retórica por longitud de tiempo”, que ilustran las bucólicas I (59-63) y V (76-78) de Virgilio, la égloga III (66-78) de la *Arcadia* y la elegía I (298-307) de Garcilaso (FS, 189). Para el sentido espacial, remite al verso del canto de Aónia “las tierras alumbrando que dejaste” (426), leído como exaltación patriótica: “en todo cuanto gira el Sol ve Imperio Portugués” (FS, 169).

⁴⁸ “Mientras prefiera el jabato las cumbres, los peces el agua, / mientras tomillo y rocío sustenten a abeja y cigarra, / siempre tu honor y tu nombre y tus glorias serán con nosotros”.

asociada a la divulgación de la Fama del destinatario, el duque de Alba: “entretanto / que el sol al mundo alumbre y que la oscura / noche cubra la tierra con su manto, / y en tanto que los peces la hondura / húmida habitarán del mar profundo / y las fieras del monte la espesura, / se cantará de ti por todo el mundo, / que en cuanto se discurre, nunca visto / de tus años jamás otro segundo / será, desde el Antártico a Calisto” (298-308).

Este paréntesis de exaltación es rectificado por Frondélio, que reconviene a su interlocutor con avisos de prudencia contra la “temerária segurança”, oponiendo la esperanza a Némesis (77-79)⁴⁹. Atribuye a la diosa de la venganza una “lei terrível” (79), que, sumada a anteriores apelaciones a la ley o decreto de la naturaleza (33, 44), refuerza su posición de moralista que sustenta su discurso en principios supremos. La evidencia del presente, “os grandes danos / que se nos vão mostrando cada dia” (81-82), sirve de desengaño ante la ilusión patriótica de su amigo. Al pasado glorioso se opone la derrota presentada como actual, mediante la introducción deíctica, “Tu não vês” (85), de la alegoría de los *lobos tingitanos* que matan a los perros y los pastores, en referencia a la derrota de Tángier⁵⁰.

El marco pastoril ha servido para constatar el deterioro de la naturaleza, del que se infiere el axioma de general caducidad, sin que el lapso triunfal atenúe esa atmósfera de males y desastres (estr. 4 y 7), con las muertes de dos personajes ilustres, Juan Carvallo (53) y Pedro de Meneses (85-88), anticipo del lamento por António de

⁴⁹ “Alciato hizo dos emblemas deste mesmo argumento, y son el 44 y el 46, el último con esto: *Spes simul et Nemesi nostris altaribus adsunt, / Scilicet ut speres no nisi quod liceat*” (FS, 169). En la edición de Daza (1549: 108) figura bajo la *inscriptio* “Que no se ha de esperar lo que no es lícito” y se traduce como: “Némesis y Esperanza juntamente / en este altar pintadas muestran como / solo se ha de esperar lo conveniente”.

⁵⁰ Además de interpretar la simbología del lobo (demonio) y del perro (fidelidad y vigilancia), Faria advierte aquí un hecho histórico: “y en particular apunta el ser muerto por los moros Don Pedro de Meneses, Capitán de Tangere el año 1550. Ni dejará de tocar con esto en lo de que por aquel tiempo perdimos algunas plazas en aquella región, aunque fuesen dejadas voluntariamente por el Rey D. Juan III” (FS, 170). Bernardes (1988: 90) llama la atención sobre “a ocorrência desta concatenação metafórica no discurso de Frondélio, que se traduz num reforço da sua *auctoritas* e da sua *sapientia*: só a voz que estabelece nexos entre os fenómenos está apta a estabelecer nexos entre as palavras. Os lobos são, aqui, o factor de perturbação da harmonia natural pressuposta no carácter de legitimidade e de justiça do império português”. En nota apunta un sentido alternativo de la combinación metafórica, que se referiría al peligro de absorción filipina, pero considera más probable su lectura como alusión al asedio africano del imperio portugués.

Noronha, Tiónio, emitido en ese escenario aciago, de amenazas y derrotas. El contexto histórico-circunstancial de las guerras africanas sustenta el principio pesimista enunciado a lo largo del preámbulo, que ahora se particulariza en el caso de Tiónio (89-308, estrs. 12-31), vertebrado entre una introducción en octavas, dentro del diálogo (89-144, estrs. 12-18), el canto de Frondélio en estancias (145-284, estrs. 19-28) y el restablecimiento del diálogo, como cierre del canto (285-308, estrs. 29-31).

6.2. *Tiónio: planto fúnebre*

La sección dedicada a Tiónio comienza con dos versos de transición, que prosiguen el tema épico mencionando la pérdida de Ceuta, el “grande curral, seguro e forte / do alto monte Atlas” (89-90), abandonado tras la muerte de D. António. La historia es desplazada por el lamento fúnebre, de tono personal, a partir de la *exclamatio* “Ó caso desastrado, ó dura sorte, / contra quem força humana não resiste!” (93-94), *aversio* de alcance general, afín a la que en la elegía I de Garcilaso da pábulo al propio dolor del yo, antes ocupado en el de su amigo, el duque de Alba: “¡Oh miserables hados, oh mezquina / suerte, la del estado humano, y dura” (76-77). De la condición humana se desciende a una muerte particular: “Que ali também da vida foi privado / Tiónio meu, ainda em flor cortado!” (95-96). La imagen representa la juventud del difunto, factor propio del poema de consolación y la monodia, descritos por Menandro⁵¹, y motivo que acrecienta el dolor, común con la elegía garcilasiana (101, 115-117). El discurso bucólico se torna ahora elegíaco y, conforme al modelo clásico del género, dispone en alternancia las perspectivas genérica y personal ante el dolor por la muerte.

Desde la *propositio*, el tema recibe un tratamiento sentido, que denotan los posesivos, en boca de Frondélio, “Tiónio meu” (96), y de Umbrano, “esse teu pastor” (101), así como los términos recurrentes, *caso*, *muerte*, o epítetos, que recorren la introducción y el canto:

⁵¹ Menandro aconseja dividir el encomio del discurso de consolación en las tres edades, pero matiza que “el que pronuncia el discurso de consolación basará en esas su tratamiento en la primera parte del discurso” (§413; 1989: 76). Para la monodia, próxima por su finalidad lamentatoria al canto de Frondélio, aconseja: “En el caso de que el fallecido sea joven, incitarás a la lamentación basándote en la edad, en su físico –“porte hermoso”, “prometía mucho”–, en sus consecuencias”. Al dividir la monodia, el primer tiempo se referirá al presente: “si se hablara de su edad o de la manera de morir, si hubiese fallecido tras larga enfermedad o de muerte repentina” (§435; 1989: 88-89).

“caso triste” (92), “Ó caso desastrado” (93), “desse caso terrível” (98), “desse caso desastrado” (107), “da morte de Tíonio, triste e escura” (118), “fero caso triste” (154), “de Tíonio o caso desastrado” (272).

Los signos afectivos manifestados por Frondélio revelan una relación personal que lo autoriza a complacer la solicitud de su interlocutor, oyente compadecido de esa muerte precoz debida a Marte y las Parcas (102-104). A Umbrano le mueve asimismo la curiosidad por un canto entreoído previamente: “cantarás desse caso desastrado / aqueles brandos versos que cantaste / quando ontem, recolhendo o manso gado, / de nós-outros pastores te apartaste; / que eu também, que as ovelhas recolhia, / não te podia ouvir como queria” (107-112). Esta solicitud remite a la bucólica IX: “Quid, quae te pura solum sub nocte canentem / audieram? Numeros memini, si uerba tenerim” (IX, 44-45)⁵² y a varios pasajes de la *Arcadia*: “Fa che io alquanto goda del tuo cantare, se non ti è noia” (prosa II, 7), “Deh, per mio amor, di’ quella / ch’a mezzo di l’altrier cantaste in villa” (égloga II, 79-80), “ma dimmi, se gli dii ne le braccia ti rechino de la desiata donna, quali furon quelle rime che, non molto tempo è, ti udii cantare ne la pura notte?” (prosa, VII, 30), según anota Faria e Sousa, que destaca como modelo la *Piscatoria I*: “Pero desde aquí empiezo a decir que mi poeta imita más a Sannazaro en la suya primera de las latinas a la muerte de Filis” (FS, 172) y aduce los versos en los que Micón pide a Lícidas que repita una canción a la muerte de Filis: “Necdum permensus caelum Sol, incipe rursus / Atque itera mihi carmen; habent iterata leporem” (113-114)⁵³.

El dato aportado por Umbrano otorga existencia previa al canto de Frondélio, que accederá a repetirlo o recrearlo con su ejecución en el marco de la égloga⁵⁴, a pesar de su reticencia inicial: “Porque

⁵² “¿Y de los versos que, solo cantando, te oí en la serena / noche, qué hay? De su ritmo me acuerdo, ¡ojalá de su letra!”.

⁵³ “y mientras el sol no deja del todo el cielo, canta otra vez tus versos, que, repetidos, tienen más encanto”.

⁵⁴ Situación similar se produce en una égloga de Padilla, a través de la voz narrativa: “una de ellas, que Albania se llamaba, / le pidió que cantase alguna cosa / celebrando a su Silvia, que ya entre ellos / eran estos amores muy sabidos” (VII, 53-56). También en estilo indirecto se refiere la curiosidad de Clarenia acerca del mal de Fontano, que él mismo le descubrirá al son de la lira (III, 127-140). De composición previa es el planto funeral por Flavia que Vandalino accede a entonar ante Silvano (IV, 158-163). Continuamente en las églogas de Padilla se aducen los argumentos de amistad y consuelo para obtener el canto o relato del interlocutor. Ofrece otro ejemplo de exhortación al canto la égloga “Si no me engaño, aquí cerca era”, atribuida a Diego Hurtado de Mendoza: “Dilo, Andronio, así Dios te guarde / y más que todos crezca tu

espalhar suspiros vãos ao vento, / para os que tristes são, é falsa cura" (115-116). La ineficacia del canto o de la comunicación como alivio del dolor está formulada en la égloga II de Garcilaso, cuando Salicio asegura que "el mal, comunicándose, mejora" (142) y Albanio responde que eso es cierto "cuando el mal sufre cura, mi Salicio, / pero este ha penetrado hasta el hueso" (144-145). La amistad le obliga a acceder, sabiendo que renovar el dolor podría acarrearle la muerte y, por lo tanto, el fin de sus pesares: "Verdad es que la vida y ejercicio / común y el amistad que a ti me ayunta / mandan que complacerte sea mi oficio" (146-148), "entera cuenta / te daré de mi mal como pudiere, / aunque el alma rehúya y no consienta" (158-160)⁵⁵.

De manera sugestiva, la idea ha cristalizado en la imagen de "espalhar ao vento", poco después extendida al llanto de Filomena, "a ave gárrula suspira, /suas mágoas espalhando ao vento frio" (140), solidaria con ese dolor⁵⁶. Aunque la confidencia no aplaca el dolor, el canto luctuoso será emitido para contentar a un oyente empático: "Mas pois também te move o sentimento / da morte de Tiônio, triste e escura, / eu porei teu desejo em doce efeito, / se a dor me não congela a voz no peito" (117-120). Se invierte así la situación emocional y comunicativa de la elegía I de Garcilaso, en donde el yo poético trata de sobreponerse al dolor que lo embarga para consolar a su amigo, mostrando la misma afección solidaria que Umbrano. La *humiliter* del cantor elegíaco, que cuestiona su capacidad expresiva, en el verso "se a dor me não congela a voz no peito", deriva de la intensidad del sentimiento. Similares dudas plantean los siguientes pasajes garcilasianos introductorios de duelos fúnebres: "quise, pero, probar si me bastase / el ingenio a escribirte algún consuelo, / estando cual estoy, que aprovechase / para que tu reciente desconsuelo / la furia mitigase, si las musas / pueden un corazón alzar del suelo" (elegía I, 7-12), "Lo

ganado, / que por saberlo el corazón me arde; / así te puedas ver siempre librado / de mujer falsa y desagradecida, / y nunca puedas ser de ella engañado" (91-96).

⁵⁵ Lomas Cantoral imita el pasaje garcilasiano en su égloga II, cuando Montano afirma que ninguna pena puede haber tan dolorosa "que contada / no afloje al alma en tanto la cadena" (29-30) y Melibeo le satisface, por amistad, "aunque con mal nuevo amenaza / al alma triste la memoria desto / que el paso al bien detiene y embaraza, / hacer te quiero el caso manifiesto, / aunque rehúya el alma" (37-41). En la égloga XII de Padilla Lisdenio asegura: "Dar cuenta de mi dolor / no es alivio ni reposo, / porque se hace mayor / cuando la parte menor / de mis males decir oso" (197-201).

⁵⁶ Se trata de un motivo habitual en el género pastoril, como ilustran algunas églogas de Padilla: "estos versos esparce al viento frío" (III, 1076), "encomendando al viento / que lleve sus querellas / a la presencia de la causa de ellas" (439-441), "Esto dicen por montes y por valles / las desdichadas a los sordos vientos" (X, 278-279).

que cantó tras esto Nemoroso, / decildo vos, Piérides, que tanto / no puedo yo ni oso, /que siento enflaquecer mi débil canto" (égloga I, 235-238).

La exhortación de Umbrano continúa en tres estrofas (121-144) en las que se aduce la placidez de un paisaje propicio al canto: el ganado paze sosegado (121-122), el Tajo, recostado a la sombra, está preparado para oírlo (124-126), sus ninfas guardan silencio (127-128), el prado, con sus flores (129-130), las abejas susurrantes (131-132) y las ovejas, olvidadas de comer, inclinadas al paso del Tajo (133-136), el viento que mueve los árboles (137-138) y los suspiros del ave canora, Filomena (139-140)⁵⁷. El imperativo inicial, "Canta, agora, pastor" (121)⁵⁸, retomado al cierre de la enumeración descriptiva, "Toca, Frondélio, toca a doce lira" (141), confirma la índole musical del lamento, enfatizada por la invitación del ruiseñor (143-144).

El paisaje que enmarcará el canto remite en cada uno de sus ingredientes a la tradición. Faria e Sousa (174) relaciona la paz y silencio del entorno con los siguientes versos de la *Piscatoria I* de Sannazaro: "Incipe, quandoquidem molles tibi litus harenas / Sternit et insani posuerunt murmura fluctus" (I, 31-32)⁵⁹. El cuadro del río y sus ninfas: "o sacro Tejo, à sombra recostado, / com seus olhos no chão, a mão na face, / está para te ouvir aparelhado; / e em silêncio triste estão as Ninfas, / dos olhos estilando claras linfas" (124-128) deriva de la prosa XII (37-38) de la *Arcadia* de Sannazaro, que representa al Sebeto recostado sobre la tierra, apoyado sobre un vaso del que

⁵⁷ La égloga *Dafnis* de Ferreira, dedicada a la muerte del príncipe D. João, se abre con una exhortación reiterativa al canto apoyada en la paz de la naturaleza, con dos elementos, la brisa y la hiedra: "Aquí, Lícidas, canta: olha quão branda / por entre as verdes canas vem bolindo / a fresca viração, qu'este ar nos manda. / Olha quão enlaçada vai sobindo / pelos altos ulmeiros a verde hera, / de que tão doce sombra está caindo. / Se ora cantasses, Lícida, eu te dera / bom prêmio; ah, pastor, canta; eu quero dar-te / um prêmio que inveja a Títilo fizera" (1-9). Tras la descripción del tarro labrado, que le ofrece en recompensa, Eurilo insistirá en su ruego: "Lícida, canta" (73). En *Jânio*, Aónio accederá a reproducir los versos de Sázio a la muerte del príncipe, complaciendo la solicitud de Piério: "que aqueles tristes versos com que chora / nosso Sázio sua dor (se na memória / os tens, como ele n'alma), os cantes ora" (25-27), tal vez aludiendo a la elegía de Sá de Miranda (Earle, ed. 2000: 547).

⁵⁸ Imitación de la égloga I de la *Arcadia*: "deh canta omai, che par che i tempi il cheggiano" (30), como apunta Faria e Sousa (173).

⁵⁹ "canta, oh Licidas; que delante de ti se despliega la playa de arena blanca y el mar ha callado el ruido de sus olas".

manaba agua y rodeado de ninfas llorosas⁶⁰, a su vez modelo de dos fragmentos garcilasianos, de la égloga II, “estaba el mismo Tormes figurado, / en torno rodeado de sus ninfas, / vertiendo claras linfas con instancia, / en mayor abundancia que solía” (1727-1730)⁶¹, y de la elegía I, de donde procede el motivo del río tendido en el suelo: “El viejo Tormes, con el blanco coro / de sus hermosas ninfas, seca el río / y humedece la tierra con su lloro, / no recostado en urna al dulce frío / de su caverna umbrosa, mas tendido / por el arena en el ardiente estío [...] en torno de él sus ninfas desmayadas / llorando en tierra están, sin ornamento, con las cabezas de oro despeinadas” (142-153). A propósito de estos versos, observa Herrera: “Cosa mui usada fue poner dioses a los ríos, pintándolos recostados, i alçado el medio cuerpo, i con las urnas debaxo el braço enviar de allí los ríos como de una fuente; coronávanlos por la mayor parte con guirnalda de cañas i cubiertos hasta el ombligo de un carbaso, que es vestidura floxa i ancha, i desnudos la parte superior del cuerpo” (2001: 588)⁶².

El motivo de “as doces e solícitas abelhas / com um brando susurro vão volando” (131-132) imita los versos onomatopéyicos del *Fortunate senex!* virgiliano: “Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro” (bucólica I, 54-55)⁶³, que inspira dos versos de las églogas de Garcilaso: “la solícita abeja

⁶⁰ “arrivato a una grotta cavata ne l’aspro tofo, trovai in terra sedere il venerando idio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia faceva maggiore con quella che dal volto, da’ capelli e da’ peli de la umida barba piovendoli continuamente vi aggiungeva. I suoi vestimenti a vedere parevano di un verde limo; in la dextra mano teneva una tenera canna e in testa una corona intessuta di giunchi e di altre erbe provenute da le medesme acque. E dintorno a lui con disusato mormorio le sue ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti” (XII, 37-38).

⁶¹ También modelo de un verso de la segunda parte de la égloga, referido a una ninfa que “está perlas dos olhos distilando” (356), como constata Faria e Sousa (173).

⁶² Faria e Sousa explica el motivo en términos similares: “Así se pintan las imágenes de los ríos: un viejo reclinado sobre una urna de que sale agua, coronado de las yerbas que son más propias de sus márgenes y a la sombra de los árboles de ellas” (FS, 173). Lo documenta en la *Eneida* (VII), en Paterno, en poemas propios y en el pasaje citado de la égloga II de Garcilaso, pero no menciona la *Arcadia* (XII, 37-38) ni la elegía I (142-153). Pueden añadirse la égloga III de Bernardo Tasso: “lascia il tuo fonte / Sebetho, e rompi l’urna” (30-31), *Amarilis* de Herrera: “do la urna en cristales sustentada / tiene Bety’s” (151-152) y, en sentido figurado, el comienzo de un soneto pastoril de Quevedo: “Fuente risueña y pura, que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes”.

⁶³ “lleno de flores de sauce, que liban abejas de Hibla, / te invitará muchas veces al sueño con suave susurro”.

susurrando" (II, 74), "un susurro de abejas que sonaba" (III, 80)⁶⁴. Y el embelesamiento de "as mansas e pacíficas ovelhas, / de comer esquecidas, inclinando, / as cabeças estão ao son divino / que faz, passando, o Tejo cristalino" (133-136) se aproxima textualmente al exordio de la égloga I garcilasiana: "cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores, / de pacer olvidadas, escuchando" (4-6). En la adaptación de estos versos se suman los ecos del proemio del canto de Salicio, consonante con el río: "él, con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba" (I, 49-51).

Para la octava 18, en donde concurren el viento, los árboles, el río y el ruiseñor, Filomena, Faria (174) da los versos de la égloga I (22-24) de la *Arcadia*, en donde se alude a Filomena como "Cecropia"⁶⁵, y los siguientes de la égloga II de Garcilaso: "Nuestro ganado pace, el viento espira, / Filomena suspira en dulce canto / y en amoroso llanto se amancilla; / gime la tortolilla sobre el olmo, / preséntanos a colmo el prado flores / y esmalta en mil colores su verdura; / la fuente clara y pura, murmurando, / nos está convidando a dulce trato" (1146-1153). Aunque solo aduce la égloga I de Garcilaso para justificar el adjetivo "blanda", el pasaje de este poema plasma la capacidad de condolencia del ave en términos muy similares a los de la égloga camoniana: "la blanda Filomena, / casi como dolida / y a compasión movida, / dulcemente responde al son lloroso" (231-234).

El silencio de las ninfas, el son divino del Tajo, el rumor de los árboles, los suspiros y el canto del ruiseñor se conjugan para componer un fondo acústico de armonía, al que se incorporará Frondélio con su canto acompañado a la lira (141). A pesar de los signos luctuosos de la *propositio*, que se incrementarán en las estancias de Frondélio, este paréntesis paisajístico crea una atmósfera de placidez, con-

⁶⁴ Faria e Sousa añade a la bucólica I la VII: "hic uiridis tenera praetexit harundine ripas / Mincius eque sacra resonant examina quercu" ("Ha entretejido aquí el Mincio las verdes riberas con caña / frágil y desde la encina sagrada resuena el enjambre"), 12-13), pero omite la égloga III de Garcilaso.

⁶⁵ "Progne ritorna a noi per tanto spazio / con la sorella sua dolce Cecropia, / a lamentarsi de l'antico strazio". Pueden añadirse los siguientes versos de la égloga XI de la *Arcadia*: "O Filomena, che gli antichi guai / rinovi ogni anno, e con soavi accenti / da selve e da spelunche udir ti fai" (46-48). Herrera recurre al motivo en sus églogas fúnebres *Amarilis*: "mientras Filomela / las vsadas querellas repetía, / acompañando el canto miserable / aquella pena que en su pecho cría, / que la memoria triste la desuela" (337-341) y *Salicio*: "que ya no te responde dulcemente, / i no imita a tus labios, i s'asconde / Filomela con mustia voz doliente; / i al canto de palomas ya responde / el llanto con murmurio suspirando, / qu'al dolor de tu muerte corresponde" (82-87).

trastiva con el dolor por la muerte de Tíonio. Los epítetos *triste*, *desastrado*, *terrível*, recurrentes en la introducción, son reemplazados por adjetivos de signo positivo⁶⁶, en los que se deposita la exaltación de la naturaleza: “húmidas ervas” (122), “altas serras” (123), “sacro Tejo” (124), “claras linfas” (128), “flores brancas e vermelhas” (129), “as doces e solcitas abelhas” (131), “brando susurro” (132), “as mansas e pacíficas ovelhas” (133), “o Tejo cristalino” (136), “claro rio” (138), “ave gárrula” (139), “vento frio” (140), “doce lira” (141), “álamo sombrio” (142), “branda filomela” (143), “saúdoso canto” (144).

De este modo, a lo largo de las estrofas introductorias el marco natural ha ido variando su funcionalidad y simbología, desde las estampas ilustrativas del cambio inexorable, con posible sentido alegórico, hasta el *locus amoenus* bucólico, escenario de evasión de la realidad histórica, la corte portuguesa conmocionada por la muerte. No obstante, esa naturaleza idílica no se sustrae al dolor general y actúa como oyente comprensiva⁶⁷. Se cumple así uno de los principios definitorios del género eclógico, que asigna a la naturaleza un evidente protagonismo en el poema, tal como confirman los siguientes ejemplos de églogas castellanas en las que no se descarta la influencia de *Que grande variedade vão fazendo*.

El comienzo de la égloga I de Francisco de la Torre⁶⁸, también compuesta en octavas, dedica un extenso tramo a pintar el marco del lamento de Palemón. La presencia de motivos coincidentes podría deberse al azar, al carácter tópico o a la preferencia por determinados elementos descriptivos, que siempre son tratados con mayor profusión ornamental por parte del poeta salmantino:

–La atención del Tajo: “el sacro río, que detuvo atento / sus claras aguas a su canto pío” (11-12); “o sacro Tejo [...] está para te ouvir aparelhado” (124-126).

–Las notas descriptivas del campo: “Cuyas riberas claras coronadas / de blancas flores, de purpúreas rosas, / de plantas amenísimas cercadas” (25-27), “Donde mirando los alegres prados, / valles umbrosos y árboles floridos, / de blancas, rojas flores matizados” (57-

⁶⁶ Con la excepción de “silêncio triste” (127).

⁶⁷ Léanse las reflexiones de Fraga sobre la participación de los órdenes natural y humano en la elegía pastoril (2003: 298-301).

⁶⁸ Véase mi estudio de la *Bucólica del Tajo* (Pérez-Abadín Barro 2009). Fraga (2003: 287-293) se fija en la relación del libro pastoril de La Torre con las églogas nocturnas camonianas.

59); “O prado, as flores brancas e vermelhas / está suavemente apresentando” (129-130).

–El movimiento del aire entre los árboles y su reflejo en el río: “cuya bella corona sacudida, / mansamente del aire regalada, / ya se mira en el agua y se retira, / y luego vuelve y otra vez se mira” (37-40), “su lugar apacible coronando, / aquí y allí los tray el aire blando” (47-48); “O vento dantre as árvores respira, / fazendo companhia ao claro rio” (137-138).

–La presencia del ruiseñor: “Entre cuyas umbrosas ramas bellas / Filomena dulcísima cantando / ensordece la selva con querellas, / su gravísimo daño lamentando. / Llevan los aires los acentos de ellas” (49-53); “nas sombras, a ave gárrula suspira, / suas mágoas espalhando ao vento frio” (139-140).

Podrían añadirse otros pasajes en los que La Torre se fija en el paso del río a través del campo o en el juego acústico del aire entre las plantas: “El cristalino río, coronado / de blancas, rojas y purpúreas flores, / impetuoso corre resonando / y sustentando al prado sus colores / [...] El aire está soplando / tan regaladamente / como si solamente / al deseo medido se pidiera / para dar una eterna primavera” (II, 14-24), “Aquí, donde la fuente resonaba, / el aire entre las flores se metía, / los valles resonaban sin aliento, / el viento su braveza suspendía / y las hierbas y rosas meneaba” (IV, 27-30).

Contemporáneo de La Torre e imbuido como él de la tendencia al artificio y elaboración formal constatable en los últimos decenios del siglo XVI, Pedro de Padilla propende a edificar cuadros paisajísticos iniciales con acopio de detalles descriptivos, tal como ilustra, entre otras, su égloga XII, en la que Lisdenio (60-129) aduce la amenidad del lugar para entablar una contienda en la que escoge a Corinto como rival. Sus versos iniciales encarecen la belleza de la floresta al exhortar a sus compañeros al canto, ya que su contemplación “despierta el gusto” (68) por sus colores y por las sugerencias de armonía que logran la parra y los olmos, las hojas y el viento y los sonidos acordes de las abejas, el agua, las aves y el viento: “justo será hacer que estas florestas / aprendan hoy alguna parte de ellos / oyéndonos decir nuevas canciones, / pues con la causa que hay para hacello / despierta el gusto ver estos esmaltes / hermosos con que el prado se matiza / y el maridaje que la verde parra / hace con estos olmos levantados / y las hojas que el viento fresco mueve / de estos alisos, como se le antoja, / y el susurro de abejas industriosas / que

con tan incesable diligencia / chupan las tiernas flores de estos prados, / y el ronco murmurar que de estas ondas / dulcemente se acuerda con el canto / de las parleras aves que le escuchan / y, entre los ricos y copados pinos, / los céfiros, que muestran que se entienden" (64-81).

En estas octavas proemiales se han encadenado dos exordios, el general, común a los dos cantos elegíacos (estrs. 1-11), y el particular, restringido al de Frondélio por Tiónio (estrs. 12-18). La concurrencia de propósitos diferentes permite diseccionar este núcleo en cuatro planos, correspondientes a un perfil de discurso diferente: el filosófico, con reflexiones sobre la caducidad y la variación, de la naturaleza y la condición humana; el ocasional, con datos históricos presentados bajo envoltura alegórica; el personal, del lamento fúnebre que particulariza los hechos reales; y el metapoético, que involucra a una naturaleza empática en la tarea de comunicar el dolor de los pastores-poetas. Tales niveles se entrelazan hasta confundirse, pues la meditación filosófica sobre la transitoriedad tiene como prueba real la muerte de Tiónio; de las estampas ejemplares de la naturaleza, fundamento de esas reflexiones sobre la caducidad y el cambio, se llega al cuadro natural con función de marco; y el discurso público deriva paulatinamente en confidencias y cantos de corte personal e íntimo, con participación del mundo natural.

Ya desde el comienzo se percibe la hibridación de la égloga con otros modelos genéricos, principalmente el épico, evocador de *Os Lusíadas*, como ponen de relieve múltiples notas de Faria e Sousa, y el elegíaco de la voz privada y personal, que reemplaza a la voz pública, representante de un sentimiento nacional y patriótico⁶⁹.

El diálogo deja paso al soliloquio lírico-elegíaco de Frondélio, recreación de un canto, ya entonado, que en ocho estancias lamenta la muerte de Tiónio. Con las sinuosidades propias de la elegía, evoca el día en que la muerte sorprendió a Tiónio en plena juventud (estrs. 19-20), constata la alteración del entorno mitológico-pastoril (estrs. 20-21), atribuye a la conjunción de Amor y Marte la causa de la muerte (estrs. 22-25) y describe a Tiónio en el momento de expirar, para inculpar de inmediato a su amada Marfida (estrs. 26-27). Finalmente, exhorta a los pastores a que alcen un túmulo con un

⁶⁹ Para Costa Pimpão, la égloga I marca, en el itinerario poético de Camões, "a divisória entre dois estilos: o estilo "humilde" ou da avena agreste e o estilo "heroico" ou da tuba canora e belicosa, a que vieram juntar-se, nas horas de tédio e de cansaço moral, em que o minava a saudade da terra portuguesa, as grandes efusões do lirismo pessoal" (en Fraga 2003: 242, n. 3).

epitafio en recuerdo del difunto. Las líneas divisorias de estos núcleos quedan diluidas por la sucesión desordenada de los motivos y los cambios continuos del destinatario figurado, que oscila entre Tiónio (estr. 20-21, 25-26)⁷⁰, el cuervo (estr. 19), la fuente (estr. 21), Marte (estr. 24), Marfida (estr. 27) y los pastores (estr. 28).

Conforme a su finalidad, el lamento, este soliloquio se ajusta a la definición de monodia que ofrece el tratado de Menandro: “¿Cuál es la función de la monodia?: lamentar y compadecerse. Si no se es pariente del muerto, solo lamentar al que se ha ido, mezclando los elogios con los lamentos; continuamente se ha de hacer hincapié en la lamentación para que no sea un encomio íntegro, sino que el encomio sirva de justificación para el lamento”. Si el fallecido es una persona joven, el lamento se basará en su edad, su físico y el futuro que prometía. Por su muerte prematura se recriminará a las divinidades y al destino. La monodia se dividirá en tres tiempos: el presente, referido a su edad y la manera de morir; el pasado, evocando sus hechos, y el futuro que se esperaba de él. Seguirá la descripción del funeral y su aspecto, constatando la desaparición de su belleza (§434-437; 1989: 88-89).

Frondelio rememora el momento de la muerte, para actualizarla ante Umbrano y al mismo tiempo desahogar su dolor. Este planteamiento excluye los *topoi* propios del poema de consolación, pero no los del epitafio, discurso pronunciado después de la defunción, que puede adoptar el tono de un discurso sentido o de un encomio, según el tiempo transcurrido. El epitafio comienza por los capítulos encomiásticos, que comprenden la familia, el nacimiento, la naturaleza, la crianza, la educación, las actitudes y los hechos, para añadir, en secciones aparte, la lamentación y la consolación (§418-422; 1989: 79-81).

En el centro del planto por la muerte de Tiónio se sitúa el recuerdo de sus actitudes y sus hechos, su entrega al Amor y posterior servicio a Marte, causantes de su muerte prematura, que también se deplora con toda la tópica al uso, incluida la descripción del cadáver, como corresponde a la monodia. El epílogo, en donde se vislumbran el túmulo y el epitafio, correspondería a la sección dedicada a las exequias. Esta materia fúnebre se distribuye sin un orden preciso, con

⁷⁰ El canto de Sázio, inserto en *Jânio* de Ferreira, se enuncia en la segunda persona del “Pastor fermoso” (37, 46), también invocado como “Jânio” (81), sin que falte un apóstrofe a “Fílís” (79).

retrocesos y reiteraciones que no impiden el avance del discurso hacia la apoteosis de la última estancia, que procura para Tiónio la inmortalidad.

El inicio evoca el *dies*, “Aquele dia”, sintagma análogo a los *illa die* bíblico, *illis diebus* de la bucólica V (24) y *Ecce dies* de la *Piscatoria I* (8)⁷¹. El comienzo deíctico se acompaña de otras señales funestas en la naturaleza, que altera su actividad acusando los efectos del caso triste, anunciado por el agüero desfavorable del cuervo: “E tu também (ó corvo) o descobriste, / quando da mão direita em voz escura, / voando, repetiste / a tiránica lei da morte dura” (155-157)⁷². El hablante se dirige a este eventual destinatario para apelar de nuevo a una ley inexorable, como las que determinan el cambio constante⁷³.

En la estrofa siguiente se declara la muerte de Tiónio en plena juventud, mezclando los lamentos propios con los del entorno. El discurso apelativo se vuelve ahora hacia Tiónio, con el posesivo afectivo, “Tiónio meu”. El yo expresa su sentimiento de pérdida: “Não usara connosco tal crueza” (179), reflejándolo en el Tajo y los árboles (159-161), las fieras y los pastores del campo (171-172), signos del

⁷¹ Tras señalar algún ejemplo de las Sagradas Escrituras, el salmo 145, *In illa die peribunt omnes*, e *Isaías*, 22: *In die illa ad fletum*, Faria (175) precisa que la estrofa sigue “al pie de la letra” la bucólica V: “Non ulli pastos illis egere diebus / frigida, Daphni, boues ad flumina; nulla neque amnem / libauit quadripes nec graminis attigit herbam” (“Nadie llevó aquellos días los bueyes después de los pastos / hacia las frías corrientes, oh Dafnis; ni hubo animales / que de las aguas bebieran o grama del césped tocan”), 24-26). Añade otros pasajes de las bucólicas para los demás versos: “Não se dependuraram dos salgueiros / as cabras” (148-149), “Non ego uso posthac uiridi proiectus in antro / dumosa pendere procul de rupe uidebo” (“Ya no os veré desde ahora, tumbado en la verde caverna, / en lontananza colgar de algún risco cubierto de matas”), I, 75-76; “o campo encheram d’amorosos gritos” (147), “Proetides implerunt falsis mugitibus agros” (“Con imitados mugidos las hijas de Preto llenaron / campos”), VI, 48).

⁷² Cf.: “Bem prometeu tua morte o cruel cometa / que vimos: ninguém soube então senti-lo” (égloga *Dáfnis* de Ferreira, 111-112). Para los versos camonianos, Faria (175) remite al libro I de *De Divinatione* de Cicerón y al soneto CLXXVI de Petrarca. En realidad, Cicerón ridiculiza como superchería la lectura augural de las aves, para dejar patente la arbitrariedad de la interpretación de su vuelo, ocultación o canto por el lado derecho o el izquierdo (I 120), de valor contradictorio entre romanos y griegos (II 78-80). Una de las aves recurrentes en la tradición bucólica, la corneja, asociada a la izquierda, se interpreta como mal agüero en la oda III 27 (15-16) de Horacio, en la bucólica IX (15) de Virgilio, en la *Arcadia* (égloga X, 169), en la égloga I (109-110) de Garcilaso y en la égloga I (69-70) de Barahona de Soto. El *Cantar de Mio Cid* ofrece un caso de contraste, según el sentido del vuelo (11-12). En la *Arcadia*, las aves de Venus, que llegan por la derecha, transmiten a Clónico agüeros propicios (VIII 53). Para un estudio más detallado de este tema, véase Pérez-Abadín Barro (2007: 146-150).

⁷³ “lei de natureza” (40), “lei terrível” (79).

duelo universal ya acusado por Umbrano en el exordio⁷⁴. La imagen empleada en el diálogo, “Tiônio meu, aínda em flor cortado” (96), se prolonga en la “fresca Primavera” (169) negada, caducidad que contrasta con “o mal de tua ausência eterna” (161) y “a noite sempiterna, / que tu tão cedo viste” (165-166).

La expresión del dolor personal se deposita en el acusativo *nos*, indicio de la perspectiva del hablante separado de su amigo, a quien se reprocha: “Não sei porque tão cedo nos deixaste. / Mas foi consentimento do Destino” (162-163)⁷⁵. Esa percepción subjetiva se proyecta en el entorno, que altera sus funciones y se transmuta en un escenario desolado, siguiendo el modelo de la bucólica V (20-21, 28, 36-39), las églogas V (71-84) y XII (61-102) de la *Arcadia* y la égloga I (296-309) de Garcilaso. En *Amarilis*, Herrera potencia la capacidad empática de los montes: “en lamento aullastes a mi canto” (20), “las seluas jimen” (82). Versos similares declaran al destinatario la conmoción de la naturaleza: “Tiônio meu, o Tejo cristalino / e as árvores que tu já desamparaste, / choram o mal de tua ausência eterna” (159-161), “Tu muerte ya las ninfas la lloraron; / vosotros, pinos, soys testigo, y río” (71-72). Otra égloga herreriana, *Salicio*, aplica el tópico constatando el llanto de los montes y el Tajo: “Gimen los montes mudos, i el desierto / [...] Sus ondas Tajo en lágrimas trocadas” (73-78). En este poema, el *yo*, como Frondélio, pregunta al difunto: “¿quién te llevó con rigurosa muerte?” (18).

El enunciado que cierra la estrofa 20, “nem pastor há no campo sem tristeza” (172), genera en la siguiente la reiteración del motivo: “Tudo, como vês, é cheio de tristura” (176), “Eu que, cantando, espalho / tristezas todo o dia” (179-180), la flauta “se me vai de tristeza enrouquecendo” (183)⁷⁶, “que tudo vejo triste neste monte” (184), “manas envolta e triste, ó clara fonte!” (186). Asimismo, se mantiene la segunda persona de Tiônio (“como vês”, 176), relevado al final por la fuente (“e tu também, correndo, / manas envolta e triste, ó clara fonte!”, 185-186).

Faunos y ninfas detienen su actividad: “Os Faunos, certa guarda dos pastores, / ja não seguem as Ninfas na espesura, / nem as Ninfas

⁷⁴ “O Tejo corre turvo e descontente, / as aves deixam seu suave canto, / e o gado, em ver que a erva lhe falece, / mais que de a não comer, nos emagrece” (29-32).

⁷⁵ De acuerdo con *LF*, *M*, *RH* y *RI*, debe corregirse la lectura errónea como “Não foi consentimento do Destino” de la ed. de Costa Pimpão (2005).

⁷⁶ Cf. “Quem as frutas, que em choro o som mudaram, / pois tu eras a graça, e o som delas?” (Ferreira, *Jânio*, 59-60).

aos cervos dão trabalho” (173-175). Del mismo modo, “ás abelhas o campo nega as flores, / e ás flores a aurora nega o orvalho” (177-178). La tristeza ha causado una anulación que se plasma en estructuras oracionales paralelísticas, con verbos de sentido negativo (*não seguem, nem dão, nega*) y repeticiones, de *Ninfas* o *flores*, que concañenan las cláusulas coordinadas, para sugerir la propagación de esa tristeza:

S+ *não seguem* +CD (*as Ninfas*) // *nem* // S (*as Ninfas*)+CI+ [*nem*]
dão+CD
 CI+S+*nega*+CD (*as flores*) //e// CI (*ás flores*)+S+*nega*+CD

De la congoja general participa el *yo*, con su canto acompañado de la flauta. La imagen musical define el tono luctuoso del canto, estableciendo un contexto metapoético que lleva a Faria e Sousa (177) a identificar la “clara fonte” apostrofada (186) con la fuente del Parnaso. No obstante, la localización de la égloga en las inmediaciones del Tajo (29, 136) corrige tal lectura, tampoco aplicable al verso “que tudo vejo triste neste monte” (184), que no es el Parnaso. Por otra parte, el paisaje y todos sus elementos se adhieren al convencional escenario pastoril, sin que su ubicación concreta permita singularizarlos frente al modelo establecido.

Según Faria (177), esas demostraciones de tristeza derivan de la bucólica V y en concreto del verso: “*ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo*” (35)⁷⁷. La participación de los seres semidivinos remite a la elegía I de Garcilaso, cuando se encomienda a los sátiros, los faunos y las ninfas el consuelo de Fernando (169-180). Lugar común de las églogas funerales, se ilustra también en la que Ferreira dedica a la muerte del príncipe D. João, cuando en su canto amebéo Franco y Limiano piden a napeas, dríadas, oreadas, náyadas, sátiros y silvanos: “*Ajudai a chorar tamanhos damnos*” (226). De nuevo se comprueban las analogías con *Amarilis*, que de forma recurrente constata la esterilidad del bosque, cubierto de cardos (estr. 3), la pérdida de alegría de los elementos del prado (48-51), el llanto general de árboles, río, animales (71-76) y la convocatoria de las ninfas al duelo (estr. 10). Pueden citarse, por su proximidad al texto camoniano, los siguientes versos que encarecen la tristeza: “*agenos de alegria. / ¡Quál quedaréis, cuytados, / tristes y congoxados*” (50-51), “*Tu muerte ya las ninfas la lloraron*” (71), y, especialmente, el pasaje que registra la

⁷⁷ “la propia Pales y Apolo en persona dejaron los campos”.

interrupción de los juegos entre faunos y ninfas: “Tú estando aquí, las ninfas amorosas / hazían coro, allí también viniendo / los faunos, temor suyo; tú faltando, / ellas faltan, los faunos no acudiendo” (197-200). Asimismo, *Salicio* reclama la participación de las ninfas: “llorad vos, ninfas del sonante río, / multiplicando el curso doloroso. / [...] i tú, fauno, en el suelo reclinado [...] / Dezid, hijas del Betis, suspirando” (26-34). En la égloga II de Francisco de la Torre, tras la escenificación de las muertes por suicidio de Filis y Dórida, las náyades, “coro soberano” procedente del río, entierran a la pastora y ofician la ceremonia fúnebre: “Y con acento pío / estuvieron cantando, / las urnas derramando / en torno de la triste sepultura” (280-284), hasta que, con el ocaso, regresan a su lugar de origen, después de dejar una corona de flores sobre su sepulcro.

El detalle de las abejas y el rocío, “às abelhas o campo nega as flores, / e às flores a aurora nega o orvalho” (177-178), aparece en *Amarilis*: “desuanesca el roçío, y juntamente / niegue la miel la aueja diligente” (94-95), formulación negativa de los versos que asociaban ambos motivos mediante la figura de duración: “Mientra el tomillo verde, su cuidado, / la aueja ouiere amado, / la çigarra el roçío, serás tú dolor mío” (62-65).

Tras el lamento inicial se abre un paréntesis que, en cuatro estancias, rememora las causas de la muerte, equivalentes a los dos principales capítulos encomiásticos de la monodia y el epitafio, los hechos y las actitudes. El marco mitológico, de ninfas tágides y oreadas⁷⁸, expone los antecedentes del caso, atribuido al binomio de Marte y Amor, cuya casuística ocupará las siguientes estrofas (22-25). La culpa de que Tiónio acudiera a la guerra (“quem te obrigou ao duro e fero Marte”, 189)⁷⁹ se achaca al amor, enunciando una “geral sentença: “que não pode no mundo haver tristeza / em cuja causa Amor não tenha parte”” (191-192). A partir de entonces, el canto de Tiónio deriva hacia el relato del pasado inmediato, en la modalidad de evocación de actitudes o síntomas del sufrimiento amoroso y

⁷⁸ Después de señalar el neologismo (“Formó el P. este nombre para las ninfas del Tajo”), Faria identifica a ambas ninfas con las damas de Lisboa: “Quiere decir que unas y otras damas lisbonenses sabían bien la causa de ser don Antonio obligado a seguir las armas y de acabar en ellas, y esta era los amores que traía con una ilustre doncella. Y su padre por desviarle de ellos le envió a servir en Ceuta, como lo diré con toda claridad sobre la e. 24” (FS, 177).

⁷⁹ Cf. el verso [não há i quem farte] “do juvenil sangue o fero Marte” (104), donde ya Umbrano apuntaba que la guerra había sido la causa de la muerte de Tiónio.

acciones militares, en una simbiosis de discurso amoroso-petrarquesco y épico. Esta dualidad de Amor y Marte se sustenta en hechos reales e implica a otros actantes, el padre y Marfida, que de diverso modo determinan el destino de Tiónio.

El retrato del joven se ciñe a la tradición cortés-petrarquista, con reminiscencias clásicas en el matiz de la palidez: “nos olhos saüdosos, / nos passos vagarosos, / no rosto, que o Amor e a fantasia / da pálida viola lhe tingia” (194-197)⁸⁰. La materia amorosa se amplifica en la estrofa 23, que tipifica la perturbación amorosa de Tiónio como locura, por sus visiones: “Já diante dos olhos lhe voavam / imagens e fantásticas pinturas” (201-202)⁸¹, el deambular errático: “e pelas solitárias espessuras, / entre os penedos sós que não falavam, / falava e descobria seu tormento” (204-206)⁸², el ensimismamiento y el voluntarismo o reafirmación: “se não vivesse triste morreria” (214).

Esta inflexión lírico-amorosa se traduce en términos narrativos en la estancia 24, que evoca las gestas militares del difunto. Se consiguan, pues, sucesivamente, las actitudes y los hechos de los capítulos encomiásticos, atenuados a favor de la evocación de las desgracias, en el amor y en la guerra. Tras contar que el padre de Tiónio decide enviarlo a la guerra para apartarlo de la causa de su desazón, se

⁸⁰ Faria e Sousa (178-179) localiza las fuentes de “no rosto, que o Amor e a fantasia / da pálida viola lhe tingia” (196-197) en la égloga II de Garcilaso: “mostrábase mancebo en la señales / del rostro, que eran tales que esperanza / y cierta confianza claro daban, / a cuantos le miraban” (1191-1194) y, para el motivo de la *viola* como imagen de la palidez: “tibi candida Nais, / pallentis uiolas” ([“para ti la náyade blanca, / pálida viola cogiendo”), Virgilio, égloga II, 46-47), “Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti” ([“;Palidezca en cambio todo el que ama!, ese es el color que conviene al enamorado”), Ovidio, *Ars amatoria*, I, 729), “nec tinctus viola pallor amantium” ([“ni el tinte violáceo del pálido amante”), Horacio, oda III 10, 14), “Et violis teneras misces pallentibus algas” ([la trad. “y delicadas violetas mezcladas con pálidas algas” (Bocchetta 1976: 98) debe corregirse con “y mezcladas las tiernas algas con las pálidas violas”), Sannazaro, *Piscatoria* I, 96), entre otros muchos, a los que cabría añadir el verso de la *Ode* garcilasiana: “convertido en viola” (28).

⁸¹ El amor supone una enfermedad, equiparable a la locura (Platón, *Banquete*, 186a-e; *Fedro*, 256a-c; Ficino, 1547, VII 3: 198-199). La concepción de la *aegritudo amoris* hunde sus raíces en la doctrina de los humores y la melancolía, desarrollada por los médicos de la escuela de Hipócrates y continuada por los escritores trágicos y los filósofos griegos, hasta cristalizar en una teoría médico-literaria (cf. Ciavolella 1976).

⁸² Cf. los poemas de Petrarca: “Solo et pensoso i piú deserti campi” (XXXV), “Di pensier in pensier, di monte in monte” (CXXIX), “Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi” (CLXXVI); el soneto y la égloga de Herrera: “Yo voi por esta solitaria tierra”, “Quiero huyr ya el trato de la jente” (*Amarilis*, 211); y los sonetos de Francisco de la Torre: “Títiro, voy por esta solitaria” (II 14), “Solo y callado y triste y pensativo” (II 17).

exclama “ó falso Marte rudo, / das vidas cobiçoso” (221-222)⁸³, nuevo destinatario del discurso, en tercera persona tras la última apelación a Tíonio (“quem te obrigou”, 189). En dos estrofas (24-25) se compone un epilio, breve cuadro épico que restaura el patriotismo nostálgico del exordio, pues se recrimina al dios de la guerra esa “injusta vitória” (227), que destruyó la vida de Tíonio, impidiendo que resucitara la gloria de sus antepasados. Lejos de exaltar una victoria, se lamentan la derrota y la muerte de un eventual héroe, que no acudió a las armas por iniciativa propia sino por imposición paterna⁸⁴.

Al relatar el episodio, Frondélio dictamina “porque, enfim, longa ausência acaba tudo” (220)⁸⁵, que se suma a las aseveraciones de la estrofa 22: “que não pode no mundo haver tristeza / em cuja causa Amor não tenha parte” (191-192) y “que nunca soube Amor ser incoberto” (200), para confirmar la sentenciosidad de su discurso, ya advertida en su previo coloquio con Umbrano. Ese principio general se verificará solo parcialmente, pues la ausencia acabará con la vida, pero no con el sufrimiento del enamorado, según se increpa a su

⁸³ La interjección que quiebra la estrofa, “ó falso Marte rudo” (221), deriva, según Faria e Sousa (181) de la elegía II de Garcilaso: “¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte [...]” (94-99).

⁸⁴ Ya en estos versos Faria e Sousa se apresta a identificar a Margarita de Silva, que en la estrofa 27 recibirá el nombre pastoril de Marfida: “La causa deste pensamento amoroso de don Antonio era doña Margarita de Silva, hija de don García de Almeida, hijo de don Juan de Almeida, segundo Conde de Abrantes. Y parece era doncella de extremada hermosura, según la da a entender el P. en la e. 27” (FS, 180). Añade la transcripción de una elegía que compuso Camões a la ausencia de Margarita, “A Aonio, que de amor solto fugia”, titulada *Tercetos de Luis de Camoens*, “que hallé en el último manuscrito de los que de obras suyas llegaron a mi mano” (180-181).

⁸⁵ El tema de la ausencia arraiga en la literatura pastoril a partir del exilio, planteado en la bucólica I de Virgilio en la persona de Melibeo, obligado a abandonar las posesiones familiares (3-4). En la *Arcadia*, el protagonista vive un destierro debido a razones amorosas y desde la lejanía rememora con nostalgia la patria (prosas VI-VII). El motivo hace fortuna en las églogas españolas: “De una en otra tierra / me vengo desterrado” (Montemayor, I, 238-239), “andaban dos pastores desterrados / de nuestra Hesperia, adonde les quedaba / el alma en manos de sus dos pastoras” (Montemayor, IV, 8-20), “Después que en varias partes largo tiempo, / Tirsi, del patrio suelo desterrado” (Layne, I, 1-2), “Cuando, como tú sabes, desterrado / dejé en esta ribera mi contento, / y a ver nuevas regiones fui forzado” (Balbuena, VIII 2, 22-24). Similares circunstancias determinan la ausencia en la égloga I de Acuña, en donde Damón se lamenta a orillas del Danubio, evocando el Tesín y el Sebeto, y en la *Diana* de Montemayor, cuya trama gira en torno a la ausencia y el olvido resultantes de la partida forzosa de Sireno de las riberas del Esla. En la égloga I de Padilla, Albano ha querido desterrarse a las riberas del Tajo a sufrir la ausencia de Jacinta con la esperanza de que el tiempo repare el daño de las “fingidas invenciones” (59) causantes de su separación. Véase para el tema, y su relación con la *perigrinatio* y la ausencia, Cabello Porras (2004: 466-493).

aliado, Marte: “lhe destruíste [...] primeiro que o cuidado, a vida triste” (226-228).

La estrofa 25 restituye a Tiónio como destinatario, función desempeñada de manera discontinua, en las estrofas 20, “Tiónio meu” (159), y 21, “Tudo, como vês, é cheio de tristura” (176). Ahora se rememora en el campo de batalla, con propósito actualizador: “Parece-me, Tiónio, que te vejo” (229)⁸⁶. La primera mitad de la estrofa lo representa empuñando la lanza, deseoso de derramar sangre mauritana y tingitana (229-234)⁸⁷. La imagen ecuestre capta la faceta heroica de Tiónio, su valor y arrojo. A esta exaltación sigue la condena de la engañosa gloria militar, causante de la muerte. Se produce aquí la proyección del diálogo introductorio, cuando Frondélio reconvénía el entusiasmo bélico de Umbrano (estrs. 10-13), cuyas ideas cardinales ahora reaparecen:

–El desengaño: “Ó confiado engano!” (235), “que a grande confiança / não é sempre ajudada da ventura” (75-76).

–La precocidad de la muerte: “Ó encurtada vida” (236), “ainda em flor cortado” (96), “juvenil sangue” (104), reiterada en la estr. 20.

–El destino: “porque assi o destino o permitiu” (240), “deu às Parcas a vida transitória” (102). Dentro del lamento, el motivo es recurrente: “quando a Parca queria / principio dar ao fero caso triste” (153-154), “Mas foi consentimento do Destino” (163).

–Hábito pastoril de Tiónio: “o mais gentil pastor que o Tejo viu” (242), “esse teu pastor” (101).

Al llegar a esta secuencia se justifica la mención que el diálogo introductorio hace de las guerras contra los “lobos Tingitanos” que “matam os cães, dos gados guardadores, / e não somente os cães, mas os pastores” (87-88). Entre esos pastores se cuenta Tiónio, víctima de los moros, pero, trascendiendo la contingencia de su muerte, testimonio de la derrota de la virtud frente al destino (“a virtude, oprimida / da multidão forçosa do inimigo”, 237-238).

Las dos estancias que componen el fragmento épico (24-25) participan de un similar modelo estructural, cuya línea divisoria entre la *fronte* y la *sirima* la trazan las *exclamations*, que imprimen un

⁸⁶ Evocación similar, que intenta recuperar el recuerdo, se produce en la égloga I de Garcilaso: “verte presente agora me parece” (370).

⁸⁷ Los versos “por tingires a lança cobiçoso / naquele infido sangue Mauritano” (230-231) son relacionados por Faria e Sousa (181) con la égloga II de Garcilaso: “allí se vía / a Fernando, que ardía sin tardanza / por colorar su lanza en turca sangre” (1661-1663).

cambio de tono al discurso narrativo (24) o descriptivo (25): “Mas, ó falso Marte rudo, / das vidas cobiçoso!” (221-222), “Ó confiado engano! / Ó encurtada vida!” (235-236).

La estampa visual de Tiônio vivo, en porte militar (25), es reemplazada con la de su cadáver, presentada de forma oblicua a través de un símil literario, cita del libro IX de la *Eneida*⁸⁸. Este modelo brinda el soporte de una descripción abordada después de forma directa, con referencia a la actividad del yo, “tal te pinto, Tiônio” (254), en su esfuerzo por captar y retener la presencia perdida, conforme al procedimiento visualizador ya aplicado en la estancia anterior al personaje vivo, “Parece-me, Tiônio, que te vejo” (229).

El símil representa un recurso característico de la elegía, ilustrado en la I de Garcilaso con los *exempla* de Lampetia (37-57), Héctor (214-222), Venus (223-240), que aleccionan sobre la manera de afrontar el dolor por la muerte, y Alcides (253-255), que alcanza la inmortalidad. En la égloga camoniana, los nexos comparativos *Qual... tal te pinto* articulan la estrofa en los dos planos comparados. El primero integra un segundo nivel comparativo, el de la flor que languidece, a la que se equipara la tez del agónico Euríalo: “Qual o mancebo Euríalo, enredado / entre o poder dos Rútulos, fartando / as iras da soberba e dura guerra, / do cristalino rosto a cor mudando, / cujo purpúreo sangue derramado / pelas alvas espaldas, tinge a serra; / que, como flor que a terra / lhe nega o mantimento, / porque o tempo avarento / também o largo humor lhe tem negado, / o colo inclina, lânguido e cansado” (243-253). Se ha seguido de cerca el siguiente pasaje de la *Eneida*: “Voluitur Euryalus leto pulchrosque per artus / it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit: / purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens” (IX, 433-436)⁸⁹. Camões amplifica el símil de la flor, motivo recurrente en la égloga en forma metafórica: “Tiônio meu, ainda em flor cortado” (96), “despois que a morte a flor cortou” (359), versos análogos a los de la égloga III de Garcilaso: “cuya vida mostraba que había sido / antes de tiempo y casi en flor cortada” (227-228)⁹⁰.

⁸⁸ Fuente advertida por Faria e Sousa (182).

⁸⁹ “Rueda a la muerte Euríalo. / La sangre va fluyendo por sus hermosos miembros / y el cuello desmayado se rinde sobre el pecho / como la purpúrea flor segada por la reja del arado”.

⁹⁰ En la égloga I de Bernardes, a la muerte del príncipe D. João, aparece esta imagen tópica: “À vida que na flor viraõ cortada” (145).

Si al sucumbir al amor Tíonio mostró como principal síntoma la palidez: “no rostro, que o Amor e a fantasia / da pálida viola lhe tingia” (196-197), ahora, a través de su identificación con Euríalo, la muerte a manos de Marte acentúa esos signos: “do cristalino rosto a cor mudando” (246). Para esta descripción de la faz descolorida del difunto cita Faria e Sousa (182-183) dos pasajes garcilasianos, la elegía I (115-126) y la égloga II (1254-1266), que recurren a la imagen de la flor. En la elegía I, la figura de don Bernaldino “no está acompañada / de la color de rosa que solía / con la blanca azucena ser mezclada” (121-123). El rostro sobre el suelo de don García de Toledo, en la égloga II, se compara con la rosa matutina, que “pierde su alegría y marchitando / va la color mudando” (1256-1257). Con la flor marchita por falta de sustento se corresponde un segundo símil, el lirio cortado por el arado: “mas ya la madre tierra descuidada / no le administra nada de su aliento, / que era el sustentamiento y vigor suyo” (1262-1264). A dichos fragmentos puede añadirse la escena que capta a Eurídice muerta, en la égloga III: “descolorida estaba como rosa / que ha sido fuera de sazón cogida” (133-134).

Otros poemas transmiten la belleza del cadáver de manera similar. En la *Égloga de Pilas y Damón*, de Barahona de Soto, dicha imagen representa la muerte de Isabel de Valois: “y después desto, por fatal destino, / la flor del lirio abrirse con el fruto / y entregarse marchita al seco prado / qual tierna flor que destroncó el arado” (69-72)⁹¹. En *Salicio*, aparece en forma de símil: “como la flor purpúrea, a quien el ielo / del penetrable invierno i rigor frío, / o dañó el roxo Sirio el tierno velo?” (64-66). Otro planto luso por el príncipe D. João, la égloga *Dáfnis* de Ferreira, recrea el símil virgiliano, con reminiscencias de la égloga II de Garcilaso, para plasmar la precocidad de su muerte: “cruelmente cortado em mocidade, / como do duro arado a branca rosa / que o duro lavrador move a piedade” (49-51)⁹².

Euríalo y la flor prestan el término de comparación de Tíonio en el momento de su muerte, captado como visión: “tal te pinto, Tíonio,

⁹¹ Sigo la transcripción de Lara Garrido del ms. 2755 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, versión final de la égloga. En esta perífrasis, que sigue a la alusiva al príncipe Carlos, “la metáfora floral para la muerte tras un aborto de la reina Isabel de Valois adopta la concreción imitativa de unos versos de Virgilio que realizara Garcilaso en la *Égloga II*”, en referencia al símil del lirio cortado (1257-1259) (Lara Garrido 2002: 378).

⁹² “purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens” (“como la purpúrea flor segada por la reja del arado”), *Eneida*, IX, 435-436), “cual queda el lirio blanco que el arado / crudamente cortado al pasar deja” (égloga II, 1258-1259).

dando a espirito / a Quem to tinha dado; / que Este é somente eterno e infinito" (254-256). Las expresiones de caducidad son suplantadas por la trascendencia espiritual, en sentido cristiano, preparando la apoteosis que culminará en la última estrofa. Por otra parte, la reciprocidad de "dando o espirito / a Quem to tinha dado" (254-255)⁹³ contrasta con el verbo doblemente aplicado a la flor, a la que la tierra *lhe nega* el sustento y el tiempo *lhe tem negado* el agua. Y, con la acción de inclinar el cuello, la de dar el espíritu, como *ascensus* hacia la eternidad.

El momento agónico se amplifica en la estancia 27, que ofrece la versión terrena de la muerte al retornar a sus causas, la conjunción de Amor y Marte, para inculpar a la amada, Marfida, y al mismo tiempo vaticinar su infidelidad. El nombre de Marfida, Margarita de Silva según Faria e Sousa (180), es pronunciado por Tíonio al morir: "Da boca congelada a alma pura / co nome juntamente da inimiga / e excelente Marfida derramava" (257-259)⁹⁴. De esta constatación deriva el excurso incriminatorio del hablante, dirigido contra la "gentil Senhora" para reprocharle sus culpas pasadas, el daño causado a Tíonio, y futuras, su olvido. La anáfora de *Por ti* (263, 265) remarca los cambios operados en el comportamiento de Tíonio, convertido en enamorado quejoso, tal vez poeta elegíaco o petrarquista, y entregado a la guerra: "Por ti aos ecos dava / acentos numerosos; / por ti, aos belicosos / exercícios se deu do fero Marte" (263-266). Este fragmento, basado en el binomio *armas-letras*, resume el núcleo explicativo de los antecedentes de la muerte (193-228), al mismo tiempo que evoca los versos de la oda garcilasiana que encabezan con reiterados *por ti* los reproches a la *Flor de Gnido* de las alteraciones sufridas por su amante (36-55), siguiendo el *carmen* I 8 de Horacio⁹⁵. Mientras que en las odas garcilasiana y latina las consecuencias no sobrepasan el marco de las actividades cotidianas de Galetoa o Síbaris, la égloga

⁹³ En la égloga citada de Barahona, el momento de la muerte de Céspedes se plasma en el verso: "del alma ilustre vieras despedido" (83), o, en la versión definitiva: "del alma fiera vieras despedido" (91).

⁹⁴ Al suicidarse Tirsi, protagonista de la égloga II de Francisco de la Torre, también nombra a su amada: "Con el último acento entristecido / en las ondas se echó del cristal frío, / el nombre de su Filis repitiendo" (183-185).

⁹⁵ Al apuntar esta filiación, Faria comenta: "acentos numerosos: esto da a entender que don Antonio era poeta y echaba a volar sonetos en alabanza de su Marfida y en lamento de sus amorosas penas por su hermosura" (FS, 183-184). Para el servicio a Marte remite a la égloga X (44-45) de Virgilio y a la *Piscatoria* I (10-11) de Sannazaro para el alivio del dolor por la muerte.

profiere una grave acusación contra Marfida, responsable última del fallecimiento de Tiónio. Al pasado se suma la visión prospectiva de su deslealtad, apoyada en una sentencia de cariz misógino: “de estarte / se muda o feminino pensamento” (269-270). Esa veleidad, demostración de la ley del cambio perpetuo rectora de la naturaleza (estr. 1-6), se agrega al juego contrastivo entre lo efímero, la propia vida truncada en plena juventud, y lo perdurable, poco antes identificado con Dios (“Que Este é somente eterno e infinito”, 256). Sin otro argumento que su condición de mujer, se supone infractora de la obligación de dedicar al difunto el “pranto sempiterno” que merecía por su amor (260-262) y se asevera mediante un futuro desprovisto de los matices dubitativos de la suposición o hipótesis: “E tu, ingrata, o amor já noutra parte / porás” (267-268)⁹⁶. Frente a tales prejuicios, el amor más allá de la muerte profesado por Aónia cancelará la vigencia de esa ley general que se supone particularizada por Marfida.

La acústica garcilasiana, perceptible en otros indicios (*por ti, ingrata*), se sugiere fundamentalmente por dos pasajes evocadores de la elegía I: “não te obriga / a pranto sempiterno a morte dura / de quem por ti somente a vida amava?” (260-262), “Mas ¿qué hará la madre que tú amabas, / de quien perdidamente eras amado, / a quien la vida con la tuya dabas?” (elegía I, 130-132); “Da boca congelada a alma pura / co nome juntamente da inimiga / e excelente Marfida derramava” (257-259), “boca con boca coge la postrera / parte del aire que solia dar vida / al cuerpo” (elegía I, 189-191)⁹⁷.

Esta estancia supliría el capítulo de consolación, dirigido a la familia, propio del final del epitafio⁹⁸, e invierte sus valores, reemplazando la exaltación de la esposa, los argumentos consolatorios y los consejos por el vituperio de la amada, receptora de reproches por su venidera inconstancia. En lugar de aconsejarle la emulación de las mujeres insignes del pasado, se propone como especimen del arquetipo femenino denostado.

Una última estancia vislumbra las exequias que se rendirán a Tiónio en torno a su túmulo y su epitafio. La edificación de “um

⁹⁶ El improprio evoca las palabras a Lucina-Diana por su indiferencia, en la égloga I de Garcilaso: “¡Y tú, ingrata, riendo / dejas morir mi bien ante mis ojos!” (392-393).

⁹⁷ Faria e Sousa, que anota puntualmente casi todas las deudas con Garcilaso, pasa por alto ambos pasajes.

⁹⁸ Menandro (§421; 1989: 81).

túmulo de flores adornado”⁹⁹ se encomienda a los últimos destinatarios del lamento de Frondélio, los pastores “deste vale ameno e frio”, *locus* funeral de la ribera del Tajo, visible para navegantes y caminantes¹⁰⁰. El epitafio grabado en su piedra, que solo será leído por quienes accedan desde tierra¹⁰¹, perpetuará la historia de Tiónio. Muerte y poesía confluyen en unas honras fúnebres celebradas como canto inmortalizador del “caso desastrado” que se entonará “nas altas senras” (272-273) y que alcanzará la fama a través de los caminos y el mar.

Semejante aspiración se sitúa dentro de la dualidad que recorre la égloga enfrentando la permanente variación y la eternidad, para ofrecer un aspecto de esta última que se sobrepone a la muerte, denominada “ausência eterna” (161) y “noite sempiterna” (165), que conllevan el olvido, diferenciándose asimismo de la eternidad referida a Dios (256), pues el alcance de este concepto se encierra dentro de los límites terrenos.

El epitafio, enunciado en primera persona¹⁰², resume el conflicto que condujo a Tiónio a la muerte, resuelto como *concordia oppositorum*: “Memória sou que grito / para dar testemunho em toda parte / do mais gentil esprito / que tiraram do mundo Amor e Marte” (281-284). Tal epigrama sintetiza el duelo lírico-épico de la monodia de Frondélio, a la vez que remite a la tradición de la égloga fúnebre, establecida por la bucólica V de Virgilio. El pasaje de esta égloga que contiene el epitafio, dentro del canto de Mopso, lo vincula además con el motivo del túmulo floral, que deberán construir los pastores: “Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, / pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis), / et tumulum facite, et tumulo superaddite

⁹⁹ El verso “un túmulo de flores adornado” (274) se retomará, variado, en la sección dedicada a Aónio: “de flores tem o túmulo adornado” (352). Faria e Sousa precisa que el túmulo no es el sepulcro, sino una sepultura vacía, llamada “cenotafio” o “memoria” (FS, 185).

¹⁰⁰ En las inmediaciones de la ribera del Tajo se alzaría otro cementerio literario, el Valle de los Cipreses del libro VI de *La Galatea*, que acoge la sepultura de Meliso, receptor de una ceremonia de exequias dirigida por Telesio. Asimismo emblemático es el sepulcro de Massilia, una pirámide labrada con figuras, de la prosa X de la *Arcadia*.

¹⁰¹ Faria e Sousa (186) explica la distinción entre los navegantes que llegarían a la desembocadura del Tajo, imitando a Sannazaro (*Piscatoria I*, 101-103), y los caminantes, que podrían acercarse a la lápida. Al pasaje que señala, referido a las letras del epitafio, legibles para los navegantes, podrían añadirse los versos en los que Lícidas cuenta que desde el mar divisó “nivei [...] saxa sepulcri” (“el blanco [...] mármol de su sepulcro”), 35).

¹⁰² Como el de la bucólica V de Virgilio: “Daphnis ego in siluis” y de la égloga III de Garcilaso: “Elisa soy”.

carmen: / 'Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus, / formosi pecoris custos, formosior ipse'" (40-44)¹⁰³. Dicho fragmento, por lo tanto, sería el modelo directo de la estrofa 28, que asimismo muestra proximidad con otros textos a su vez descendientes del virgiliano.

Destacan, entre ellos, varios pasajes de Sannazaro, tales como la *Piscatoria I*, que habría aportado el motivo de los navegantes: "Interea tumulo supremum hoc accipe carmen, / Carmen quod, tenui dum nectit arundine linum, / Piscator legat et scopulo suspiret ab alto: / IN. GREMIO. PHYLLIS. RECVBAT. SIRENIS. AMATAE / CONSVRGIS. GEMINO. FELIX. SEBETHE. SEPVLCRO" (101-105)¹⁰⁴. Se advierten similitudes con los epitafios descritos en la *Arcadia*. En el canto de Ergasto, de la égloga XI, se pide para Massilia una tumba que cante acerca de ella y haga resonar su nombre, impreso en las hayas para que sea leído por otros pastores y quede en memoria de sus actos honestos: "acciò che in questi tronchi aspri e selvaggi / leggan gli altri pastor che qui verranno / i bei costumi e gli atti onesti e saggi; / e poi crescendo ognor piú di anno in anno, / memoria sia di lei fra selve e monti" (103-107). En la égloga XII, Summozio lee la tabla grabada por Meliseo, referida al túmulo floral y al epitafio: "Questo è l'altar che in tua memoria edifico, / quest'è 'l tempio onorato, e questo è il tumulo / in ch'io piangendo il tuo bel nome amplifico. / Qui sempre ti farò di fiori un cumulo [...] e vedrai scritto in verso in su lo stipite: "Arbor di Filli io son; pastore, inclínate" (37-45). En la misma égloga se describe el lugar del enterramiento de Filis, en los campos visitados por los pastores para leer el epitafio amoroso grabado sobre piedra: "Il cielo, o diva mia, non vuol ch'io tàcciati, / anzi, perché ognor piú ti onori e celebre, / dal fondo del mio cor mai non discàcciati. / Onde con questo mio dir non incelebre, / s'io vivo, ancor farò tra questi rustici / la sepoltura tua famosa e celebre. / E da' monti toscani e da' ligustici / verranno pastori a venerar quest'angolo, / sol per cagion che alcuna volta fustici. / E leggeran nel bel sasso quadrangulo / il titol che a tutt'ore il cor m'infrigida, / per cui tanto dolor nel petto strangulo" (XII, 253-264).

¹⁰³ "Sobre la tierra esparcid el follaje y poned a las fuentes / sombra, pastores, que Dafnis ordena cumplirle este rito. / Tumba se le haga y sobre la tumba escribid estos versos: 'Dafnis, famoso en los bosques, de aquí hasta los astros famoso, / guía de hermoso rebaño, pero aún más hermoso yo mismo'".

¹⁰⁴ "Por ahora acepta en tu tumba estos últimos versos, estos versos que el pescador cantará tejiendo sus redes y suspirando desde lo alto de las rocas: DESCANSA, FILIS, EN EL SENO DE TU AMADA SIRENA Y TÚ, OH SEBETES, ALÉGRATE POR LA DOBLE SEPULTURA".

En la égloga III de Garcilaso, la leyenda inscrita en la corteza de un álamo por una de las *silvestres diosas* que acuden a llorar la muerte de Elisa (241-248) consolida el epitafio como motivo bucólico, que en este pasaje se asocia al eco divulgador de la fama de la difunta, ligada desde entonces al río Tajo. Las églogas fúnebres de Herrera se cierran con este tributo a la tradición pastoral fúnebre. En *Amarilis*, Delfis ofrenda a su amada el “verso postrero” (315) de la lápida para que sea visto por los pastores: “el qual lo lea el que en el estío / aquí llegare, o al que lleuare al río / o al pasto su ganado” (318-320). Su leyenda consagra la sepultura de la amada en el Betis, equiparado así al Tajo de Elisa (323-336). El epitafio de *Salicio*, cortado en el lauro por los faunos, quedará como recuerdo de su nombre y testimonio de su perduración: “porque si algún pastor allí cansado / llegare, pueda vello i dar memoria / del túmulo que cerca está labrado: / ‘Salicio, al campo i a pastores gloria, / en braços de las Musas muere puesto, / i en el cielo está vivo con vitoria’” (145-150).

El Tajo, asociado al personaje en el verso “o mais gentil pastor que o Tejo viu” (242) y participe del duelo por su muerte (29, 124, 159, 242), además de proporcionar el escenario del planto (136), se convertirá en el ámbito del culto fúnebre, pues en sus márgenes, “ao longo deste rio” (275)¹⁰⁵, se construirá el túmulo de Tiónio. Esta vinculación perpetua del río y el difunto remite a la de Elisa también con el Tajo, en la égloga III de Garcilaso (“Elisa a boca llena / responde el Tajo, y lleva presuroso / al mar de Lusitania el nombre mío”, 245-247), de don Bernaldino con el Tormes, en su elegía I (“Presto será que el cuerpo, sepultado / en un perpetuo mármol, de las ondas / podrá de vuestro Tormes ser bañado”, 160-162) o de *Amarilis* con el Betis (“que tiene en la hondura / su sacra sepultura”, 330-331). El “túmulo de flores adornado” (274) representa la ofrenda floral, uno de los rituales del culto póstumo establecidos por la bucólica V en los versos previos al epitafio: “Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, / pastores” (40-41)¹⁰⁶. En la prosa V de la *Arcadia*, los vaqueros derraman sobre el altar de hierbas situado junto al sepulcro copas de leche, sangre y vino, así como flores de diferentes colores (21). El que dirige la ceremonia declara que Apolo, los faunos y las Ninfas realizan la ofrenda floral, del mismo modo que las Musas le ofrecen

¹⁰⁵ Tal vez por influencia de “Nos tibi, nos liquidis septem pro fluctibus aras / Ponemus” ([“Para ti levantaré siete aras a lo largo de toda esta costa”], 79-80), de la *Piscatoria I* de Sannazaro.

¹⁰⁶ “Sobre la tierra esparcid el follaje y poned a las fuentes / sombra, pastores”.

versos y los pastores sus cantos (31-34). El motivo se repite en la égloga V, cuando Ergasto promete sobre la tumba de Androgeo: “Dunque fresche corone / a la tua sacra tomba / e voti di bifolci ognor vedrai” (53-55). Pueden añadirse ejemplos de la égloga III, *Davalo*, de Bernardo Tasso: “La tomba ornate, e’l suo nome lodando / Vaghi acanthi uersate e molta rosa” (47-48); de la égloga III de Garcilaso: “cestillos blancos de purpúreas rosas, / las cuales esparciendo derramaban / sobre una ninfa muerta que lloraban” (222-224); de las églogas herrerianas *Amarilis*: “Mas primero reçibe tú estas flores / i guirnalda que e puesto a tu memoria / en el sepulcro” (225-227) y *Salicio*: “Ahora derramad, pastores míos, / en la pintada tierra frescas flores; / traed sombra a las fuentes i a los ríos” (33-35), versos próximos a la bucólica V, y “Tu túmulo adornando, el verde seno / de Flora cubrirá, qu’al fresco prado / las rosas quitará i color ameno” (166-168); de la égloga II, *Filis*, de Francisco de la Torre: “el sepulcro de flores coronaron” (285) y de la *Égloga de las hamadriades* de Barahona de Soto¹⁰⁷: “violetas y cantuesos, / ligustres, blancos lirios y azucenas, / alhelíes, rosas, trébol, madreselva” (97-99), “y en cestas nada estrechas, / de casia y amaranto y mirabeles, / y de alheña y saúco, tristes flores” (277-279). El homenaje floral se realiza al comienzo de *Jânio*, de Ferreira: “c’o estas flores / honremos o chão já dele pisado” (5-6). Poco después se hará referencia al epitafio: “escrito seja / teu nome, Jânio, inda em letras d’ouro” (14-15), y al sepulcro expuesto a la vista de los caminantes: “Com lágrimas de dor e mágoa veja / o caminhante a pedra, que escondendo / teu brando corpo está” (16-18).

Finalizado este soliloquio, su único oyente, Umbrano, le dedica elogiosos comentarios, restableciendo el marco dialógico en octavas, al que se pone término con la tónica de la conclusión. Las tres estrofas de la cláusula (29-31) guardan una relación de simetría con el preámbulo, pues la audición de estos versos ha colmado las expectativas despertadas al solicitarlos aduciendo la calma y atención del entorno. En la primera octava (29), imitación de los versos transicionales de la bucólica V (45-47)¹⁰⁸, un doble símil (“Qual o quieto sono a os cansa-

¹⁰⁷ Lara Garrido (1994: 254) precisa que el tema deriva de la prosa V de la *Arcadia* y de la égloga III de Garcilaso (218-226).

¹⁰⁸ Así lo señala Faria e Sousa (187), citando el pasaje: “Tale tuum carmen nobis, diuine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulces aquae saliente sitim restinguere riuo” ([“Tal para mí fue tu canto, cual es, oh divino poeta, / sueño en la hierba al que está fatigado, cual por el estío / sed apagar con el agua bien fresca de chorro de fuente”], 45-47). También percibe imitación de la *Piscatoria I* de Sannazaro:

dos”, 285; “ou qual aos sequiosos e encalmados / o vento respirante e a fonte fria”, 287-288) expresa el efecto de esta recitación: “tais me foram teus versos delicados, / teu numeroso canto e melodia; / e ainda agora o tom suave e brando / os ouvidos me fica adormentando” (289-292). Las calificaciones elogiosas del canto aplican una adjetivación recurrente, compartida entre la naturaleza, en el “suave canto” de las aves (30), y Tíónio, cuando entonaba “acentos numerosos” por Marfida (164).

La optación por la inmortalidad, “eu te fio / que em virtude dos versos que cantaste / sempre viva o pastor que tanto amaste” (298-300)¹⁰⁹, se apoya en el argumento de la duración de los ritmos y procesos naturales, de los peces, el agua del río y el pasto de las cabras (293-298). Este símil temporal-condicional repone la atención en el espacio pastoril de la ribera del río y los prados, contemplado por el mismo Umbrano en el exordio (29-32) con el signo adverso de la alteración. Aquel paisaje trastocado por el duelo ha vuelto a la normalidad tras el canto reconciliador de Frondélio, que logra superar la ley del cambio entonces aducida como inexorable¹¹⁰.

La estructura encabezada por la conjunción “Enquanto”, denominada por Faria e Sousa “figura retórica por longitud de tiempo”¹¹¹, se basa en la bucólica V de Virgilio (76-78), a su vez modelo de la égloga III de la *Arcadia* (66-76) y de la elegía I de Garcilaso (298-308), según se señaló a propósito del ejemplo previo de este artificio (estrs. 9-10), en el que también se reitera el nexos temporal *enquanto*, equivalente al *dum*, al *mentre* y al *mientras* de los ejemplos análogos.

“Dulce sonant, Lycida, tua carmina [...]” ([“Dulce me suena tu cantar, oh Licidas [...]”], 106-108).

¹⁰⁹ Estos versos contienen ecos de la égloga III de Garcilaso “donde será escuchado, yo lo fio” (248), que también percibe Faria e Sousa (189). Bernardes interpreta el fragmento camoniano a la luz de la dialéctica de su discurso: “O Canto não tem apenas poderes metamórficos, mas surge como forma de compensação das ofensas à Natureza e como forma privilegiada (única, na mundividência camoniana) de exorcizar a Morte” (1988: 91).

¹¹⁰ Las coincidencias estrechan el paralelismo contrastivo entre las estrofas 4 y 30: “O Tejo corre turvo e descontente” (29), “e, correndo, estas águas conhecerem / do largo mar o antigo senhorio” (295-296), “o gado, em ver que a erva lhe falece” (31), “e enquanto estas ervinhas pasto derem / às petulantes cabras” (297-298).

¹¹¹ Faria e Sousa remite a su comentario de la estrofa 9 y señala como fuentes de esta “figura retórica por longitud de tiempo” las bucólicas I (59-63) y V (76-78) de Virgilio, la égloga III (66-78) de la *Arcadia* y la elegía I (298-307) de Garcilaso (FS, 189). De esta lista habría que suprimir el fragmento de la bucólica I, *congeries* con sentido de perduración formulada como *adynata*.

La siguiente octava despliega la tópica de la conclusión, justificando el cese del coloquio y de la jornada pastoril en la llegada de la noche¹¹². Las notas descriptivas en “dos montes as sombras se acrecentam” (302), imitación de la bucólica I, “maioresque cadunt altis de montibus umbrae” (83)¹¹³, son matizadas con exornaciones que anticipan el firmamento nocturno, en un verso, “de flores mil o claro céu s’esmalta” (303), evocador del símil de la segunda estrofa, fundado también en la equiparación de flores y estrellas: “Eu vi já deste campo as várias flores / às estrelas do céu fazendo enveja” (9-10). El único atisbo de continuidad, el ofrecimiento “anda, que até o outeiro irei contigo” (308), puede interpretarse del mismo modo como parte del ritual de la despedida. Convergen aquí, por lo tanto, los instrumentos de cierre de esta primera parte, que en cierto modo le otorgan autonomía. Tras este núcleo de tres estrofas en el que las dos primeras deshacen el *pathos* elegíaco al comentar la técnica y los efectos del canto, producto estético antes que vehículo de un dolor superado a través de la idea de inmortalidad, y la tercera aporta las notas de realismo pastoril, la égloga concluiría introduciendo cierto movimiento dramático, derivado del desplazamiento desde lo alto de la sierra al otero. La dilatación del espacio bucólico y de la tópica pastoril permitirá enlazar con una continuación esta parte de la égloga que en sí misma constituye un poema, tal vez resultado de un plan compositivo único, con posterioridad adaptado al modelo dual de las bucólicas V y VIII y de las églogas I y III de Garcilaso. Las hipótesis de que Camões hubiera concebido dos cantos fúnebres independientes y después los engastase en un diálogo pastoril o bien que su inicial propósito se limitase al sentido lamento por Noronha, al que con posterioridad se adosaría el más protocolario y ceremonial planto principesco, nítidamente diferenciado de su voz poética, cobran cuerpo a tenor de la autosuficiencia de sendos cantos y sus correspondientes encuadres, exordio y, para el primero, epílogo¹¹⁴. Sin embargo, las

¹¹² Para Faria (189), la llegada de la noche tendría un sentido simbólico: “Finge que se acabó el día y entraba la noche, porque se prepara para decir de la muerte del príncipe don Juan, que dejó en oscurísima noche el reino de Portugal, como único que era en esta corona”. Sea o no esa la finalidad, la situación del ocaso en la parte medial del poema se explica a la vista de su final absoluto con el discurso de Aónia, sin retorno al marco pastoril. También la égloga III de Garcilaso proporciona las notas crepusculares en medio de las dos secciones del poema (273-296).

¹¹³ “y prolongadas las sombras descienden de la alta montaña”.

¹¹⁴ Cf. la teoría expuesta por Saraiva: “A hipótese mais provável é a de que Camões tenha dedicado homenagens poéticas à morte do seu amigo D. António de Noronha, do príncipe D. João (e isso por volta de 1554), mas haja, muitos anos mais tarde, reunido

rebatan la eficacia de los elementos de engarce, fundamentalmente el exordio genérico (estr. 1-11), las octavas de transición entre el exordio y el primer canto (12) y entre las dos partes (31-32), así como el sistema de recurrencias que los allega, conforme a la técnica de las *responsiones* aprendida en la bucólica V de Virgilio y en la égloga I de Garcilaso¹¹⁵. Ambas composiciones proporcionaban además el ejemplo de una estructura vertebrada en dos cantos extensos, emitidos por turno, para lamentar y después glorificar a un único difunto, Dafnis (bucólica V), o bien para lamentar la infidelidad de Galatea y la muerte de Elisa (égloga I). Camões toma de estos poemas predecesores el esquema binario para construir una égloga fúnebre de doble sujeto y aunar su tributo a dos personajes fallecidos el mismo año en plena juventud.

Otras piezas a la muerte de D. João mimetizarán esa duplicidad en realce del príncipe, receptor de un doble canto. Así ocurre en la égloga *Adonis* de Diogo Bernardes, en donde lo lamentan sucesivamente los pastores del Lima, Sylvio y Serrano (1-148), y los de Tajo, Franco y Limiano (149-275)¹¹⁶ y en la égloga *Jânio*, de António Ferreira, que reproduce en estilo directo, en boca de Aónio y Piério, los “tristes versos” (25) de Sázio (37-87) y los de “ũa voz triste” (104, 109-120) no identificada, reminiscentes del canto de Aónia¹¹⁷. En cambio, en su égloga *Dáfnis* Bernardes unifica el duelo en el canto de Lícidas (83-178), adaptación de la bucólica V¹¹⁸.

esses materiais num grande poema de efeito espectacular, e no qual a diversidade dos temas é parcialmente dissimulada pela unidade estilística da égloga” (2002: 357).

¹¹⁵ Para la estructura responsiva de la égloga I, véase Pérez-Abadín Barro 2014: 205-233.

¹¹⁶ Otros indicios, tales como la insistencia en la juventud, la llamada a las ninfas y, en el paso de un canto a otro, la serenidad del campo a la hora crepuscular (“O Lyma brandamente vay correndo, / O vento está movendo a folha leve”, 130-131), el motivo virgiliano de las sombras nocturnas (“Daquelles montes altos sombras caem”, 136) y el recurso dramático de los oyentes ocultos (“escutemos / Que daqui ouviremos queixas tristes”, 147-148), denotarían el tributo a la égloga camoniana.

¹¹⁷ En el canto de Sázio, esta égloga insiste en las alteraciones de la naturaleza (52-66), elemento presente en la de Camões, que también pudo haber sugerido las expresiones de glorificación, así como el apóstrofe “alma” (109, 112) del segundo canto.

¹¹⁸ El deceso del hijo de João III inspiró la elegía de Sá de Miranda “O Príncipe Dom João de Portugal” y el soneto de Montemayor “Quien busca en tierna edad ánimo fuerte” (del *Cancionero* de 1562). Según Marques Braga, ed. (1946: 3), Jorge Ferreira de Vasconcelos y Simão de Silveira escribieron sobre el tema y Bernardes también compuso una elegía, perteneciente a las *Várias Rimas ao Bom Jesus*. A las trece composiciones sobre este evento señaladas por Carolina Michaëlis en su edición de Sá de Miranda (1885: 740) añade Fraga (2003: 278, n. 88) las de Gaspar Fructuoso, después de

6.3. Aónio: discurso de glorificación

La segunda parte de la égloga se incardina en la primera mediante la desviación del movimiento incoado, “até o outeiro irei contigo” (308), hacia una nueva ruta, “Antes por este vale [...] llevemos as ovelhas” (309-310), a la que son conducidos los pastores por el poder de atracción de una voz. Se anticipa así su núcleo, un canto en tercetos, precedido de diez octavas proemiales (32-42) que alargan el coloquio pastoril hasta que Aónia se hace cargo de la alocución para, finalmente, concluir la égloga (397-439).

El marco en octavas amalgama los recursos narrativos y teatrales con el fin de proporcionar información sobre el escenario, las acciones y los movimientos de los personajes, que, seducidos por el eco de un canto, acuerdan llevar las ovejas hacia un valle. Un ornamento del *locus amoenus*, el árbol, servirá para extender su capacidad de visión: “subidos nesta árvore sombria, / todo o vale daqui descobriremos” (327-328). Tras dejar los zurroneos y los cayados colgados de un tronco, Umbrano trepa primero. Así lo detalla la estrofa 34, que funciona a modo de acotación, prolongada en la estrofa siguiente, en la que el diálogo refiere la subida de Frondélio con ayuda de su compañero. Se imita aquí el fragmento de la égloga XII de la *Arcadia* en el que Barcinio presta apoyo a Summozio para que, previamente expedido, ascienda al pino y pueda leer una de las inscripciones dejadas por Meliseo: “Una tabella puse per munuscolo / in su quel pin. Se vuoi vederla, or àlzati, / ch’io ti terrò su l’uno e l’altro muscolo. / Ma per miglior salirvi, prima scàlzati, / e depon qui la pera, il manto e ‘l bacolo, / e con un salto poi ti apprendi e sbàlzati” (28-33).

Además de dinamizar la trama con una anécdota pastoril, el episodio repercutirá en el planteamiento de esta sección de la égloga, en la que Umbrano actúa como intermediario de una escena avistada desde la altura y transmitida desde esa posición ventajosa a su compañero, que finalmente se situará junto a él para comprobar su veracidad: “Dá cá, Frondélio, a mão; sobe a ver / tudo o mais que eu, de dor, não sei dizer” (116-117). Hasta ese momento, para compensar el protagonismo discursivo de Frondélio en la primera parte, dominará el punto de vista de Umbrano, encargado de relatar y describir el escenario de un duelo que después comprobará por sí mismo su amigo.

constatar que la abundancia de epicedios a la muerte de D. João se debe a su imagen como mecenas de poetas e intelectuales.

Ambos testigos quedarán relegados a la actitud pasiva de escuchar los versos de Aónia, transcritos al final del poema¹¹⁹.

Este entramado de datos narrativos y dramáticos da acogida a valoraciones del canto de cariz metapoético, extensible a la égloga en su conjunto. De manera progresiva se van insertando calificaciones y comentarios sobre un ideal estilístico finalmente representado por la melodía de Aónia. Cuando Frondélio percibe sus primeras notas¹²⁰, afirma: “me soa um eco nas orelhas; / o doce acento não parece humano” (312-313)¹²¹, “o tom m’espanta, e a voz me faz enveja” (316)¹²². Umbrano pondera esas virtudes del canto atribuyéndole tres adjetivos: “mais gentil me parece a voz que ouviste, / peregrina¹²³, excelente” (318-319). Su efecto, “que me faz cá no peito a alma triste” (320), hace presentir la materia fúnebre. Sin embargo, sobre el entorno natural actúa su capacidad órfica, produciendo sosiego y silencio (321-324). Se recrea así el ambiente apaciguado del escenario atento a Frondélio (estrs. 16-17), con la diferencia de que ahora esa calma emana de la armonía del propio canto¹²⁴.

¹¹⁹ En las ediciones de 1595 (f. 78v) y 1598 (f. 99v) y en el *Cancionero de la Real Academia de la Historia* (f. 135r) falta el nombre del hablante de la estrofa 35, cuya adición justifica Faria e Sousa: “Entre esta estancia y esotra no hay en alguna de las ediciones el nombre de Frondelio que yo agora pongo, y es necesario que le haya, porque Umbrano pidió a Frondelio le dejase subir primero y él se lo concede, diciendo en esta estrofa que le quiere ayudar a subir” (FS, 191). Con esta corrección, no queda duda de que la perspectiva privilegiada corresponde a Umbrano. Pero el nombre del hablante ya se consigna en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (f. 18r).

¹²⁰ Faria e Sousa advierte la similitud de la estrofa 33 con la égloga III de Garcilaso, que capta el progresivo acercamiento de Tirreno y Alcino: “más claro cada vez el son se oía / de dos pastores que venían cantando” (289-290), motivo de que las ninfas suspendan su inmersión en el agua: “En las templadas ondas ya metidos / tenían los pies y reclinar querían / los blancos cuerpos cuando sus oídos / fueron de dos zampoñas que tañían / suave y dulcemente detenidos” (281-285).

¹²¹ Además de remitir a otras fuentes bíblicas y clásicas, Faria e Sousa (190) señala la égloga I de la *Arcadia*: “Eco rimbomba, e spesso indietro voltami / le voci che sí dolci in aria sonano, / e nell’orecchie il bel nome risoltami” (100-102).

¹²² Para este verso, Faria (190) aduce el de la *Piscatoria I* de Sannazaro: “Nescio quid queruli gemerent lacrimabile mergi” (“sentí algo extraño, algo lúgubre y de mal agüero en los quejidos lastimeros de los mergos”), 15).

¹²³ “Tres veces peregrina: una, por ser excelente y rara; otra, porque era castellana, siendo portugueses los pastores; y otra porque en égloga portuguesa se introducía un trozo castellano” (FS, 190).

¹²⁴ Conmoción similar surte el canto de Pilas por Silvano, en la *Égloga de Pilas y Damón*, de Barahona de Soto: “En comenzando, al aire, al monte, al valle / privó de libertad y de albedrío; / paráronse las ninfas a escuchalle, / viendo parar las aguas de su río” (185-188) y el de Aónio por Jânio, en *Jânio* de Ferreira: “Enquanto tu cantavas, tudo

Posteriormente, la pregunta de Frondélio a su amigo, ya encarado a la rama, realza las propiedades del canto: “donde nasce o canto nunca ouvido, / quem lança o doce acento delicado” (338-339). Esta aproximación valorativa culminará en la didascalía con que Frondélio introduce el estilo directo: “Mas o som peregrino e piadoso / com que a fermosa Ninfa a dor engana / escuta un pouco, nota e vê, Umbrano, / quão bem soa o verso castelhano” (393-396). Al propósito laudatorio se agregan los datos informativos acerca de su contenido, como expresión sublimada del dolor, y su forma, en castellano.

Desde su perspectiva privilegiada, Umbrano actuará como espectador para un oyente, Frondélio, que lo insta a referir su descubrimiento: “Fala, que já te vejo estar pasmado” (340). Tal inversión de roles equilibra el rango de ambos interlocutores y contribuye a sugerir evidentes correspondencias entre las dos partes de la égloga. Ahora Umbrano es quien complace a su amigo. Su vista abarcará distintas escenas, probablemente simultáneas pero descritas en sucesión, mediante marcas distributivas (*ũa... ãa... outras... ãa*) que sugieren la estratificación del espacio en planos generales de los que se entresacan dos ninfas, la que emite una profecía reproducida en estilo indirecto (estrs. 38-39) y Aónia, dueña del discurso desde que se le concede hasta el final (397-439). Remedando el estilo sentencioso del exordio, pone énfasis en la extrañeza de la visión que se le revela: “Cousas não costumadas na espessura, / que nunca vi, Frondélio, vejo agora” (341-342). El testimonio de su percepción, reminiscente de los *vi* anafóricos portadores del mensaje de caducidad del comienzo, describe las escenas de luto protagonizadas por las “fermosas Ninfas”¹²⁵, una de las cuales, “de desusada fermosura”, llora sobre un sepulcro en torno al cual las demás celebran los rituales funerarios, con ofrenda floral y quema de incienso: “ũa regando as húmidas areias / de flores tem o túmulo adornado; / outras queimando lágrimas Sabeias / enchem o ar de cheiro sublimado” (351-254)¹²⁶. La recurrencia de un verso de la

atento / calava: o campo, e o mar. Como calaste, / em tudo a triste dor fez movimento” (100-102).

¹²⁵ Como nota Faria e Sousa (191), evoca aquí los versos de la bucólica V: “Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant” (“Muerto de muerte funesta lloraban las ninfas a Dafnis”), 20-21).

¹²⁶ A propósito de la tumba campestre de Aónio, Faria e Sousa comenta: “Repárese en que el P. funda aquí este sepulcro en el campo, y así manda que se funde el de D. Antonio en la e. 28 y el suyo propio al fin de la égloga 3. Sigue en esto a los antiguos que en los campos se sepultaban y no en los templos” (FS, 192). Sin embargo, sobre la costumbre real prevalece el condicionamiento de los modelos literarios, la tumba rústica de

estancia de glorificación de Tíonio, “un túmulo de flores adornado” (274), aproxima ambos pasajes.

Se añade la quema de incienso, elemento ajeno al ritual de las églogas fúnebres modélicas, consistente en la ofrenda floral, los cantos y bailes y las libaciones de leche, aceite y vino, tal como muestran la bucólica V (67-75) y la prosa V de la *Arcadia* (30-33). Herrera sigue las convenciones clásicas: en *Amarilis* enfatiza la ofrenda floral y los versos, incluidos los propios, dones a los que se agregan las frutas que trae Pales (244) y “los vasos espumosos / de blanca leche” (248-249). Ritual similar se describe en *Salicio*, que añade la libación de vino: “cuando onrare con antigua usança / tu sepulcro, esparziendo el dulce vino” (160-161). No obstante, se encuentra en la *Égloga de las hamadriades* de Barahona de Soto: con incienso, cedros, mirras, bálsamos, palmas y cinamomo se fabricarán los canastillos en los que se depositarán las rosas de la ofrenda floral (16-23); con otros ingredientes, el incienso será empleado en la cremación de la cordera sacrificada anualmente: “Con casta oliva y olorosa tea, / con la sabina yerba y el encienso, / en sacros fuegos quemaré el redaño / de no manchada o fea / cordera” (136-140). También lo ilustra *Jânio* de Ferreira: “De cássia, mirra, incenso, três, três molhos / queima aquí o triste Sázio cada dia” (31-32) y la anónima *Janius*¹²⁷, que combina la quema de incienso con la ofrenda floral: “Hic semper tumulto flores appendit olentes, / hic semper Francus thura sabaea cremat” (23-24).

Pero esta sustancia se asocia más bien a las prácticas mágicas, en las que posee efectos catárticos y apotropaicos. Con este fin se emplea en la bucólica VIII: “Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta / uerbenasque adole pinguis et mascula tura”¹²⁸ y en la prosa X de la *Arcadia* (27-28), cuando Enareto efectúa la cremación de verbena e incienso, además de otras hierbas cortadas a la luz de la luna, para purificar a Clónico. En una égloga de Bernardo Tasso, la *lustratio* se realiza en honor de Venus: “Fumino i sacri altari / Di puri incensi, da

Dafnis (bucólica V) o la que Meliseo promete a Filis en la égloga XII de la *Arcadia*: “farò tra questi rustici / la sepoltura tua famosa e celebre” (257-258), así como las de Androgeo (prosa V) y Massilia (prosa X).

¹²⁷ Égloga en latín, de la que se conserva un ejemplar en el ms. de la *Livraria 2209 da Torre do Tombo* (ff. 83v-84r), editada por Earle (2000) como *Apêndice 3*.

¹²⁸ “Trae aquí el agua y rodea este altar con la cinta sedosa, / quema el incienso macho y con él las jugosas verbenas” (64-65).

pietoso core / Posti con larga man ne' fochi chiari, / Mentr'io pien di dolore / canto la bella dea madre d'Amore" (1-5)¹²⁹.

En el espacio fúnebre se intercala un anuncio esperanzador: "outras, em ricos panos, mais avante, / envolvem brandamente um novo infante" (355-356), que dará paso a dos estrofas conformadas al modo de un *genethliacon*, en el que las referencias al recién nacido, su familia, su patria y el vaticinio de su futuro cobran acentos épicos, dentro del contexto del duelo por el príncipe¹³⁰. Competerá a una de las ninfas establecer la relación entre el niño y el difunto, a través de una genealogía de la realeza en la que está involucrado el destino de Portugal. Manteniendo la perspectiva de Umbrano, que oye y cuenta a Frondélio, sus palabras se transmiten en estilo indirecto, marcado por los *verba dicendi*: "diz que... Diz mais que" (359, 365) y la recurrencia de los "que" completivos. En un discurso profético, amalgama de *genethliacon* y epilio, alude a la muerte de toda la descendencia de João III, salvo su nieto: "este penhor caríssimo ficou" (361)¹³¹. El encomio del monarca se desprende de la alusión a la falta de límites de sus dominios: "daquele a cujo império obedeceram / Douro, Mondego, Tejo e Guadiana, / té o remoto mar da Taprobana" (363-364)¹³². Con estos versos se corresponden los que poco después Frondélio, también mediante técnica alusiva, dedica a Carlos V, como preámbulo al canto castellano: "daquele grão Pastor que, em nossos dias, / Danúbio enfreia e manda o claro lbero, / e espanta o morador do Euxino fero" (386-388).

¹²⁹ Para estos ejemplos, véase Pérez-Abadín Barro (2007: 79-83), en donde se estudia este elemento en la silva VI, *Farmacuetria*, de Quevedo.

¹³⁰ Se remite a la caracterización del *genethliacon*, discurso de nacimientos o de cumpleaños, de Menandro (§412-413; 1989: 76).

¹³¹ En 1554 habían fallecido todos los hijos del monarca (FS, 193). Otros poemas a la muerte de D. João se refieren a D. Sebastião. La égloga *Dáfnis* de Ferreira alude a él en una optación portadora de buenos presagios, en boca del propio Dáfnis: "Tenhais de meu herdeiro mil herdeiros" (173). Al final de la elegía de Sá de Miranda es proclamado como sucesor de su padre: "Finalmente João da boa memória, / conhecerá o quinto neto agosto, / digno Sebastião de tanta glória" (148-150). En cambio, el *Epitáfio a la sepultura del serenísimo príncipe de Portugal*, "Quien busca en tierna edad ánimo fuerte", de Montemayor, concluye constatando que la muerte cubrió de tierra "el hijo al Rey, e al reino su heredero" (14).

¹³² Las notas de Faria e Sousa (193-194) sobre este pasaje han sido ya recogidas en el capítulo 3 (*Lectura alegórica*), en el que se cita su interpretación de la profecía de la reina sobre el destino de D. Sebastião y su identificación de los lugares geográficos relacionados con el imperio portugués: Tapobrana, isla de Ceilán; Ampelusa, Mauritania; monte Atlas.

No faltan en la tradición bucólica profecías asociadas a un natalicio, a partir de la bucólica IV de Virgilio, en la que la Sibila de Cumas anuncia el advenimiento de una Edad de Oro propiciado por ese *parue puer* aún no nacido. Tales pronósticos se plantean en la égloga portuguesa como una de las alternativas, dependiente del destino, polarizado entre una de las Furias, “a fera Alecto” (368), y “as estrelas beninas” (370)¹³³. Si este es desfavorable y depara al heredero una muerte prematura (“se encontrar este minino / a noite intempes-tiva, amanhecendo”, 365-366), causará la ruina del reino, simbolizada en la turbulencia del río: “o Tejo agora claro e cristalino / tornará a fera Alecto em vulto horrendo” (367-368)¹³⁴. Si el niño sobrevive, preservará la gloria de Portugal, representada en sus posesiones al norte de África: “o largo pasto d’Ampelusa, / co monte que em mau ponto viu Medusa” (371-372). Reaparece aquí el fondo bélico que en el exordio (estr. 8-9, 11-12) y en el planto por Tiónio (estr. 25) connota desastre y derrota, conjurados ahora de cumplirse los pronósticos favorables para este recién nacido que se inviste así de valores mesiánicos¹³⁵.

Una de las escenas de la urna profética del Tormes, de la égloga II de Garcilaso, refiere el nacimiento y las hazañas de un futuro héroe, el duque de Alba, según las estipulaciones del *genethliacon*. Tal pintura sigue a la evocación de la muerte de su padre, don García¹³⁶. Tras su alumbramiento, auxiliado por las Gracias: “todas tres ayudaban en una hora / una muy gran señora que paría. / Un infante se vía ya nacido” (1277-1279), recibe los dones de las nueve musas, Febo, Mercurio, Marte y Venus, auspiciadores de las virtudes que determinarán su vida. Bajo Carlos V, el heredero de la casa de Alba unirá su destino al de su patria, aportándole victorias, como la defensa de Viena, y futuras glorias que ofuscan la vista por su excesivo resplandor

¹³³ Del mismo modo, se achaca al destino la muerte de Tiónio, cuya virtud no pudo contra la fuerza del enemigo, “porque assi o destino o permitiu” (240).

¹³⁴ Alecto, Thesíphone y Megea, las tres Furias, también llamadas Euménides, Diras, Canes y Arpías, guardan relación con el submundo infernal y con sus ríos en tanto hijas de Aqueronte, según se detalla en la *Genealogie Deorum Gentilium* de Boccaccio (l. III, VI-IX, 305-313). En el Tártaro, Herebo o Averno, someten a sus torturas a los condenados. Esos versos (367-368) podrían aludir a la conversión del Tajo en río infernal, por efecto de la Furia.

¹³⁵ Como es sabido, el rey D. Sebastião morirá prematuramente, en la batalla de Alcazarquivir, el 4 de agosto de 1578. Como consecuencia, se producirá la unificación peninsular en la monarquía dual (1581-1640).

¹³⁶ “puédesse advertir que allí mismo tiene Garcilaso la muerte de un caballero y luego el nacimiento de esotro; y eso es lo de acá” (FS, 193).

(1766 ss.). Falta en la égloga lusa ese optimismo y confianza en una época dorada, que se somete a los arbitrios del destino.

El fundamento histórico del pasaje hace plausible su lectura como una alegoría en la que intervienen las damas de la corte, esas ninfas entre las que descuellan la reina y la princesa viuda. Si esta última se identifica con el anagrama de su nombre, loana, en el encomio de Carlos V: “Aónia, filha amada / daquele grão Pastor” (385-386), faltan indicios alusivos a la figura de doña Catalina, salvo su desgarrado dolor de madre: “Ūa, que dantre as outras se apartou, / com gritos que a montanha entristeceram” (357-358).

Más allá de sus correspondencias reales, el paisaje poblado por ninfas concuerda con la tradición pastoril y, en concreto, remite a dos textos que las hacen protagonistas de episodios fúnebres. La prosa XII de la *Arcadia* las dispone junto al Sebetto, en el duelo por Filis: “E dintorno a lui con disusato mormorio le sue ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti” (38). Del mismo modo, las ninfas del Tajo de la égloga III de Garcilaso “lloraban una ninfa delicada” (226). Algún verso del panel de Elisa tiene su reflejo en estas octavas camonianas: “Una de aquellas diosas [...] apartada algún tanto” (233-237), “Ūa, que dantre as outras se apartou” (357)¹³⁷; “Una de aquellas diosas que en belleza / al parecer a todas excedía” (233-234), “Ūa, de desusada fermosura, / que das outras parece ser senhora” (345-346)¹³⁸. En esa tradición se imbrica como muestra representativa la *Égloga de las hamadriades*, de Barahona de Soto, en la que las ninfas que componen el tríptico fúnebre, Silveria, Silvana y Fenisa, cantan por turnos la muerte de Tirsa, describiendo los ritos anuales y proclamando su apoteosis.

La princesa también aparece figurada como ninfa en *Dáfnis* de Ferreira: “Em outra parte está como queixosa / contr’os céus ãa Ninfa mansamente / chorando, e assi chorando, mais fermosa. / Lucina, mais que nunca diligente, / um minino à luz clara então mostrando, / da triste Ninfa parto seu recente” (52-57). Mientras que en la égloga de Camões su llanto por la muerte de su esposo es posterior al alumbramiento del heredero, Ferreira los hace simultáneos, faltando así a la

¹³⁷ Analogía advertida por Faria e Sousa, que comenta: “Y a lo que esta diosa allí escribió corresponde acá lo que esta ninfa dice” (FS, 193).

¹³⁸ Faria e Sousa (192) añade el verso de la égloga II: “Mostraba juntamente ser senhora” (1411).

verdad histórica, a juicio de Faria e Sousa¹³⁹. Corresponde esta escena a una de las imágenes labradas en un tarro y descritas mediante la *ekphrasis* en secuencias sucesivas, que equivaldrían a los planos enfocados por Umbrano en su visión. Además de figurar el cortejo fúnebre presidido por Venus, el cadáver, cuya juventud se exalta (43-45), y el llanto de la ninfa (52-54), se reconstruye el natalicio (55-57), auspiciado por las “douradas Horas” y “as três Fadas” (58-60), seguido por el vaticinio de futuras glorias, con arreglo a las pautas del *genethliacon*. También la égloga *Jânio* registra el dolor de su amada: “Em vão, Filis, suspiras, em vão choras” (79), nombre asociado a las ninfas en el contexto inmediato (“Jânio, soavam os bosques, e as ribeiras, / de pastores e Ninfas tão cantado, / de tua Filis tristes companheiras”, 73-75).

El discurso en estilo indirecto de la profetisa, entresacada del colectivo de divas, prepara la intervención culminante de la ninfa enlutada que se parangona a la luna mediante el símil alusivo: “qual a eclipsada clara estrela / que entre as outras o Céu primeiro habita” (375-376)¹⁴⁰. Después de encarecer su aflicción en un verso, “a quem só n’alma toca a grã desdita” (378)¹⁴¹, anticipo de la índole espiritual del lamento en tercetos, Umbrano agrega una estratagema dramática, que informa de un último movimiento escénico: “Dá cá, Frondélio, a mão; sobe a ver / tudo o mais que eu, de dor, não sei dizer” (379-380). Además de indicar que Frondélio se ha subido al árbol, para observar la escena directamente, la acotación marca un relevo en el diálogo, justificado por una variante de la *humilitas*, conforme a la solicitud de auxilio a las musas de las voces narrativas de la bucólica VIII, que aduce: “non omnia possumus omnes” (63)¹⁴², y de la égloga I

¹³⁹ “Pero este autor no anduvo aquí tan advertido como el nuestro, porque la princesa no estuvo llorosa antes de parir, porque aunque el príncipe era fallecido, ella no lo supo sino después de parida, habiéndosele ocultado esto con temor de que con el sobresalto no peligrase la criatura. Decíanla era orden de los médicos que no llegase a ver a su marido por convenir así a su salud, pero ella entendiendo muy bien que él era muerto, hacía muy buen semblante y se dejaba engañar. Y si lo sintiera mucho, poco pudiera disimularlo. Después de parida le dijeron lo que ella ya sabía y así ya los llantos serían moderados. Pero los poetas tienen obligación de no decir las cosas como fueron, sino como debían ser; y el nuestro sigue la verdadera orden que tuvieron estos sucesos y el Ferreira errola” (FS, 193).

¹⁴⁰ “Licenciosamente llama estrella a la Luna, pues ella es la que habita el primer cielo” (FS, 195).

¹⁴¹ Verso cuestionado por Faria e Sousa, que lo rectifica aduciendo el desapego afectivo de la princesa, que regresó de inmediato a Castilla dejando en Portugal a su hijo (FS, 195).

¹⁴² “no todos a todo alcanzamos”.

garcilasiana: “que tanto / no puedo yo ni oso, / que siento enflaquecer mi débil canto” (236-238).

Con esta cesión, Fróndelio recupera su preeminencia en el coloquio para describir a Aónia y presentar su canto. Comienza con una recriminación “Ó triste morte, esquiva e mal olhada, / que a tantas ferrosuras injurias!” (381-382), que tendrá su eco en la siguiente estrofa: “Ah! lei dos Fados, áspera e tirana!” (392). Estas *exclamations* de alcance general enmarcan la particular escena de dolor que protagoniza Aónia, identificada como hija de Carlos V, en la ya citada alusión “daquele grão Pastor que, em nossos dias, / Danúbio enfreia e manda o claro lbero, / e espanta o morador do Euxino fero” (386-388). Enuncia entonces la causa de su luto: “Morreu-lhe o excelente e poderoso / (que a isso está sujeita a vida humana) / doce Aónio, d’Aónia caro esposo” (389-391). Se anticipa así el segundo canto funeral, dedicado a Aónio y emitido por Aónia. Las reflexiones sobre la caducidad, la muerte y la condición humana restablecen la atmósfera pesimista del comienzo o, en otras palabras, las justifican, pues estaban suscitadas fundamentalmente por la muerte del príncipe, de mayor calado en la esfera pública que la de Tiónio, merecedor de un duelo más personal. Frondélio condensa en solo dos versos el encomio del difunto, o *excelente e poderoso doce Aónio*; se extiende algo más en el del Emperador y su hija y plasma el dolor de Aónia. Tales atisbos de monodia y epitafio dejarán paso a la apoteosis mediante el canto glorificador, que amplificaría la fase culminante del discurso de consolación, en la que se vislumbra al difunto en el otro mundo.

Presentada la hablante y el asunto de su canto, la segunda mitad de la octava ingresa plenamente en la dimensión metapoética para referirse a las cualidades y características del “som peregrino e piadoso” (393), emitido para desahogar y engañar el dolor (394). Tras reclamar la atención, a modo de réplica a los previos ruegos de su compañero, “escuta um pouco, nota e vê, Umbrano” (395), se introduce la voz de Aónia, con una apreciación que intenta legitimar el cambio de idioma: “quão bem que soa o verso castelhano” (396). El rango de Juana como infanta española y la exaltación de Carlos V y sus dominios ya denotaban el ingreso en un nuevo ámbito, el hispánico, preludiando el tramo final de tercetos en castellano.

El andamiaje narrativo-pastoril ha prestado soporte a una hibridación de discursos actualizados ante los ojos de un contemplador que ha ido observando, en escenas sucesivas, las muestras de pesar en torno al sepulcro, el lamento profético, suma de natalicio y epilio, y

los indicios de monodía y epitafio en señal de un duelo que pronto se convertirá en apoteosis, todo ello dentro del marco metapoético de los elogios a la voz que ha ejercido su capacidad de atracción sobre los pastores.

La locución de Aónia concluye la égloga con modificaciones sustanciales, en idioma, forma métrica y tono¹⁴³. La más evidente, el empleo de la lengua castellana, proyección de la lectura alegórica depositada en el criptónimo de la infanta española. Ya Herrera había censurado la mezcla de idiomas, al comentar el soneto XXII de Garcilaso: “No puedo dexar de dezir aquí que es vicio mui culpable entremeter versos de otra lengua” (2001: 417), crítica atenuada con citas clásicas e italianas de esa práctica, y con la documentación de la tendencia de los poetas españoles a combinar sus versos con los toscanos. Del mismo modo, Faria e Sousa considera tal hábito “impertinencia y desacierto”, aunque aquí lo justifica: “Pero si alguna ocasión puede tener lugar este atrevimiento, será tal como esta, porque introduciendo el P. la princesa viuda a este triste canto y siendo ella castellana, debe parecer bien que hable en su lengua propia. Y también puede ser que con esto nos quiso decir tácitamente lo poco que ella fue aficionada a la lengua portuguesa. Lo que yo afirmo es que el mismo Garcilaso, natural de Toledo, no habló su lengua con más fineza de lo que está hablada en esta lamentación” (FS, 197).

Por otra parte, el fragmento elige un nuevo metro, la *terza rima*, vehículo propio de la elegía¹⁴⁴. Dentro de este género lo categoriza re-

¹⁴³ Bernardes interpreta ese cambio en los siguientes términos: “Da elegia angustiosa e recrematória, passámos, assim, na mesma composição para a elegia isorrópica. E é compreensível que este segundo tipo, pelo seu teor sobrecondicionado, deixe transparecer, com menor nitidez, os traços mais marcantes do idiolecto camoniano” (1988: 93). Fraga pondera el lirismo de cada uno de los cantos, en su relación con la épica y la alegoría (2003: 284).

¹⁴⁴ Herrera describe la *terza rima*, siguiendo a Lapinio, Bembo y Ruscelli: “Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía. Los cuales, porque se responden en la terminación de cada tercer verso, donde acaban el sentido con la cláusula, tomaron por nombre *tercia rima* i *cadena*, porque ata un verso con otro” (2001: 570 y n. 45). Como advierte Alcina, la elegía ilustra un caso de equivalencia entre género y metro, el terceto, que hereda el movimiento recurrente y el sentido de unidad de hexámetro y pentámetro en el dístico. Después de reproducir el final del pasaje citado de las *Anotaciones* (“I esto es traído de la elegía latina, que no puede acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado i artificio”), constata el esfuerzo de los teóricos por equiparar el metro elegíaco romance y el dístico latino, para matizar que en la práctica esa influencia se limita a “la búsqueda de unidad de pensamiento en los tercetos” (1996: 39-40).

petidamente Faria e Sousa: “*som peregrino*, porque quería introducir aquí en esta égloga portuguesa la elegía castellana que se sigue” (196-197), “dícele que pondere lo bien que suena esta elegía castellana” (197), “Cuando esta elegía, en que se lamenta la viuda princesa Juana, no tuviera más de este verso, bastaba” (197), a propósito del primero. Dicho criterio se ha mantenido hasta la actualidad, tal como ilustra su clasificación dentro de las elegías camonianas en el *Dicionário de Camões*: “Inserida na Écloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, encontra-se uma elegía fúnebre, cantada em castelhano por uma *fermosa ninfa*” (Fraga 2011: 336)¹⁴⁵. Sin embargo, el lamento, ingrediente obligado del género elegíaco, tanto en su variedad amorosa como fúnebre¹⁴⁶, está ausente de este discurso, proclamación de la divinidad de su destinatario, según el modelo del segundo canto, de Menalcas, de la bucólica V de Virgilio. Las expresiones de duelo, que no faltan, se subliman como pruebas de la perduración del recuerdo de ese ser ya inmortal, encumbrado en las esferas celestes. El poema virgiliano a Dafnis, compuesto de dos partes de diferentes propósito y tono, actúa como paradigma de la estructura de la égloga en su conjunto, desdoblada en dos diferentes comitentes de cada una de las fases del ceremonial fúnebre. El lamento de Frondélio por Tiónio, en donde se suceden los signos de duelo, trasladaría la intervención luctuosa de Mopso, que concluye con un epitafio anunciador de la existencia ultraterrena de Dafnis, “*usque ad sideras notus*” (43)¹⁴⁷, al que equivaldrían el túmulo y el epitafio requeridos de los pastores del Tajo. El canto de Menalcas en exaltación de Dafnis en el más allá promueve el segundo soliloquio de la égloga portuguesa, con cambio de hablante y de *laudandus*.

El marcado designio epidíctico de estos tercetos remite, una vez más, al tratado de Menandro y en concreto al poema de consolación,

¹⁴⁵ Siguen algunas apreciaciones interpretativas del poema, que condensan las claves de su lirismo bucólico: “O seu tom elevado em nada é diminuído pelo intenso lirismo pessoal, amplificado pelo cenário em que o bucolismo é sobretudo un artifício a permitir a depuração estilizada dos sentimentos e personagens alegóricas. Encontra-se, por consequência, um mundo que parece validar-se literariamente, subtraído ao cunho referencial que a sua própria condição de alegoria presupõe” (Fraga 2011: 336).

¹⁴⁶ Desde la época grecolatina, la elegía experimenta una evolución en la que se perfilan sus principales variantes, amorosa y funeral, y la influencia de diversos géneros. Véanse, entre otros, Camacho Guizado 1969, Luck 1969, López Bueno 1996, Gallardo 2000, Cabello Porras 2004: 670-691. Para el género funeral y sus fines como *lamentatio* y *consolatio*, se remite a las reflexiones de Lara Garrido a propósito de la égloga II de Barahona de Soto (2002: 385-402).

¹⁴⁷ “de aquí hasta los astros famoso”.

que aconseja como último argumento la existencia ultraterrena del fallecido: "Agregarás: 'Estoy convencido de que él, que ha mudado de vida, habitará la llanura Elisia donde están Radamanto, Menelao, el hijo de Peleo y Tetis, y Memnón. E incluso ahora quizá conviva con los dioses, se pasee por el cielo y contemple lo de aquí. Es más, tal vez desapruebe que le lamenten, pues al ser el alma del linaje divino, una vez que ha descendido de allí, se esfuerza por subir de nuevo junto a su afín. Dicen que también de esa manera Elena, los Dioscuros y Heracles participan de la comunidad divina; por tanto, cantémosle como héroe; más aún, como si fuera un dios felicitémosle, hagámosle imágenes, propiciémosnoslo como divinidad'" (§414; 1989: 77).

A este modo consolatorio se adhiere la elegía de Sá de Miranda, expresión sentida del duelo por una desgracia de dimensiones universales (5-6). Tal como aconseja Menandro, los capítulos encomiásticos se desgranán por todo el poema¹⁴⁸: además de la belleza, discreción ("Aquele real corpo bem nacido, / entendimento muito mais que humano / subitamente desaparecido!", 22-23; "Aquele mais perfeita criatura / que nunca entre nós houve", 49-50) y santidad (76-77), se exalta su juventud ("Contra um corpo tam tenro e tenros anos", 53). No falta el elogio de la familia, representado por la dinastía de los monarcas lusos, cuyas hazañas heredará el hijo del fallecido. El hecho de la muerte suscita reflexiones sobre las vanidades terrenas, que derivarán hacia los argumentos de consolación. El primero de ellos proviene de una voz del cielo: "Aquele entre os nascidos das mulheres / príncipe santo, foi-se a seu lugar" (76-77). A esa vida ulterior se opone el "vale de lágrimas e dores, / onde o mais que sabeis é só chorar" (80-81). Correspondería esta razón a la segunda parte del discurso consolatorio, dedicado a las "especulaciones filosóficas sobre la naturaleza humana en general" (§414; 1989: 77). Pero la mayor esperanza se deposita en el niño recién nacido: "Dos altos Céus, o Céu geração nova / vos torna a dar, e tudo o que falece / no mundo, que com ela se renova. / Este avó tal, que tudo a Deus merece; / antes os dous avós d'ambas as partes / lhe irão caminho abrindo em quanto crece" (106-111). Ese linaje, recordado en las octavas camonianas en tramos paralelos¹⁴⁹, deja al nuevo príncipe una herencia de la que es merecedor,

¹⁴⁸ "no mantendrá la secuencia de los encomios para que el orador no dé la impresión de ser dueño de sí mismo, sino la de estar enajenado por el sentimiento" (§413; 1989: 76).

¹⁴⁹ En las alusiones a João III: "daquele a cujo império obedeceram [...]" (362-364) y a Carlos V: "daquele grão Pastor [...]" (386-388).

“digno Sebastião de tanta glória” (150), aunque habría correspondido a su padre. La figura del hijo se propone, pues, como el principal argumento de consolación que permitirá vencer el sufrimiento por la pérdida del príncipe don João y sus consecuencias para el reino. La égloga se limitaba a aludir a D. Sebastião como “este penhor caríssimo” (361), haciendo depender su pervivencia y la gloria de Portugal de los avatares del destino, en las octavas proféticas escuchadas por Umbrano (38-39). Se omite cualquier referencia a ese hijo común en el discurso de Aónia, decantado plenamente a la expresión de la memoria perpetua y del anhelo de reencuentro con su esposo en el más allá.

La voz de Aónia, en efecto, carece de acentos elegíacos y su discurso prescinde de la tópica fúnebre, obliterada a favor de la proclamación divinizadora, a modo de plegaria que dirige invocaciones, ofrendas y ruegos al nuevo ser de Aónio¹⁵⁰. Aunque el “sempiterno llanto” (413) y el “triste lloro” (431) quedan como testimonio de ese dolor, la experiencia terrena se sublima mediante esa comunicación espiritual. La índole de ese amor, ya intuida por Umbrano al entrever “a quem só n’alma toca a grã desdita” (378), se confirma en el verso que inicia el canto: “Alma y primero amor del alma mía”¹⁵¹. Ese destinatario, además de canalizar las apelaciones, se erige en dechado para la hablante, que con su amor perpetuo aspira a equipararse a él y alcanzar una existencia divina tras la muerte.

¹⁵⁰ Esta configuración como canto de apoteosis podría derivar de la égloga V de la *Arcadia*, en la que Ergasto canta la divinización de Androgeo y le promete un culto perpetuo, sin que el paréntesis testimonial del duelo de la naturaleza (40-52) reste predominio a la proclamación.

¹⁵¹ Después de elogiar el primer verso (“Cuando esta elegía, en que se lamenta la viuda princesa Juana, no tuviera más de este verso, bastaba, porque no hay cosa más tierna para tal ocasión”), Faria e Sousa proporciona sus fuentes, el soneto de Petrarca “Anima bella”, la canción de Bembo “Alma cortese”, la égloga V de la *Arcadia* “Alma beata”, con pasajes paralelos, entre ellos la égloga II (235-260) de Francisco de la Torre, “Alma dichosa y bienaventurada” (FS, 197). Sorprende que no mencione una imitación del petrarquesco “Anima bella” (Marnoto 1997: 573-574), el soneto “Alma minha gentil que te partiste” (1595), de múltiples coincidencias con los tercetos de Aónia, de los que ofrece una versión abreviada. El soneto también se configura como plegaria, dividida en invocación y ruego, encarece la juventud del muerto, ahora situado “no assento etéreo”, el dolor y tristeza de su amante, cuyo sentimiento se reflejaba en los ojos, y apela a la memoria de ese amor compartido para pedirle que interceda ante Dios por su pronta muerte, que implicará su reencuentro. Puede recordarse también el fragmento vocativo intercalado en *Jânio* de Ferreira, de obvias concomitancias con los dos primeros tercetos de Aónia: “Alma – dizia – ó alma bem levada / à clara vida da prisão escura, / do teu despojo nua, e desatada” (109-111).

El rezo o plegaria se inicia con un triple vocativo calificador de la dimensión espiritual de ese ser habitante del cielo: “Alma” (397), “espíritu dichoso” (398) y “Sombra gentil¹⁵², de su prisión salida” (400). Tras definir el amor espiritual de ambos, se aduce la concepción platónica de la génesis divina del alma, recuperada cuando la muerte la libera de la cárcel del cuerpo¹⁵³.

Sucede a los apóstrofes la ofrenda: “Recibe allá este sacrificio triste / que te ofrecen los ojos que te vieron, / si la memoria de ellos no perdiste” (403-404)¹⁵⁴, con declaraciones de fidelidad eterna explicadas como consecuencia de la voluntad de los cielos, que, del mismo modo que impidieron que Aónia acompañase a su esposo, evitarán que ella lo olvide. El razonamiento que plantea ese amor incondicional como designio divino se materializa en dos cláusulas regidas por la forma negativa de *permitir*, lýtotes atenuadora de su sentido determinista. La simetría y las reiteraciones inciden en la reciprocidad de ese amor y la misión de Aónia como valedora del recuerdo de su marido en la tierra: “si la *memoria* de ellos no perdiste. / Que, pues los

¹⁵² El concepto de *sombra* o *espectro* como alma de los muertos que pululan por el Hades está en Homero (*Odisea*, XI) y en Platón (*Fedón*, 81d), en donde representan a las almas que no se han liberado de las ataduras de lo visible.

¹⁵³ Diversos poemas de Fray Luis de León desarrollan la idea platónica del origen divino del alma, recordado con la audición de la música de Salinas: “A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera, esclarecida” (III, 6-10); perdido durante su existencia terrena al materializarse en la cárcel del cuerpo: “Alma divina, en velo / de femeniles miembros encerrada” (IV, 16-17), “el alma, que a tu alteza / nació, ¿qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, oscura?” (VIII, 13-15), “Las almas inmortales, / hechas a bien tamaño, / ¿podrán vivir de sombras y de engaño?” (VIII, 28-30), “¿Cuándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo” (X, 1-2), “y desatada / desta prisión adonde / padece” (XIII, 37-39). En la égloga I de Garcilaso Nemoroso acumula imágenes negativas de la existencia terrena, para manifestar su anhelo de muerte: “y lo que siento más es verme atado / a la pesada vida y enojosa, / solo, desamparado, / ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa” (292-295). El origen divino del alma y de la prisión terrena se formula en el *Fedón* platónico: “el alma, lo invisible, lo que se marcha hacia un lugar distinto y de tal clase, noble, puro, e invisible, hacia el Hades en sentido auténtico, a la compañía de la divinidad buena y sabia” (80d); “Conocen, pues, los amantes del saber [...] que cuando la filosofía se hace cargo de su alma, está sencillamente encadenada y apresada dentro del cuerpo, y obligada a examinar la realidad a través de este como a través de una prisión” (82e). Para la influencia del platonismo en Camões, véanse, entre otros, Cidade 1984: 145-158 e Aguiar e Silva 1994: 163-177. Cf. la selección bibliográfica que ofrece Marnoto 1997: 581-582, n. 64.

¹⁵⁴ Cf. el segundo cuarteto del soneto *Alma minha gentil*: “Se læ no assento etéreo, onde subiste, / memória desta vida se consente, / não te esqueças daquele amor ardente / que já nos olhos meus tão puro viste”.

altos cielos *permitteron* / que no te *acompañase* a tal jornada, / y para *ornarse* solo a ti quisieron; / nunca *permitirán* que *acompañada* / de mí no sea esta *memoria* tuya, / que está de tus despojos *adornada*" (406-411). Esa simbiosis, previa a la muerte: "en cuya vida / la mía estuvo cuanto Dios quería" (398-399), continuará en forma de lloro: "Ni dejarán, por más que el tiempo huya, / de estar en mí con sempiterno llanto, / hasta que vida y alma se destruya" (412-414)¹⁵⁵.

Si el triple vocativo inicial antecede a la ofrenda, un nuevo apóstrofe preside el ruego. El destinatario, "gentil espíritu" (415), es visualizado en el otro mundo, espacio distante señalado por marcas de lejanía, como el adverbio "allá" (419, 423 y, anteriormente, 403) y el determinante *otro*, denotador de un ámbito alternativo a la existencia terrena, figurado como un paraje pastoril: "entretanto / que otros campos y flores vas pisando / y otras zampoñas oyes y otro canto" (415-417)¹⁵⁶.

Siguen tres cláusulas distributivas que enuncian otras tantas hipótesis, la espiritual: "ahora embebecido estés mirando / allá en el Empíreo aquella Idea / que al mundo enfrena y rige con su mando" (418-420)¹⁵⁷; la amorosa: "ahora te posuya Citerea / en su tercero asiento, o porque amaste / o porque nueva amante allá te sea" (421-423)¹⁵⁸; y la civil: "ahora el sol te admire, si miraste / cómo va por los signos, encendido, / las tierras alumbrando que dejaste" (424-426). Convergen así las tres facetas del príncipe, como alma bienaventurada

¹⁵⁵ Aunque el contexto sintáctico postula "los altos cielos" (406) como sujeto, dentro de la serie de verbos "permitteron" (406), "nunca permitirán" (409), "Ni dejarán" (412), el sentido apunta a "los ojos" (404) como sujeto elíptico y sobrentendido de esta última cláusula.

¹⁵⁶ Faria e Sousa relaciona este pasaje con la égloga V de la *Arcadia* ("Altri monti, altri piani"), la égloga I de Garcilaso ("Busquemos otros montes y otros ríos"), la égloga de Sá de Miranda a la muerte de Garcilaso ("Por otros frescos mirtos") y otros textos (de Varchi, Arioso, Paterno). De todos ellos destaca la *Piscatoria I*: "va el P. siguiendo la imitación de Sannazaro, égloga I, por la difunta Fílida" (FS, 198-199). El determinante se emplea en *Dáfnis* de Ferreira con valor similar: "Outros pastos terá lá, outras terras, / fontes que sempre lá manam continas. / Tu vás viver; nós cá nos mataremos" (127-129).

¹⁵⁷ Cf. "Quién rige las estrellas / veré, y quién las enciende con hermosas / y eficaces centellas" (Fray Luis de León, X, 56-58).

¹⁵⁸ Para Faria e Sousa, Aónia alude aquí al exceso de amor como causa de la muerte. Apoya su lectura en los ejemplos paralelos de *Dáfnis* de Ferreira, "Amaste em vida, ah, e morreste amando" (160), y de la elegía de Sá de Miranda: "Oh! que vitória a tua, oh que valor! / Contra um corpo tam tenro e tenros annos / inda pediste ajuda ao cego Amor!" (52-54) (FS, 199). Pero, al menos en *Dáfnis*, el contexto de amor del príncipe a sus súbditos desmiente esa interpretación erótica: "Quando outro amor, ó bom pastor, teremos?" (161), "Dáfnis, dize, que nos amou, amemos" (177).

que habita el Empíreo, morada de Dios, aquí sustituido por la Idea platónica; como amante situado en el tercer círculo, correspondiente a Venus, “último tramo de la escala en que las almas que suben conservan sus rasgos terrenos” (Green 1969, II: 49)¹⁵⁹; y como gobernante que ahora desde el más allá, en una esfera superior al cuarto círculo, del sol, contempla el imperio heredado, cuya extensión abarca el recorrido del astro¹⁶⁰. Tierra y cielo se conectan en estas tres evocaciones astronómicas, en donde el más allá aquilata y prolonga las cualidades personales del esposo y la grandeza y excelsitud del gobernante, de acuerdo con la simbología de los círculos tercero y cuarto. Sobre las opciones más allegadas a la dimensión humana del príncipe triunfa su ubicación en el Empíreo, undécimo cielo en la concepción renacentista y morada divina, ajena al movimiento y a cualquier alteración¹⁶¹. Allí el príncipe, ya purgado de su envoltura corpórea, se dedica a la embelesada contemplación intelectual del principio rector del universo, la Providencia o, en sentido pagano, la Idea que lo “enfrena”, por su estatismo, y lo gobierna. El Empíreo, desconocido en la Antigüedad, experimenta una adaptación paganizante, que incorpora

¹⁵⁹ Herrera en las *Anotaciones*, al comentar el verso “y en la tercera rueda” de la égloga I de Garcilaso, lo identifican con “el cielo de Venus, cuya luz cría amorosos efectos, i de ninguna otra benigna estrella se engendran cosas tan cercanas al poder de la hermosa i alegre Venus; i por esso le consagraron los astrólogos el tercero cerco” (2001: 737-738). Los cantos VIII y IX del *Paradiso* de Dante se sitúan en el cielo de Venus; allí se cita una canción que inicia el libro II del *Convivio*: “Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete” (VII, 37). La oda IV de Fray Luis de León también alude al cielo de Venus: “con la alta diosa, / de la tercera rueda poderosa” (24-25).

¹⁶⁰ El cuarto cielo simboliza la omnipotencia de Dios, pues alumbra “todo cuanto Dios tiene criado, desde el cielo hasta la tierra” y “da luz a todas las estrellas del cielo”, según describe Fray Luis de Granada (en Green 1969, II: 49). Como rey de los planetas, al sol eran equiparados los monarcas.

¹⁶¹ El Empíreo, morada de Dios y de los elegidos, equivale al undécimo cielo en la concepción renacentista, que adopta el modelo escolástico de once esferas, derivado del universo geocéntrico de nueve esferas de Tolomeo. En la *Guía de pecadores* (I, VI) Fray Luis de Granada lo describe como ámbito de descanso, sin variedad ni mudanza, donde el amor es perfecto y no existe el temor. Ese estatismo también es señalado por Venegas: “no se mueve, influye permanencia y constancia en las cosas contra la fluxibilidad de los otros” (Green 1969, II: 58-60). Este estatismo hace más evidente la errata *enfrena* (en la ed. de Saraiva 2002). Varias odas de Fray Luis de León culminan con la llegada, hipotética y desiderativa, a este ámbito, que en la oda VIII se representa como espacio luminoso y primaveral: “Inmensa hermosa / aquí se muestra toda, y resplandece / clarísima luz pura, / que jamás anochece; / eterna primavera aquí florece” (71-75) y en la oda X como lugar de quietud y felicidad: “Veré sin movimiento / en la más alta esfera las moradas / del gozo y del contento, / de oro y luz labradas, / de espíritus dichosos habitadas” (66-70).

el concepto platónico de las Ideas, trascendidas en la Idea del Bien, dadora del ser y de la esencia y fuente de perfección de las demás¹⁶².

Los múltiples vocativos confirman la divinidad alcanzada por el destinatario, a quien se dirige un ruego a la altura de su condición: “si en ver estos milagros no has perdido / la memoria de mí, o fue en tu mano / no pasar por las aguas del olvido, / vuelve un poco los ojos a este llano” (427-430). Aónio no recibe los *mandata morituri* previos al deceso, pues ya ha ingresado en su nueva sede con una existencia inmortal. En este punto, el canto adquiere dimensión de himno imprecatório, consistente en la formulación de preces a un dios¹⁶³. Dicha plegaria guarda con la ofrenda un paralelismo logrado por la reiteración de *perder la memoria y ojos*: “Recibe allá este sacrificio triste / que te ofrecen los ojos que te vieron, / si la memoria de ellos no perdiste” (403-404). La ofrenda legitima el ruego, si ambos se sustentan en el recuerdo y en el testimonio de los ojos, a través del llanto de la oferente y de la piedad de Aónio, también manifestada con la mirada: “vuelve un poco los ojos a este llano, / verás una que a ti, con triste lloro / sobre este mármol sordo llama en vano” (430-432). Esta súplica implica un cambio de perspectiva, espacial y simbólica, desde el círculo celeste en que habita Aónio hacia la tierra, valle de lágrimas¹⁶⁴ en el que podrá contemplar el duelo de su viuda sobre su tumba, reminiscencia de los versos descriptivos de Umbrano: “Ūa, de desusada fermosura, / que das outras parece ser senhora, / sobre un triste sepulcro, ño cessando, / está perlas dos olhos distilando” (345-348).

No obstante, de acuerdo con el cometido de este canto como exultante glorificación del difunto en los cielos, el recuerdo del dolor

¹⁶² “la Idea del Bien es el objeto del estudio supremo, a partir de la cual las cosas justas y todas las demás se vuelven útiles y valiosas” (*República*, VI, 505a). Esta formulación se plasma en la alegoría del Sol: “lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y de lo que se ve” (VI, 508b-c).

¹⁶³ Menandro dedica varios capítulos al género de los himnos a los dioses en sus diferentes variantes (§333-344; 1989: 34-40), incluidos los deprecatorios e imprecatórios (§342-344; 1989: 39-40). Para los *mandata morituri* (*epistolitikon*) como variante del epicedio, véase Cairns 1972: 90 ss.

¹⁶⁴ Similar ruego es formulado en el poema XXI de Fray Luis de León, *A Nuestra Señora*: “los ojos vuelve al suelo / y mira un miserable en cárcel dura, / cercado de tinieblas y tristeza” (4-6). El poema CCCXVI de Petrarca también pide a la Virgen: “socorri a la mia guerra, / bench’i’ sia terra, et tu nel ciel regina” (12-13). Sentido inverso, de la tierra al cielo, sigue la invocación a Cristo del poema luisiano *En la Ascensión* (XVIII): “¿Y dejas, Pastor santo, / tu grey en este valle hondo, oscuro, / con soledad y llanto; / y tú, rompiendo el puro / aire, te vas al inmortal seguro?” (1-5).

apenas supone una breve atención al entorno mundano, de inmediato abandonado por Aónia, que rectifica la imagen terrena de un duelo inútil (“en vano”) para atribuirle trascendencia en el más allá, hacia donde proyecta de nuevo su mirada¹⁶⁵: “Pero si entraren en los signos de oro / lágrimas y gemidos amorosos, / que muevan el supremo y santo coro” (433-435). El efecto conmovedor de ese llanto llegaría al Empíreo, círculo en el que se halla Dios o la Idea (419), a través de los “signos de oro” o signos del zodiaco¹⁶⁶ iluminados por el sol, que “va por los signos, encendido” (425). El “supremo y santo coro” podría hacer referencia a las estrellas¹⁶⁷, signos celestes accesibles a la vista de Aónia. Trascendiendo esos límites físicos, se aludiría aquí a la corte celestial, en donde los cuatro vivientes, los veinticuatro ancianos que rodean a Dios entronizado y los ángeles cantan al Señor, según el *Apocalipsis* (4-5). Esa morada se describe en los cielos IX y X del *Paradiso* de Dante (cantos XXVII-XXXIII) habitada por ángeles y bienaventurados, que entonan un himno a Dios (XXVII) o el *Ave María* (XXX).

De modo indirecto, la plegaria dirigida a Aónio solicita su intercesión en el cielo para que se anticipe la muerte, que ya no se concibe como desasimiento de las ataduras mundanas, sino como reencontro con el ser amado, máxima expresión del amor eterno, que halla su instrumento de perduración en los ojos, elemento recurrente en este canto, expresión y memoria del amor que culminará en el más allá: “la lumbre de tus ojos tan hermosos / yo la veré muy presto y podré verte” (436-437)¹⁶⁸. Al “supremo y santo coro”, auspiciador de esa esperanza, se oponen los hados, causantes del infortunio terreno, pero

¹⁶⁵ En el cielo X del *Paradiso* de Dante, Jesucristo aconseja al poeta: “Figliuol di grazia, quest’esser giocondo” / cominciò elli “non ti sarà noto, / tenendo li occhi pur qua giù al fondo, / ma guarda i cerchi infino al piú remoto, / tanto che veggi seder la regina / cui questo regno è suddito e devoto” (XXX, 112-117).

¹⁶⁶ Cf. “las causas de los hados, las señales” (Fray Luis de León, X, 55).

¹⁶⁷ Pueden recordarse ejemplos de la poesía de Francisco de la Torre, en donde el coro de estrellas rodea a la luna: “tú sola del coro / de las lumbres bellas” (endecha VI, 5-6), “del coro luciente / de la luna ardiente” (endecha IX, 6-7), “como en su sacro coro” (éloga II, 113); de Herrera: “ilustre coro / de las errantes lumbres, i fixadas” (soneto *Roxo sol, que con hacha luminosa*, 9-10), “Luz, en cuyo esplendor el alto coro / con vibrante fulgor está apurado” (soneto, 1-2); de Fray Luis de León: “tras él la muchedumbre / del reluciente coro / su luz va repartiendo y su tesoro” (VIII, 58-60).

¹⁶⁸ De manera análoga termina el soneto *Alma minha gentil*: “roga a Deus, que teus anos encurtou, / que tão cedo de cá me leve a ver-te, / quão cedo de meus olhos te levou” (12-14).

temporal, según sentencian los últimos versos: “que, a pesar de los hados enojosos, / también para los tristes hubo muerte” (438-439)¹⁶⁹.

Guardan concomitancias con estos tercetos varios poemas de Petrarca que vislumbran a la amada en el cielo, entre ellos la canción “O aspectata in ciel beata et bella / anima che di nostra humanitate / vestita vai” (XXVIII, 1-3) y dos sonetos (poemas CCCII y CCCV). En “Levommi il mio penser in parte ov’era” (CCCII), Laura, desde el “terzo cerchio”, le promete: “In questa spera / sarai anchor meco” (5-6). En “Anima bella da quel nodo sciolta”, le pide: “pon’ dal ciel mente a la mia vita oscura, / da sí lieti pensieri a pianger volta” (1-4), “volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta” (8), aduciendo la perpetuidad de su recuerdo: “Mira ‘l gran sasso, donde Sorga nasce, / et vedra’vi un che sol tra l’erbe et l’acque / di tua memoria et di dolor si pasce” (9-11).

Pero el fragmento se entronca fundamentalmente en la tradición de la égloga fúnebre, que, a partir de la bucólica V de Virgilio, se divide en dos cantos, de lamento y de apoteosis. Las églogas fúnebres desarrollan en sucesión ambos momentos, dejando para el desenlace las expresiones divinizadoras del difunto. Puesto que el marco luctuoso de las octavas previas ya cumplía la función lamentatoria, Aónia concentra su canto, autónomo en sí mismo, en la fase de glorificación, que se remonta al pasaje correspondiente de la bucólica V y muestra analogías con otros muchos textos de los que aquí se ofrece una pequeña muestra.

En la bucólica V de Virgilio ya el lamento de Mopso, en su epitafio, procede al enaltecimiento de Dafnis a las altas esferas, *usque ad sidera* (V, 43). El proceso culmina con su deificación, en el canto de Menalcas: “Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis” (56-57)¹⁷⁰, confirmada por la naturaleza, que proclama: “Deus, deus ille, Menalca!” (V, 64)¹⁷¹.

En la *Piscatoria I* de Sannazaro, las quejas de Lícidas por la pérdida de Filis dejan paso a las postreras apelaciones que visualizan su

¹⁶⁹ El verso aportaría una muestra más de “a lucidez dos tristes”, estudiada por Fraga 2003: 325-328.

¹⁷⁰ “Lleno él de luz, el umbral insólito admira del cielo / Dafnis y puede mirar a sus pies las estrellas y nubes”. Como nota Leclercq 1996: 702, los versos virgilianos remiten a las nociones cosmográficas expuestas en *Fedón* (108c-111c) y *Timeo* (71b), en donde se describen las regiones supraterrénas desde las que se ve el resplandor del cielo y de los astros.

¹⁷¹ “Un dios, es un dios, oh Menalcas”.

existencia camino de las regiones celestiales que tendrían por meta los Elíseos, poblados de flores: "At tu, sive altum felix colis aethera, seu jam / Elysios inter manes coetusque verendos / Lethaeos sequeris per stagna liquentia pisces, / Seu legis aeternos formoso pollice flores, / Narcissumque crocumque et vivaces amarantos, / Et violis teneras misces pallentibus algas" (91-96)¹⁷². Desde allí se solicita su protección: "Aspice nos mitisque veni; tu numen aquarum / Semper eris, semper laetum piscantibus omen" (97-98)¹⁷³. Filis es proclamada como divinidad marina ("tu numen aquarum / Semper eris", 97-98)¹⁷⁴ y Lícidas expresa su deseo de muerte, al faltar ella: "Nam quid ego heu solis vitam sine Phyllide terris / Exoptem miser? Aut quidnam rapta mihi luce / Dulce putem? quidve hic sperem?" (51-53)¹⁷⁵.

Tres pasajes fúnebres de la *Arcadia* de Sannazaro proporcionan la visión del difunto en las esferas celestes, transmutado en ser espiritual. La égloga V se configura como canto de apoteosis, solo interrumpida en una breve evocación del duelo universal (40-52). Ergasto invoca al alma de Androgeo, retornada a su estrella: "Alma beata e bella, / che da' legami sciolta / nuda salisti nei superni chiostrì, / ove con la tua stella / ti godì in seme accolta, / e lieta ivi, schernendo i pensier nostri, / quasi un bel sol ti mostri / tra li piú chiari spirti, / e coi vestigi santi / calchi le stelle erranti" (1-10). Ese nuevo entorno se describe como un paisaje pastoril alternativo: "altri monti, altri piani, / altri boschetti e rivi / vedi nel cielo, e piú novelli fiori; / altri fauni e silvani / per loughi dolci estivi / seguir le ninfe in piú felici amori" (14-19)¹⁷⁶. La canción concluye con el compromiso de perpetuación a través del canto y el verso pastoril: "né verrà tempo mai / che 'l tuo bel nome estingua, [...] / Né sol vivrai ne la mia stanca lingua, / ma per

¹⁷² "Mas tú, sea que, beata, ya tienes morada en los altos cielos, o que aún demores entre las Sombras Electas y entre el tropel de los Santos por las aguas del Leteo, o que en los Elíseos con tus hermosas manos estés cogiendo las flores eternas, narcisos, azafrán, vivaces amarantos y pálidas violetas mezcladas con tiernas algas". La estructura distributiva, marcada por *Sive... seu*, se refleja en la égloga portuguesa en el tramo encabezado por *ahora* (418, 421, 424).

¹⁷³ "mírame y ven dulcemente a mí: Serás para siempre divinidad del mar y para siempre serás propiciadora y de buen agüero para los pescadores".

¹⁷⁴ "Serás para siempre divinidad del mar".

¹⁷⁵ "Pero, ay de mí, ¿cómo puedo yo desear la vida en estas tierras desiertas sin Filis? ¿Y qué consuelo espero, arrancado de mi dulce luz? ¿Qué puedo yo esperar?".

¹⁷⁶ Cf. "entretanto / que otros campos y flores vas pisando, / y otras zampoñas oyes, y otro canto" (415-417). La evocación musical remitirá a: "temprando gli elementi / col suon de' novi inusitati accenti" (25-26).

pastor diversi / in mille altre sampogne e mille versi" (59-65)¹⁷⁷. Este poema pudo haber sugerido el planteamiento del canto de Aónia como glorificación, de sentido prospectivo, sin apenas concesiones al recuerdo de la muerte.

Las palabras con que Ergasto exhorta a Massilia, en la égloga XI, al final de su planto, la suponen en el cielo, formando parte del coro estelar: "Ma tu, piú ch'altra bella et immortale / anima, che dal ciel forse m'ascolti / e mi dimostri al tuo bel coro eguale" (145-147). El dolor, del que participa toda la naturaleza, se supera con la esperanza de compartir con ella la sepultura: "impetra a questi lauri ombrosi e folti / grazia, che con lor sempre verdi fronde / possan qui ricoprirne ambo sepolti" (148-150).

Del mismo modo, la égloga XII se cierra con el canto de Meliseo, que, mientras contempla los cabellos de Filis guardados como reliquias, expresa su deseo de muerte, único medio de recuperar su amor: "dovrebbe tanta fé Morte commovere" (321). Sus últimas palabras mencionan el Leteo, contrario a la preservación del recuerdo tras la muerte: "deh pensa, prego, al bel viver pretèrito, / se nel passar di Lete amor non perdesi" (324-325), tal como dirá Aónia en su alusión al Leteo: "si en ver estos milagros no has perdido / la memoria de mí, o fue en tu mano / no pasar por las aguas del olvido" (427-429).

La égloga III de Bernardo Tasso ofrece la visión celestial del difunto: "Alma gentil tu fra l'eterne genti, / Ou'ogni pena, ogni martire è in bando, / Ou'è sempre stagion uerde, et ombrosa" (49-51), imaginado en los círculos de Venus o de Marte (57-61). No falta la opción: "e'l mio desire / Di chiuder teco questa carne uile; / E mandar l'alma a ritrouar in cielo / Chi ne lasciò mendici al suo partire" (76-79). Ese deseo de muerte también se expresa en la *Egloga Pescatoria*: "Deh perche come col pensier son seco, / Ne mai mi parto, non è seco unita / Quest'alma in ciel, ou'ei si gode, e uiue? / Perche non portò seco al suo partire, / Come fece il mio bene, anco mia uita?" (25-29).

Dos poemas de Garcilaso de probada influencia en la égloga camoniana, la elegía I y la égloga I, vislumbran la existencia ulterior del difunto. En la elegía I, precedida de las reflexiones sobre el dolor, la presencia de don Bernaldino en los cielos es aducida como elemento de consuelo: "subió por la difícil y alta vía, / de la carne mortal

¹⁷⁷ Del mismo modo, Aónia promete mantener vivo el recuerdo de su amado: "nunca permitirán que acompañada / de mí no sea esta memoria tuya" (409-410).

purgado y puro, / en la dulce región del alegría, / do con discurso libre ya y seguro / mira la vanidad de los mortales, / ciegos, errados en el aire oscuro" (259-264). Desde su nueva naturaleza inmortal, en la esfera de los bienaventurados, "Pisa el inmenso y cristalino cielo" (268), contempla la tierra como "un pequeño punto" (281). Su mirada descendente se encuentra con la de su hermano, exhortado a poner la vista "en aquel gran trasunto" (283), revelador de su futuro: "mira, / y allí ve tu lugar ya deputado" (287-288). Análogo juego de perspectivas se desenvuelve en el canto de Aónia, que se dirige al ser espiritual situado en los círculos celestes, para rogarle que contemple su dolor terreno.

En la égloga I, en medio de los recuerdos de un pasado feliz y de las quejas contra el destino adverso, el canto de Nemoroso avanza de manera progresiva hacia la esperanza de reencuentro con su amada, preparada por las declaraciones de firmeza: "no me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido" (349-351) y de deseo de muerte: "Más conveniente fuera aquesta suerte / a los cansados años de mi vida" (263-264), "y lo que siento más es verme atado / a la pesada vida y enojosa, / solo, desamparado, / ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa" (292-295), "hasta que muerte el tiempo determine / que a ver el deseado / sol de tu clara vista me encamine" (321-323). En la última estrofa, el lamento deja paso a la visión de Elisa, inmortalizada en el cielo de Venus, espacio de un futuro común tras la muerte. A esa nueva naturaleza espiritual se dirige Nemoroso para rogarle su intercesión propiciatoria de ese momento. Con esta estancia apelativa a la imagen divina de la amada, trascendiendo la contingencia de su muerte mediante el amor perpetuo, coincide el canto de Aónia en tono y propósito, así como en expresiones concretas: "tercera rueda" (400), "busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos" (402-404), "donde descanse y siempre pueda verte / ante los ojos míos" (405-406), a las que corresponderían, respectivamente, "tercero asiento" (422), "otros campos y flores vas pisando, / y otras zampoñas oyes, y otro canto" (416-417), "yo la veré muy presto; y podré verte" (437).

Las églogas de Herrera *Amarilis* y *Salicio* reservan a la apoteosis sus versos finales, en los que el lamento deja lugar a la visión del difunto en el cielo, paraíso pagano poblado de flores simbólicas, y se le promete un culto fúnebre digno de un dios, al tiempo que se asegura la perpetuidad de su recuerdo en un epitafio. *Amarilis* aparece situada en el ámbito de su existencia ulterior: "Mas tú, o estés con

Venus en el cielo, / o en los Elisios Campos venturosos / escojas varias flores del verano, / jacintos i narcisos amorosos, / verde amaranto, en el ervoso suelo" (295-299) y recibe una súplica, digna de su condición celestial: "me mira" (306), antes de ser proclamada como diosa pastoril, de "la silvestre gente" (307). Su epitafio (324-336) ligará su recuerdo mundano al Betis. Esta visión apoteósica representa el consuelo y la superación del dolor por parte de Delfis, que en sus quejas también formuló el deseo de anticipar su muerte para unirse a su amada: "¿por qué no entrego a muerte mis despojos, / y sigo con el buelo aquella vida / que tanto fue querida / de mí, que la estimaua, / y como dea onrraua?; / ¿a qué me tardo?" (117-122). Del mismo modo, la égloga a la muerte de Garcilaso encumbra al poeta fallecido, "Salicio, al cielo alto subiendo" (139), y lo convierte en objeto de culto y de ruegos: "pediremos tu favor divino" (163), *mandata morituri* de los pastores, que lo aclaman como dios pastoril, "onor de la silvestre gente" (61).

En la *Égloga de las hamadriades*, de Barahona de Soto, Silveria dirige su canto a Tirsa divinizada: "Si les es a las almas concedido, / desnudas ya de corporales cargas, / prestar oreja a los piadosos llantos, / Divina Tirsa, oído / habrás nuestras amargas / querellas (151-156). Su presencia se prefigura en un más allá impreciso, que podría identificarse con el Paraíso, el Empíreo o los Campos Elíseos, y a ese lugar se dirigen las preces, pidiendo respuesta: "Mas dondequiera que las tristes voces / nuestras te hallen, o en el cielo ilustre, / o al derredor de robles y manzanos, / o ya que elíseos aposentos goces, / pasada el agua lóbrega y palustre, / o junto al olmo de los sueños vanos, / rogamos que recibas / en voces muertas intenciones vivas" (158-165). Al mismo tiempo, su espíritu permanece vivo: "Tu alma bella nuestras selvas creo, / hermosa ninfa, que andará lustrando / con sosegado y saludable vuelo" (166-168). Posteriormente, en el canto de Pilas, reproducido por Silvana, se formula la esperanza en una futura reunión con la amada: "y en perpetua llama / en todo tiempo me consumo y ardo, / hasta que venga el día / que goce de tu eterna compañía" (237-240).

En *Jânio* de António Ferreira, dos pasajes invocan al príncipe fallecido como dios y lo elevan a los cielos. La primera, en el canto de Sázio reproducido por Aónio: "Tu, Jânio nosso, ledo nos céus moras. / Em luz, em paz, em glória, já da guerra / dos bárbaros pastores, já do dano / dos tempos livre, em si o céu te encerra" (81-84). Posteriormente, Piério reproduce el planto oído a una voz triste, que, aun-

que no se identifica, podría ser la de la esposa: “– Alma – dizia – ó alma bem levada / à clara vida da prisão escura, / do teu despojo nua, e desatada; / alma, toda inocente, toda pura, / que debaixo dos céus tens sol, e lua, / olhos noutra mais alta fermosura” (109-114). El vocativo del comienzo, “Alma”, la imagen de la prisión y el enaltecimiento a las esferas celestes parecen remitir al comienzo del canto de Aónia. La otra égloga de Ferreira a la muerte del heredero, *Dáfnis*, pone en boca de los pastores la intuición de un *locus amoenus* alternativo en el más allá: “Outros pastos terás lá, outras terras, / fontes que sempre lá manam continas. / Tu vás viver; nós cá nos mataremos” (127-129).

6.4. *Responsio* y simetría

Las dos partes de la égloga se oponen y, al mismo tiempo, complementan a partir de un sistema de recurrencias que, tal como se señaló anteriormente, derivan del modelo *responsivo* de la bucólica V y, probablemente, de la égloga I de Garcilaso. Aunque en el curso del comentario ya se han hecho notar las principales, a continuación se recogen en un esquema en el que A) se refiere al duelo por Tíonio, constituido por las octavas del marco (12-18, 29-31) y el canto en estancias de Frondélio (19-28); B) corresponde a la sección dedicada a Aónio, con las octavas del marco y ritual fúnebre (33-42) y los tercetos de Aónia; C) designa el exordio general (1-11)¹⁷⁸.

SEMEJANZAS TEXTUALES

–A) Tíonio / B) Aónio [parecido fónico de los nombres, que remiten, respectivamente, a António y João].

–C) “Eu vi já [...] vi andar [...] e vi [...] E vi perder [...] enfim, vi [...]” (9-24) / B) “Cousas não costumadas na espessura, / que nunca vi, Frondélio, vejo agora” (341-342).

–C) “O Tejo corre turvo e descontente” (29) / A) “o Tejo cristalino” (136, 159), “o sacro Tejo, à sombra recostado, / com seus olhos no chão, a mão na face” (124-125) / B) “o Tejo agora claro e cristalino / tornará a fera Alecto em vulto horrendo” (367) [al contraste entre el río claro y turbio se suma su personificación].

–C) “esta lei de natureza” (40), “lei terrível” (79) / A) “a tirânica lei da morte dura” (158) / B) “lei dos Fados, áspera e tirana” (392).

¹⁷⁸ La enumeración sigue el orden de los versos en el exordio (C) o la primera parte (A).

–C) “o triste e duro Fado” (49) / B) “Ah! lei dos Fados, áspera e tirana!” (392), “hados enojosos” (438).

–C) “Não seja ora prodígio que declare” (55) / A) “Prodígios infinitos / mostrava aquele dia” (151-152) / B) “Este prodigio grande a Ninfa bela” (373).

–C) “que o bárbaro cultor meus campos are” (56) / B) “que as estrelas beninas prometendo / lhe estão o largo pasto d’Ampelusa” (371) [referencias a la pérdida y recuperación de las posesiones norteafricanas].

–C) “pastores de Luso” (58), “pastores” (88), / A) “esse teu pastor” [Tiónio] (101) / B) “daquele grão Pastor” (386) [el disfraz pastoril posee en C) y B) connotaciones militares, pues representa a los soldados y al Emperador, respectivamente].

–A) “Tiónio meu, ainda em flor cortado” (96), “como flor que a terra / lhe nega o mantimento” (249-250) / B) “despois que a morte a flor cortou” (359).

–A) “Porque espalhar suspiros vãos ao vento, / para os que tristes são, é falsa cura” (115-116) / B) “o som peregrino e piadoso / com que a fermosa Ninfa a dor engana” (393-394).

–A) “da morte de Tiónio, triste e escura” (118), “a tirânica lei da morte dura” (158) / B) “Ó triste morte, esquiva e mal olhada” (381).

–A) “se a dor me não congela a voz no peito” (120) / B) “que eu, de dor, não sei dizer” (380).

–A) “e em silêncio triste estão as Ninfas, / dos olhos estilando claras linfas” (127-128) / “Ûa [...] / sobre um triste sepulcro, não cessando, / está perlas dos olhos distilando” (345-348).

–A) “nas sombras, a ave gárrula suspira” (139), “daquele verde álamo sombrio, / a branda filomela, entristecida, / ao saudável canto te convida” (142-144) / B) “Nenhum rumor da serra lhe resiste; / nenhum pássaro voa, mas parece / que do canto vencido, lhe obedece” (322-324).

–A) “Tiónio meu” (159), “Tiónio” (229) [invocación a la imagen terrena del pasado] / B) “Alma y primero amor” (397), “gentil espírito” (415) [invocación a la imagen ultraterrena del presente].

–A) “Mas foi consentimento do Destino” (163) / B) “Mas se for conservado do Destino” (369).

–A) “porque assi o destino o permitiu, / e assi levou consigo / o mais gentil pastor que o Tejo viu” (240-242) / B) “que pues los altos

cielos permitieron / que no te acompañase en tal jornada, / y para ornarse solo a ti quisieron" (406-408).

–A) "noite sempiterna" (165) / B) "noite intempestiva" (366) [imágenes de la muerte].

–A) "Paréceme, Tiónio, que te vejo" (229) [visión retrospectiva] / B) "yo la veré muy presto; y podré verte" (437) [visión prospectiva].

–A) "tempo avarento" (251) / B) "por más que el tiempo huya" (412).

–A) "dando o esprito" (254), "gentil esprito" (283) / B) "espírito dichoso" (398), "gentil espírito" (415) [en A) se habla de la entrega de su espíritu a Dios; en B) Aónia se dirige a la parte espiritual de su esposo].

–A) "Da boca congelada a alma pura" (257) / B) "Alma y primero amor del alma mía" (397).

–A) "pranto sempiterno" (261) / B) "sempiterno llanto" (413).

–A) "a quem por ti somente a vida amava" (262) / B) "em cuya vida / la mía estuvo en cuanto Dios quería!" (398-399).

–A) "un túmulo de flores adornado" (274) / B) "de flores tem o túmulo adornado" (352).

–A) "pedra dura" (281) / B) "mármol" (432).

–A) "Memória sou que grito [...]" (281) [epitafio] / B) "nunca permitirán que acompañada / de mí no sea esta memoria tuya" (409-410).

–A) "de flores mil o claro céu s'esmalta" (303) / B) "que otros campos y flores vas pisando" (416) [metáfora de las estrellas, en ambos ejemplos].

SEMEJANZAS Y CONTRASTES

–A) Tiónio como pastor, evocado en sus facetas terrenas de enamorado y soldado / B) Aónio como "excelente e poderoso" (309), invocado como ser espiritual.

–A) Escenario rústico-pastoril del lamento¹⁷⁹ / B) escenario alegórico de la corte lusa.

¹⁷⁹ Uno de los indicios lo proporcionan las referencias al ganado, frecuentes en la primera parte, pero totalmente ausentes de la segunda: C) "e o gado, em ver que a erva lhe falece, / mais que de não comer, nos emagrece" (31-32) / A) "Mas não há i quem d'erva o gado farte" (103), "o gado paze / antre as húmidas ervas, sossegado" (121-122), "as mansas e pacíficas ovelhas, / de comer esquecidas" (133-134), "Aquele dia as águas

–A) octavas (marco) y estancias (canto) / octavas (marco) y tercetos (canto).

–A) epitafio y octavas epilogales / final absoluto, del canto y de la égloga, en la voz de Aónia.

–A) lamento sentido de Frondélio, con predominio de la amistad sobre la anécdota amorosa de Marfida / canto glorificador en el que Aónia proclama su amor perpetuo.

–A) “caso triste” (92), “Ó caso desastrado” (93), “desse caso terrível” (98), “desse caso desastrado” (107), “da morte de Tiónio, triste e escura” (118), “fero caso triste” (154), “cruel, acerba e triste” (167), “tristeza” (172, 183, 191), “tristura” (176), “tristezas” (180), “triste” (184, 186), “triste” (214), “de Tiónio o caso desastrado” (272) / B) “me faz cá no peito a alma triste” (320), “sobre um triste sepulcro” (347), “com gritos que a montanha entristeceram” (358), “Ó triste morte” (381), “Recibe allá este sacrificio triste” (403), “con triste lloro” (431), “también para los tristes hubo muerte” (439) [las notas luctuosas se acentúan en la primera parte, trabada por la recurrencia, *derivatio* y sinonimia de *triste*].

–A) “cantarás desse caso desastrado / aqueles brandos versos que cantaste” (107-108), “Toca, Frondélio, toca a doce lira” (141), “teus versos delicados, / teu numeroso canto e melodia” (289-290), “o tom suave e brando” (291), “em virtude dos versos que cantaste / sempre viva” (299-300) / B) “me soa um eco nas orelhas; / o doce acento não parece humano” (312-313), “o tom m’espanta, e a voz me faz enveja” (316), “mais gentil me parece a voz que ouviste, / peregrina, excelente” (318-319), “o canto nunca ouvido” (338), “o doce acento delicado” (339), “estar pasmado” (340), “Mas o som peregrino e piadoso” (393), “quão bem que soa o verso castelhano” (396) [coinciden *doce* y *delicado*, epítetos compartidos por dos cantos implícitamente confrontados como humano y divino, por extremar, este último, sus cualidades y capacidad de conmoción].

–A) “Aquele día” (145) [apocalipsis] / B) [apoteosis].

–A) “a noite sempiterna, / que tu tão cedo viste” (165-166), “Ó confiado engano! / Ó encurtada vida” (235-236) [idea negativa de la muerte que trunca una vida joven] / B) “Sombra gentil, de su prisión

não gostaram / as mimosas ovelhas; e os cordeiros / o campo encheram d’amorosos gritos. / Não se dependuraram dos salgueiros / as cabras, de tristeza; mas negaram / o pasto a si, e o leite a os cabritos” (145-150), “e enquanto estas ervinhas pasto derem / ás petulantes cabras” (297-298).

salida, / que del mundo a la patria te volviste, / donde fuiste engendrada y procedida" (400-402) [idea positiva de la muerte como liberación].

–A) Marte y Amor (200, 221, 284) / B) Citerea (421) y Sol (424).

–A) llanto universal [Tajo, árboles, faunos, ninfas, flores, fuente, navegante, caminante] (159-284) / B) llanto particular de Aónia: "sempiterno llanto" (413), "triste lloro" (431).

–A) "que, enfim, enfim, destarte / se muda o feminino pensamento" (269-270) / B) "Ni dejarán, por más que el tiempo huya, / de estar en mí con sempiterno llanto, / hasta que vida y alma se destruya" (412-414).

Estas recurrencias y contraposiciones se engastan en una estructura bipartita, vertebrada en núcleos equivalentes, que sugieren la simetría del conjunto, según el siguiente esquema:

–Identificación de los difuntos, Tiónio y Aónio: A) estr. 12 / B) estrs. 41-42

–Diálogo pastoril, con narración y comentarios metapoéticos: A) estrs. 13-18, 29-31 / B) estrs. 32-35, 40 (379-380), 42 (393-396).

–Presentación de cada canto, poniendo énfasis en la atención de la naturaleza (A) o en la imagen luctuosa de Aónia (B), con elogios metapoéticos en ambas secciones: A) estrs. 16-18 / B) estrs. 41-42.

–Comentarios, final (A) y previo (B) de sendos cantos, que funcionan como eje de simetría del poema: A) estrs. 29-31 / B) estrs. 32-35.

–Cantos fúnebres: A) estancias de Frondélio (19-28) / tercetos de Aónia (397-439).

7. Final

El cúmulo de datos históricos y literarios que suministra Faria e Sousa ha facilitado la lectura diacrónica de esta égloga, alusiva a hechos y personajes de su tiempo, pero también tributaria de una tradición que se acomoda con acierto a los fines épico-laudatorios que la ocasión de la doble muerte requería. De entre las fuentes recopiladas en el presente estudio, despunta la bucólica V como guía de las elecciones poéticas que se plasman en "Que grande variedade vão fazendo": el esquema dual y contrapuesto, de lamento y apoteosis, ligados por las *responsiones*. A tenor de este modelo, se debilita la hipótesis de la autonomía de estos dos cantos, que calcan el diseño de la églo-

ga fúnebre a Dafnis, disponiéndose en dos cantos, de duelo, cerrado por un epitafio, y de glorificación.

Siguen la estela de esta bucólica numerosas églogas fúnebres que reinterpretan el paradigma binario fundiendo epitafio y apoteosis en los versos epilógicos, en realce del *pathos* fúnebre. No así Camões, que prefiere compasar su versión de la muerte en las dos fases establecidas por el modelo, del que se aparta al disociar el proceso en personajes diferentes.

El análisis se ha enriquecido con la perspectiva sincrónica, resultado de una nueva proyección de la bucólica V o sus continuaciones, fundamentalmente la égloga I de Garcilaso, con su sistema de recurrencias simétricas determinantes de la estructura responsiva, que lima las divergencias de tono y propósito entre los dos núcleos. Las refracciones verbales denotan un equilibrio compositivo no exento de asimetrías, que obedecen a la índole propia de cada canto, sujeto a sus propias convenciones. Se explica así que el duelo por Tiónio concluya con un epitafio, que consagra su inmortalidad terrena, designio innecesario en la plegaria que prefigura la presencia celeste de Aónio, cuya memoria mundana se encomienda al compromiso de fidelidad perpetua de Aónia. La omisión de un epílogo al discurso de Aónia, que queda resonando en el cuarteto de cierre, responde a la propia naturaleza de este canto, orientado al ámbito de las esferas cósmicas que reunirá en un futuro a los esposos. Huelga, por lo tanto, retornar a un marco pastoril que ya ha sido clausurado con la tópica del cierre tras el canto de Frondélio y disturbaría la atmósfera de espiritualidad trascendente alcanzada al término de esta plegaria apoteósica.

El exordio general, resorte de enlace de los dos núcleos, plantea otro potencial elemento de desequilibrio por su adscripción indefinida a una de las dos locuciones, la de Frondélio, por proximidad, o la de Aónia, por la analogía de motivos y tono. El signo complementario entre la visión apocalíptica descrita en las octavas introductorias y la apoteosis cantada en los tercetos diseña una circularidad que, aunque quiebra la equipolencia de las dos secciones, refuerza la unidad del poema.

La motivación de cada núcleo en la muerte, las recurrencias verbales y de motivos que los enlazan y asemejan están compensadas con los rasgos privativos que los oponen, configurando resultados disímiles: un lamento personal y sentido, aunque reglado por las estipulaciones de los géneros fúnebres, frente a un canto público, adecuado a

la estirpe real del finado, emitido por una voz acorde con su rango y en ningún modo identificable con el yo autorial bajo *velame pastorico*. Reflexionar sobre la miseria de la condición humana contraveniría el decoro conveniente al personaje, que se sobrepone a la caducidad humana al ingresar en la esfera de los bienaventurados.

Que grande variedade vão fazendo concilia el seguimiento de la tradición con la emulación de sus modelos y patrones genéricos. Como tantas otras églogas peninsulares, se inscribe en categorías preestablecidas, principalmente la fúnebre, pero también la alegórica y dramática, para adaptar sus pautas a circunstancias de base histórica y al idiolecto creativo de su autor. La operatividad de los paradigmas bucólicos explica las afinidades y concomitancias con otras églogas hispanas y lusas, sin necesidad de postular influjos directos. De la indefinición de dicho panorama transtextual se infiere, sin embargo, el indiscutible magisterio de Virgilio, Sannazaro y Garcilaso y el probable conocimiento de esta égloga por parte de los poetas contemporáneos.

Bibliografía

- Acuña (1982): Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra.
- Alciato (2003): Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas*, ed. de Rafael Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta y Edicions UIB.
- Alcina (1996): Juan Francisco Alcina, "La elegía neolatina", in B. López Bueno, ed., *La elegía*, Universidad de Sevilla, pp. 15-40.
- Almeida (2011): Isabel Almeida, "Maneirismo em Camões", en V. Aguiar e Silva, coord., *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, pp. 542-554.
- Alves (2011): Hélio J. S. Alves, "Faria e Sousa, Manuel de", en V. Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, pp. 371-378.
- Azar (1981): Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins.
- Azevedo Filho (1990): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Introdução á lírica de Camões*, Lisboa, ICALP.

- Azevedo Filho (1997): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões, 5, tomo I, Éclogas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Balbuena (1821): Bernardo de Balbuena, *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile* [1608], Madrid, Ibarra [ed. facs.: Guadalajara, Jalisco, México, UNED, 1989].
- Barahona de Soto (1903): Luis Barahona de Soto, *Églogas*, en *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Real Academia Española, pp. 790-838.
- Bayo (1959): Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, Gredos.
- Bernardes (1946): Diogo Bernardes, *Obras completas, II: O Lima*, ed. de Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- Bernardes (1988): José Augusto Cardoso Bernardes, *O bucolismo português*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Boccaccio (1998): Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, vol. VII-VIII de *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. de Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Bocchetta (1976): Vittore Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos.
- Cabello Porras (2004): Gregorio Cabello Porras, *Barroco y Cancionero. El "Desengaño de amor en rimas" de Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga.
- Cabello Porras / Pérez-Abadín (2011): Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro, eds., *"Huir procuro el encarecimiento": La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, USC Editora Académica.
- Cairns (1972): Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh University Press.
- Camacho Guizado (1969): Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.
- Camões (1595): Luís de Camões, *Rhythmas*, Lisboa, por Manuel de Lira, a custa de Estevão Lopes [Biblioteca Nacional Digital, BNP].
- Camões (1598): Luís de Camões, *Rimas*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, a custa de Estevão Lopes [Biblioteca Nacional Digital, BNP / ed. facs. de Vítor M. Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980].

- Camões (s. f.): Luís de Camões, "Egloga do mesmo A. a morte de dom Antonio de Noronha, E iuntamente à do príncipe Dom João, filho del R. Dom João o 3º de Portugal", in *Cancionero de la Real Academia de la Historia* (ms. M), ff. 125r-138r.
- Camões (s. f.): Luís de Camões, "Égloga funerea do mesmo. Umbrano, Frondelio, Aonia", en *Cancioneiro de Luís Franco Correa. 1557-1589* (ms. LF), Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972, ff. 13v-19v.
- Castiglione (1942): Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán [1534], Madrid, CSIC.
- Cervantes (2014): Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española.
- Ciavolella (1976): Massimo Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni Editori.
- Cidade (1984): Hernâni Cidade, *Luís de Camões. O lírico*, Lisboa, Editorial Presença.
- Cristóbal (1980): Vicente Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense.
- Dante (2003): Dante Alighieri, *Divina Comedia. Paraíso*, ed. de Ángel Crespo, il. por Miquel Barceló, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Dasilva Fernández (2001): Xosé Manuel Dasilva Fernández, "Apresentação" de *Lírica de Camões. 5. Éclogas, t. I*, ed. de Leodegário A. de Azevedo Filho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-23.
- Encina (1996): Juan del Encina, *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.
- Espinel (2008): Vicente Espinel, *Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote Bernal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Fernández Morera (1981): Darío Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, Londres, Tamesis.
- Ferreira (2000): António Ferreira, *Poemas lusitanos*, ed. de Tom F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Ficino (1986): Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón* [1547], ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos.
- Fosalba (2011): Eugenia Fosalba, "El exordio de la *Epístola a Boscán*: contexto napolitano", *Studia Aurea*, 5, pp. 23-47.

- Fosalba (2012): Eugenia Fosalba, "Sobre la relación de Garcilaso con Antonio Tilesio y el círculo de los hermanos Seripando", *Cuadernos de filología italiana*, 19, pp. 131-144.
- Fraga (1989): Maria do Céu Fraga, *Camões: um bucolismo intranquilo*, Coimbra, Almedina.
- Fraga (2003): Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Fraga (2011): Maria do Céu Fraga, "Éclogas", en V. Aguiar e Silva, coord., *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, pp. 323-327.
- Fraga (2011): Maria do Céu Fraga, "Elegías", en V. Aguiar e Silva, coord., *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, pp. 334-337.
- Gallardo (2000): Carmen Gallardo, "La poética y los poemas de los elegíacos latinos", *Edad de Oro*, 19, pp. 95-106.
- García Galiano (2000): Ángel García Galiano, "Relectura de la *Égloga II*", *Revista de Literatura*, 62, 123, pp. 19-40.
- García López / Fosalba / Pontón (2013): Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo (1500-1598)*, Barcelona, Crítica.
- Garcilaso (1981): Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia.
- Garcilaso (1995): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- Gargano (2009): Antonio Gargano, "L'Arcadia di Sannazaro in Spagna: l'égloga II di Garcilaso tra *imitatio* e modello bucolico", in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Olschki Editore, pp. 287-296.
- Gargano (2011): Antonio Gargano, "De Sannazaro a Garcilaso: traducción y transcodificación (a propósito de la *Égloga II*)", in P. Civil et alii, *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, Napoli, Liguori, pp. 117-130.
- Glaser (1957): Edward Glaser, "La crítica de las églogas de Garcilaso hecha por Manuel de Faria e Sousa, a la luz de su teoría de la pastoral", in *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Castalia, 1957, pp. 3-57.

- Green (1969): Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 4 vols.
- Grimal (2011): Pierre Grimal, *Virgilio*, Madrid, Gredos.
- Guerrini (1973): Roberto Guerrini, "Vos coryli testes. Struttura e canto nella V égloga di Virgilio", in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 28, 5-6, pp. 683-694.
- Herrera (1985): Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- Herrera (2001): Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso [1580]*, ed. de Inoria Pepe y José M.^a Reyes, Madrid, Cátedra.
- Horacio (1997): Horacio, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- Hurtado de Mendoza (2007): Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Clásicos Andaluces.
- Lapesa (1985): Rafael Lapesa, *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo.
- Lara Garrido (1994): José Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y Épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial.
- Lara Garrido (2002): José Lara Garrido, "Poética del género bucólico y ekphrasis en la *Égloga de Pilas y Damón*", en J. Lara Garrido, ed., *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga, Anejo 43 de *Analecta Malacitana*, pp. 297-429.
- Layne (1951): Pedro Laynez, *Obras, II*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC.
- Leclercq (1996): René Leclercq, *Le divin loisir. Essai sur les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles.
- Lemos (1966): Esther de Lemos, "Faria e Sousa, comentador das rimas de Camões", *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, 11, pp. 1-17.
- León (2006): Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Lomas Cantoral (1980): Jerónimo de Lomas Cantoral, *Obras*, ed. de Lorenzo Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial.

- López Bueno (1996): Begoña López Bueno, ed., *La elegía*, Universidad de Sevilla.
- Luck (1969): Georg Luck, *The Latin Love Elegy*, London-Totowa, New Jersey, Methuen & Co. Ltd.-Rowman and Littlefield.
- Maldepuech (2006): Florence Maldepuech, "La inmediatez paradójica o la relación amorosa imposible en las Églogas de Garcilaso de la Vega", *Criticón*, 97-98, pp. 123-136.
- Marnoto (1997): Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Manierismo*, Universidade de Coimbra.
- Marnoto (2012): Rita Marnoto, coord., *Comentário a Camões, Sonetos* (vols. 1, 2), Lisboa, Cotovia.
- Marques (1939): Francisco da Costa Marques, *Camões poeta bucólico*, Universidade de Coimbra.
- Medrano (2005): Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Clásicos Andaluces.
- Menandro (1989): Menandro, *Sobre los géneros epidícticos*, ed. de Francisco Romero Cruz, Universidad de Salamanca.
- Miranda (1885): Francisco de Sá de Miranda, *Poesías*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer [Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985].
- Miranda (1977): Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas, II*, ed. de Manuel Rodrigues Lapa, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- Miranda (2010): Francisco de Sá de Miranda, *Poesía castellana completa*, ed. de José Jiménez Ruiz, Universidad de Málaga.
- Montemayor (1996): Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Biblioteca Castro.
- Montero (2002): Juan Montero, "La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)", in B. López Bueno, ed., *La égloga*, Universidad de Sevilla, pp. 183-206.
- Morros (2008): Bienvenido Morros, "Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84, pp. 13-58.
- Núñez Rivera (2011): Valentín Núñez Rivera, "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (De la Fuente de Aganipe a las *Rimas* de Camoens)", *Edad de Oro*, 30, pp. 279-206.

- Ovidio (1994): Ovidio, *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, ed. de Edward J. Kenney, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- Ovidio (1995): Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos.
- Padilla (2010): Pedro de Padilla, *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Aurelio Valladares, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- Pascucci (1988): Giovanni Pascucci, "Lettura della quarta bucolica", en M. Gigante, ed., *Lecturae Vergilianae. Le bucoliche*, Napoli, Giannini, pp. 173-197.
- Pérez-Abadín (2004): Soledad Pérez-Abadín Barro, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez-Abadín (2007): Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Universidad de Málaga, Anejo 66 de *Analecta Malacitana*.
- Pérez-Abadín (2009): Soledad Pérez-Abadín Barro, "La Bucólica del Tajo de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto", *Criticón*, 105, 1, pp. 85-116.
- Pérez-Abadín (2012): Soledad Pérez-Abadín Barro, *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- Pérez-Abadín (2014): Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, Anejo 93 de *Analecta Malacitana*.
- Petrarca (1989): Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- Pimpão (1973): Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *A Elegia segunda "Aquele que de amor descomedido" e a chamada Égloga primeira "Que grande variedade vão fazendo"*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Pimpão (2005): Álvaro Júlio da Costa Pimpão, ed. de Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Nova Almedina.
- Platón (1988): Platón, *Diálogos. IV: República*, ed. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.

- Platón (2007): *Diálogos*, ed. de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Putnam (1970): Michael C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton University Press.
- Ramajo Caño (1996): Antonio Ramajo Caño, "Para la filiación literaria de la Égloga II de Garcilaso", *Revista de Literatura*, 58, 115, pp. 27-45.
- Salvatore (1988): Armando Salvatore, "Lettura della quinta bucolica", en M. Gigante, ed., *Lecturae Vergilianae. Le bucoliche*, Napoli, Giannini, pp. 198-223.
- Sannazaro (1914): Jacopo Sannazaro, *Piscatory Eclogues*, ed. de Wilfred P. Mustard, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Sannazaro (1990): Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Francesco Erspamer, Milano, Mursia.
- Sannazaro (1993): Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, trad. de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra.
- Saraiva (2002): Maria de Lurdes Saraiva, ed. de Luís de Camões, *Lírica completa III*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sena (1980): Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões. 1948-1978, I*, Lisboa, Edições 70, pp. 171-265.
- Silva (1994): Vítor Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia.
- Silva (2008): Vítor Aguiar e Silva, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovía.
- Silva (2011): Vítor Aguiar e Silva, coord., *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho.
- Sousa (1689): Manuel de Faria e Sousa, ed., *Rimas várias de Luis de Camões, Tomo III, IV y V, Segunda parte*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972].
- Tasso (1560): Bernardo Tasso, *Rime*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari [BNE, R-15 354].
- Tasso (1995): Bernardo Tasso, *Rime, volume I: I tre libri degli Amori*, ed. de Domenico Chiodo, Torino, Edizioni Res.
- Torre (1631), Francisco de la Torre, *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta del Reino [BNE, R-5 988, R-7 215].
- Van Sickle (1983): John Van Sickle, "Strutture interne di singole egloghe nel libro bucolico di Virgilio", *Maia*, 30, pp. 205-212.

- Virgilio (1980), Virgile, *Énéide, livres IX-XII*, vol. III, ed. de Jacques Perret, Paris, Sociéte d'Édition "Les Belles Lettres".
- Virgilio (1996): Virgilio, *Bucólicas*, ed. de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- Virgilio (2008): Virgilio, *Eneida*, ed. de José Luis Vidal, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Wescott (1997): Howard B. Wescott, "Garcilaso's Eclogues: Artifice, Metafiction, Self-Representation", *Calíope*, 3, 1, pp. 71-85.
- Willis (1995): Clive Willis, "The Correspondence of Camões (with Introduction, Commentaries, Translation and Notes)", *Portuguese Studies*, 11, pp. 15-61.
- Zimic (1988): Stanislav Zimic, "Las églogas de Garcilaso de la Vega", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, pp. 5-107.