

## O soneto atribuível a Camões *Todo animal da calma repousava*

Maurizio Perugi  
Universidade de Genebra  
mperugi@unige.ch

Fecha de recepción del artículo: 09-11 -2014

Fecha de aceptación del artículo: 15-01-2015

### Resumen

Depois de propor um comentário de “*Todo animal da calma repousava*”, soneto pastoril que figura no corpus camoniano, analisa-se a tradução para espanhol que se encontra na *Poética silva* e, com base na discussão do conjunto das variantes manuscritas e impressas, conclui-se que o soneto deve efectivamente ser considerado de autoria camoniana.

**Palabras clave:** *Todo animal da calma repousava* – Camões – soneto pastoril – *Poética silva*

### Abstract

This paper proposes a commentary of “*Todo animal da calma repousava*”, a pastoral sonnet belonging to the bulk of sonnets more or less rightly attributed to Camões. A Spanish translation of the same text is to be found in the *Poética silva*. A discussion of the variants attested in all the manuscripts, as well as in the printed tradition, leads to the conclusion that Camões should actually be regarded as the author of this sonnet.

**Keywords:** *Todo animal da calma repousava* – Camões – pastoral sonnet – *Poética silva*

1.1. Atribuído a Camões no ms. M (f. 169v)<sup>1</sup>, o nosso soneto é anónimo nos demais manuscritos e impressos<sup>2</sup>, enquanto no índice do padre Pedro Ribeiro figura tanto sob o nome de Camões, como sob aquele de Diogo Bernardes<sup>3</sup>. Reproduzimos aqui a edição de Berardinelli<sup>4</sup>:

Todo o animal da calma repousava,  
só Liso o ardor dela não sentia,  
que o repouso do fogo em que ardia  
Consistia na Ninfa que buscava.

Os montes parecia que abalava  
o triste som das mágoas que dezia;  
mas nada o duro peito comovia,  
que na vontade d'outrem posto estava.

Cansado já de andar pola espessura<sup>5</sup>,  
no tronco d'ua faia, por lembrança,  
escreveu estas palavras de tristeza:

“Nunca ponha ninguém sua esperança  
em peito feminino, que de natura  
sòmente em ser mudável tem firmeza”.

Trata-se de um soneto pastoril, género literário que sobressai com o maior relevo, pela primeira vez, no *Libro primo degli Amori* de Bernardo Tasso<sup>6</sup>: com efeito, na segunda parte dessa recolha encontra-se um grupo de dezoito sonetos pastorais<sup>7</sup>, dentro do qual se destacam dois ciclos: o protagonista do primeiro, composto de oito sonetos, é o

<sup>1</sup> Cf. Da Cruz 1971: 115.

<sup>2</sup> CrB 3v (Askins 1979: 38); LF 125 (cf. *Cancioneiro* 1972); E 22v (Da Cruz 1971: 168); Rh (*Rhythmas* 1595) 3v, Soneto VIII; Ri (*Rimas* 1598) 4v, Soneto 14; FS (Faria e Sousa 1685: 40), n° XIV. Curiosamente, o soneto chegou a ser atribuído a Martim de Castro: veja-se Sena 1980: 272; Cunha 2011: 48-49 (onde o que está dito a propósito do ms. LF tem que se corrigir com base em LAF 1985: 73).

<sup>3</sup> Cf. Castro 1988: 147 e 155.

<sup>4</sup> Cf. Berardinelli 1980: 72 (n° 14).

<sup>5</sup> Eco de Dante: “Vago già di cercar dentro e dintorno/la divina foresta spessa e viva” (*Purg.* 28, 1-2).

<sup>6</sup> Veja-se Ferroni 2012. Cf. também Fiorato 1976: 88; Id. 1979: 357.

<sup>7</sup> Os 18 sonetos repartem-se em três sequências de seis cada uma por interposição das três odes 125, 132, 139, duas das quais são compostas à imitação dos hinos latinos de Marcantonio Flaminio.

pastor Alcippo, ou seja, Antonio Brocardo<sup>8</sup>, enquanto o segundo se refere a Batto, que designa o próprio autor. Os modelos de Bernardo Tasso na sua poesia pastoril são essencialmente os autores modernos que, na percepção dos contemporâneos, tinham superado os antigos, ou seja, Navagero<sup>9</sup>, Fracastoro, Flaminio. Assim Emilio Torchio define a cenografia típica deste género lírico, onde a paixão amorosa é o tema mais explorado:

L'ambientazione pastorale è una sorta di scenografia in cui possono essere calati vari metri (stanze, madrigali, sciolti, sonetti: nel *Libro primo* mancano le canzoni) e diversi contenuti, che vengono così caratterizzati da elementi topici ben distinti: *locus amoenus*, nomi inconfondibili di pastori e pastorelle, deità selette (ninfe, fauni, napee, Zefiro, Pan, Bacco, Venere e Cupido), animali, strumenti musicali (...). Si ha di frequente l'impressione che questa scenografia sia prediletta quando il tasso di verità storico-biografica dei versi sia particolarmente alto, come se la realtà potesse essere trasferita in poesia solo a patto d'essere mascherata. (2005: 87-88)

Na literatura espanhola, a associação entre soneto e matéria pastoril verifica-se primeiro na *Diana* (4 sonetos), e logo na continuação de Pérez (14 sonetos), em Gil Polo (13), em *La Galatea* de Cervantes (20), na *Arcadia* de Lope de Vega (24)<sup>10</sup>. Depois, o soneto pastoril difunde-se na França<sup>11</sup> e, no fim do século, na Inglaterra<sup>12</sup>.

A estrutura do soneto que estamos a analisar corresponde ao modelo dito 3 + 1, na medida em que o discurso directo só se encontra no último terceto<sup>13</sup>. Ao retomar "la topique de l'amour malheureux ou non partagé, du désespoir amoureux dans un paysage bucolique"

<sup>8</sup> Morrera pouco antes que Bernardo tivesse composto o seu livro.

<sup>9</sup> Inventor do *lusus pastoralis*, género lírico que se situa na encruzilhada de écloga, epigrama e elegia.

<sup>10</sup> As duas últimas obras aparecem respectivamente em 1585 e 1598.

<sup>11</sup> *La Bergerie* de Remy Belleau, que é a primeira novela pastoril da literatura francesa (1565), contém 24 sonetos: veja-se Demerson 2001: 58, 59, 60, 62, 63, 63, 65, 66, 88, 106, 120, aos quais cabe acrescentar um grupo de 13 sonetos (pp. 111-118).

<sup>12</sup> Cf. a recolha de Thomas Lodge (1593).

<sup>13</sup> "È notevole che nei testi pastorali ricorra spesso il discorso diretto (riverbero forse della stretta connessione del genere con il canto amebeo); nei sonetti, con frequenza significativa, esso occupa le quartine e la prima terzina, mentre la seconda terzina è destinata alla didascalia, introdotta per lo più da formule quali *Così cantò/disse*. Questo tipo di schema è un caso specifico, un'applicazione particolare d'un più generico modulo, cui si potrebbe dare l'etichetta di 3 + 1, che bilica il sonetto su un baricentro basso situato dopo la prima terzina, prevedendo una frattura sintattica alla fine del v. 11" (Torchio 2005: 89-90).

(Taddia 2006: 86), o autor recorre a uma panóplia de lugares-comuns: 1) o contraste entre a calma da natureza e as penas de amor do protagonista; 2) o contraste entre as lamentações dele, capazes de enternecer até os montes, e a dureza da mulher apaixonada por outrem; 3) a epígrafe escrita no tronco duma árvore; 4) o motivo da instabilidade do coração feminino. Vamos analisar pormenorizadamente cada um destes componentes.

1.2. Deixando de lado as origens gregas, o modelo reconhecido dos dois primeiros lugares-comuns é Virg. *Aen.* 4,522-32: neste passo, o silêncio da noite (“Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras”) contrasta com a infelicidade de Elisa, que Eneias está a ponto de abandonar (“at non infelix animi Phoenissa neque umquam / solvitur in somnos”). Dante e Petrarca, nas suas imitações respectivas (*Inf.* 2,1-6 e *Rvf* 50), antecipam a hora ao pôr-do-sol<sup>14</sup>; em Torquato Tasso (*Ger.lib.* 2,96-97), porém, a cena volta a ser nocturna. A partir de Dante (“e l’aer bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro”), uma das palavras-chave deste lugar-comum corresponde a *Todo o animal* ‘Qualquer ser vivente’<sup>15</sup>. Numa ‘extravagante’ de Petrarca distingue-se entre “gli animali” e “i miseri mortali”<sup>16</sup>. Lorenzo de’ Medici parece que foi o primeiro a integrar

<sup>14</sup> Contudo, na primeira sextina petrarquiana *A qualunque animale alberga in terra* (*Rvf* 22) encontra-se a noite como pano de fundo.

<sup>15</sup> Vejam-se *Rvf* 22,1 “A qualunque animale alberga in terra”; *Rvf* 50,49-51 “et gli uomini et le donne/e ‘l mondo et gli animali / acquetino i lor mali”; Boccaccio (2013), *Rime* 2,3-9 “ogni animale in terra si raccoglie / al notturno riposo (...)/Ma io” etc.; Giusto dei Conti (1933), *Canzoniere* 71,1-4: “Ora che il Sol s’asconde, et notte invita / al dolce sonno ogni animal terreno, / al freddo cerchio d’ombra, al ciel sereno / arde il mio cor dolente, e chiama aita”; Chariteo (1892), *Endimione* 162,1-5 “Hor che ‘l silentio de la notte ombrosa/gli homini et li animali al sonno invita, / hor che gli augelli, in più sicura vita, / riposan ne l’humil casa frondosa; / a me, lassol, quest’hora è più noiosa”; G. Muzio (2007), *Rime* 1,16,12 “ha pace il mondo, han pace gli animali”. Note-se que o verso de Saviozzo (1965), *Rime* 74,136 “mentre ch’ogni animal dormendo posa” foi retomado por A. Poliziano (1990), *Rime* 43,1-2 “Mentre ch’ogni animal dormendo posa, / raddoppio e’ pianti e rinnovo e’ sospiri”; cf. Id. 53 (Francesco Medici), vv. 7-8 “la vita degli amanti aspra e pietosa / è quando ogni animal dormendo posa”. Entre as realizações mais interessantes, cabe ainda mencionar Boiardo (2012), *Amorum libri* 104,109-20; J. de Jennaro (1956), *Rime e Lettere* 2,7 (*Sonetto settimo, nel qual dice ogni animale acquietare la notte, e lui non può acquietare né de dì né de notte*) e 2,48 (sextina), vv. 10-12; e finalmente, a dupla variação de Serafino Aquilano (2005), *Strambotti* 2778-91.

<sup>16</sup> Petrarca 1909: 94 (= Estrav. 19), vv. 1-6: “Nel tempo, lassol, de la notte, quando / piglian riposo i miseri mortali/de le fatiche loro, e gli animali / similmente stan tutti riposando, / io misero mi sento lacrimando / con più pensieri raddoppiarsi i mali”.

este lugar-comum num poema pastoril; veja-se o *Innamoramento di Lorenzo il Magnifico*<sup>17</sup>:

La luna in mezzo alle minori stelle  
 chiara fulgea nel ciel quieto e sereno,  
 quasi ascondendo lo splendor di quelle;  
 e 'l sonno avea ogni animal terreno  
 dalle fatiche lor diurne sciolti,  
 e il mondo è d'ombre e di silenzio pieno.  
 Sol Corinto pastor ne' boschi folti  
 cantava per amor di Galatea  
 tra' faggi, e non v'è altri che l'ascolti (...)

1.3. Com respeito a essa copiosa tradição, o soneto camoniano singulariza-se por um traço importante: o pano de fundo, que faz contraste com as penas do protagonista, não é o silêncio da noite, nem a hora do ocaso, mas sim a *calma* dum abafado meio-dia de verão<sup>18</sup>, como acontece na segunda Écloga de Virgílio, onde o pastor Corydon canta o seu amor infeliz pelo jovem Alexis (vv. 8-9 “nunc etiam pecudes umbras et frigora captant; / nunc viridis etiam occultant spineta lacertos” etc.). Sugerida pelo modelo virgiliano, esta variação pastoril pode ser comparada, de certo modo, ao exórdio primaveril, tal como figura num célebre soneto de Petrarca (*Zefiro torna*): uma e outro expressam, com efeito, a antítese entre a paz, ou a alegria, da natureza e o tormento do enamorado<sup>19</sup>.

No mais, o antecedente directo de *Todo o animal* é, sem qualquer dúvida, a *Écloga* I de Garcilaso de la Vega<sup>20</sup>, cujos protagonistas se chamam Salicio e Nemoroso. Este poema apresenta todos os componentes tópicos assinalados, a saber, a faia (que já foi encontrada na peça de Lorenzo il Magnifico), v. 45-46 “quando Salicio,

<sup>17</sup> Em *Poemetti in terza rima* (1992).

<sup>18</sup> “Descripción del medio día en tiempo caluroso” (Faria e Sousa).

<sup>19</sup> Veja-se uma interessante variação, redigida neste caso com base no modelo dantesco, em Lanza 1973-75: 41,13-15 “ogni letizia cresce / a tutti li animal che sono in terra, / quando solo a me stesso ho mossa guerra”.

<sup>20</sup> Composta durante a estadia do autor (1532 a 1536) na corte do viz-rei de Nápoles, don Pedro de Toledo, ao qual é dedicada. “Garcilaso desarrolla dos temas que los debates medievales habían convertido en *quaestio* tradicional: cuál de los dos sufre mayor pena, el amante que llora la muerte de su amada o el que lamenta su desdén?; así se plantea en la anónima *Cuestión de amor de dos enamorados* (Valencia, 1516) y evocada en *I due pellegrini* de Luigi Tansillo (un par de años anterior a nuestra égloga), tomando como punta de partida el *Filocolo* de Boccaccio” (Morros 1995: 120).

recostado / al pie d'una alta haya"<sup>21</sup>; a lamentação amorosa, v. 52 "se quejaba tan dulce y blandamente"; a dureza da mulher amada, v. 57-59 "Oh más dura que mármol<sup>22</sup> a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!", tanto mais extraordinária, posto que até as pedras e os montes parecem enternecer-se com o charme órfico do canto amoroso<sup>23</sup>.

1.4. A faia foi primeiro associada ao género pastoril por Donato e Servio, comentadores de Virgílio<sup>24</sup>. O motivo da casca entalhada<sup>25</sup> já aparece numa das oito *bucoliche* de Girolamo Benivieni, dedicadas a Giulio Cesare da Varano, príncipe de Camerino, e publicadas em 1482 na coletânea das *Bucoliche elegantissime*<sup>26</sup>, que marcam a renascença da égloga vulgar em Itália<sup>27</sup>. Os oito poemas de Benivieni foram novamente impressos, com algumas variantes<sup>28</sup>, na edição das *Opere* autorizadas e revistas pelo próprio autor<sup>29</sup>.

<sup>21</sup> Trata-se de "la corteza / de un álamo" na égloga 3,237-238; de un "sagrado / lauro" em Fernando de Herrera, *Salicio, Égloga*, vv. 143-144 (Cuevas 1997: 221).

<sup>22</sup> Cf. *Ov. Met.* 13,798 "durior annosa quercu, fallacior undis", donde provêm as imitações feitas por Sannazaro (1914), *Piscatorias*, II; Castiglione (1990), *Tirsi* 17-20; L. Tansillo (1893), *I due pellegrini*; e, logo depois de Garcilaso, Barahona de Soto, *el. 3,26*; Cervantes, *Don Quijote*, II, 70; Lope de Vega (2002), *Gatomaquía*, silva VI. O tema também se encontra em Ludovico Paterno e Ariosto, cf. Mele 1930: 220.

<sup>23</sup> Cf. vv. 197-198 "Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan" e 229-30 "queriendo el monte al grave sentimiento / d'aquel dolor en algo ser propicio, / con la pesada voz retumba y suena".

<sup>24</sup> À margem do verso de Garcilaso, Brocense remete para um passo de Marco Antonio Flamínio, *ad Antonium Gibertum*, vv. 53-54: "sive sub umbrosa captaret frigora quercu/qua fugiens liquido murmurat unda pede".

<sup>25</sup> Cf. Verg. *Ecl.* 5,13-14 "Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi" e *Ecl.* 10,53-54; Prop. 1,18,20-22; *Ov. Her.* 5,21; Calp. Sic. *Ecl.* 1,20-21 e *Ecl.* 3,43-44 e 89-91; Nemes. *Ecl.* 1,28-29. O tema tem sido investigado por Cristóbal 1980: 280-284; Rosso Gallo (1995).

<sup>26</sup> Este título refere-se à 'editio princeps', impressa em Florença por Antonio Miscomini, sobre a qual se veja o artigo de Battera (1990a). O título completo, com os nomes dos vários autores, está na sucessiva edição de 1494 (corrija-se portanto Balsamo 2007: 121). O passo de Benivieni está na égloga VI, c. 15v.

<sup>27</sup> "Sembra ormai solidamente acquisito: il testo fondamentale per la rinascita dell'égloga volgare in Italia viene prodotto a più mani tra Firenze e Siena negli anni Ottanta del Quattrocento" (Borsetto s.d.:1); já Maria Corti descreveu este fenómeno como uma "sorta di epidemia bucolica" (1977: 288). A publicação deste volume "contribuyó tajantemente a consolidar el canon de la nueva poesía pastoril en vulgar, permitiendo al mismo tiempo su amplia circulación en toda la península" (Gargano 2002: 59).

<sup>28</sup> Variantes autorais já se encontram na passagem da primeira para a segunda edição das *Bucoliche* segundo Battera 1990b: 149, nota 2. Veja-se agora Leporatti (2011).

<sup>29</sup> Florença, Giunti, 1519 (cf. Balsamo 2007: 118-121).

O motivo da epígrafe gravada num tronco de árvore encontra-se depois na *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, primeiro poema pastoril em língua vernácula<sup>30</sup>. Os pastores “gravent des écorces, ou plutôt chantent qu’ils ont inscrit des noms sur les arbres, qu’ils le font ou vont le faire<sup>31</sup> (...). Même sur un ton bucolique, dans un registre bas, le geste signifie la recherche d’une pérennité, que le nom même d’Amaranthe porte déjà” (Giavarini 1995: 277).

Entre os numerosos exemplos que se encontram na mesma obra, vejamos ainda *Prol.* 2 “sì come io stimo, addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de’ faggi diletтино non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri”; VI 1 “Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sovra tutti i pastori ingegnossissimo, la scrisse in una verde corteccia di faggio; e quella, di molte ghirlande investita, appiccò a un albero che sovra la bianca sepoltura stendeva i rami soi”; XII<sup>c</sup> 1-3 “Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi, / quand’ei scrisse in quel faggio: - Vidi io, misero, / vidi Filli morire, e non uccisimi”; e finalmente, XI<sup>c</sup> 100-05 (o canto entoado por Ergaste ao sepulcro da sua própria madre Massilia):

Non che sia degno da notarsi in carte,  
ma che sol reste qui tra questi faggi,  
così colmo d’amor, privo d’ogn’arte;  
acciò che in questi tronchi aspri e selvaggi  
leggan gli altri pastor che qui verranno  
i bei costumi e gli atti onesti e saggi<sup>32</sup>.

O motivo foi ainda retomado por Ariosto no *Orlando furioso* 23,102 e por Tasso no drama pastoril *Aminta* (I, 227-31)<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> “Une *proemio* qui loue le style humble de la flûte pastorale, douze proses et douze églogues dont les premières ont sans doute circulé, avant l’édition pirate de 1501, dans un manuscrit de 1489, tandis que les deux dernières modifient autant le statut de l’imitation que le paysage arcadien ; enfin, un adieu *A la Sampogna* pour témoigner du retour de Syncero, le narrateur, dans le monde” (Giavarini 1995: 276).

<sup>31</sup> *Arcadia* III<sup>c</sup>, vv. 59-62: “per questo io scrivo e vergo / i faggi in ogni bosco, / tal che omai non è pianta / che non chiami Amaranta” (“soggetto è più probabilmente *pianta*” [Ersparmer 2003]). Amaranta é o nome da mulher amada por Galicio (cf. Sannazaro, *Epigram.* 2,7 *In tumulum Amaranthae*).

<sup>32</sup> Em III 22 encontra-se um ulmeiro: “Paris, che con la falce avea cominciato a scrivere *Enone* a la corteccia di un olmo”. Na verdade, trata-se de um choupo, cf. Perugi (1998).

<sup>33</sup> Cf. ainda Tasso (1963), *Rime* 88,12-14.

O principal difusor deste tema na poesia pastoril ibérica é sem dúvida Francisco de la Torre com o soneto II-9 (f. 30r):

“Quando Filis podrá sin su querido  
 Damón vivir ausente y apartada,  
 la corriente del Tajo acelerada  
 buscará su principio conocido”.

Leyendo a questo escrito en un florido  
 tronco de un haya de una vid cercada,  
 Tirsis, perdida su color rosada,  
 cayó llorando en tierra sin sentido.

Después, lleno de rabia el desdichado,  
 quebrando su zampoña, y en aquella  
 y en esta rama dando, su mal mira.

Y hablando con el árbol deshojado,  
 dixo llorando: Filis, dura y bella...  
 Mas no pudo acabar, vencido de ira.

“La Torre sigue de cerca el siguiente soneto de Varchi, adaptado con escasas modificaciones, que afectan al nombre del río y del pastor, a la reacción violenta descrita en el primer terceto y al interlocutor del segundo terceto, el propio árbol que en el soneto castellano sustituye a *l’armento* (*Rime*, 1556, p. 191)” (Pérez-Abadín Barro 2004: 128)<sup>34</sup>:

Quando Filli potrà senza Damone  
 viver, ch’altro che lui non pensa, o cura,  
 ad ogni altro pastore acerba e dura,  
 tornerà indietro al fonte suo Mugnone.

Così scritto leggendo in un troncone,  
 a piè de l’honorate antiche mura  
 di cui hoggi il bel nome apena dura,  
 cadde fuor di se stesso Coridone.

<sup>34</sup> Cf. nota 191: “Cerrón Puga (1993, 145) relaciona este soneto de Varchi con el *Orlando* de Ariosto (XLII, xiv, 3-4; XXIII, cvi)”; p. 129: “Esta combinación de dos ingredientes característicos de la poesía pastoril, desde Virgilio, la corteza inscrita y el *adynaton*, se da asimismo en la égloga IV de Diego Hurtado de Mendoza [cf. *ibid.* V 136-38]”. Pérez Abadín-Barro acrescenta (p. 133) Montemor, égloga 3,57-61; Juan de la Cueva, égloga 4,42 e 5,420; Figueroa (?), *Égloga pastoral*, IV, 24-30; Balbuena, *El siglo de oro*, égloga VI e X. Veja-se também Fernando de la Torre II-10, comentado nas pp. 141-150.



Poscia pien di furor trasse nel fiume  
 un baston, ch'egli havea di rame cinto,  
 e la sampogna sua troncò nel mezzo;  
 et a l'armento, che d'intorno al rezzo  
 si giacea, cominciò: Quell'empio lume...  
 Ma non poteo finir da l'ira vinto.

O soneto de Varchi está, aliás, em relação com mais dois sonetos, um de Figueroa (*Quando Tirsi siguiere otra pastora*) e outro de Almeida (*Antes revuelva el paso presuroso*), “que giran asimismo en torno al tema de la corteza grabada que descubre al pastor la existencia de un rival”<sup>35</sup>.

Mencionamos, no final, a evocação irónica feita por Lope de Vega na sua *Arcadia, prosas y versos* (1605)<sup>36</sup>.

1.5. O tema da volubilidade feminina, ao qual alude a inscrição de Liso no soneto camoniano, procede de *Ov. Her. 5,109-10* “Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant”. É mesmo a *Heróida* em que Paris, antes de abandonar a ninfa Oenone, tinha gravado nas cascas das árvores a sua paixão por ela (v. 21-30):

Incisae servant a te mea nomina fagi  
 et legor Oenone falce notata tua;  
 et quantum trunci, tantum mea nomina crescut;  
 crescite et in titulos surgite recta meos!  
 [Populus est, memini, fluviali consita rivo,  
 est in qua nostri littera scripta memor.]  
 Popule, vive, precor, quae consita margine ripae  
 hoc in rugoso cortice carmen habes:  
 “Cum Paris Oenone poterit spirare relictas,  
 ad fontem Xanthi versa recurret aqua”.

A volubilidade dos amantes (e, neste caso, de Paris) foi primeiro definida por Sêrvio ad *Aen. 1,663*: “quia amantibus nec levius nec mutabilius invenitur”<sup>37</sup>. Boccaccio é que converteu esta definição num

<sup>35</sup> Pérez-Abadín Barro 2004: 139-141.

<sup>36</sup> Madrid, Luis Sánchez, 1599, Libro I, f. 3r: “Esta eterna habitación de Faunos, y Amadriades, era tan celebrada de enamorados pensamientos, que a penas en toda la espesura se hallara tronco sin mote escrito, en el liso papel de su corteza tierna”.

<sup>37</sup> Daí Isid. *Orig.* 8,11,80.

chavão anti-feminista, primeiro em *Filostr.* 8,30 “volubil sempre come foglia al vento” e 1,22,1-4 “Che è a porre in donna alcuno amore? / Ché come al vento si volge la foglia, / così ‘n un dì ben mille volte il core / di lor si volge”<sup>38</sup>. E, embora em *Filoc.* 3,20,16 a perso-nagem em apreço volte a ser, como em Ovídio, um homem<sup>39</sup>, a opi-nião que “la donna è mobile” acabaria por se impor nos séculos seguintes.

Igualmente tópica, a oposição *mudável / firmeza*, com a qual se termina o soneto que estamos a analisar<sup>40</sup>, encontra-se num cenário pastoril dentro duma égloga de Girolamo Muzio<sup>41</sup>:

Misero Mopso, e sarà dunque il vero  
 quel, che per tutti i boschi ognor rimbomba  
 del breve amor, de’ mal fermi pensieri  
 del sesso femminil? Ahi! dunque lasso  
 avrò senza ‘l suo amor da stare in vita?  
 Non sarà il ver, sebbene e pastorelle  
 e Ninfe, e Driadi e Naiadi, e Napee  
 son di mobil voler; però non voglio  
 dir che sia ‘l suo così mutabil core<sup>42</sup>.

2.1. No v. 2 do nosso soneto, Faria e Sousa pergunta-se qual, entre *Só Liso* ou *Soliso*, é a leitura correcta. A segunda opção aparece, como pseudónimo do autor, numa égloga que Leodegário de Azevedo Filho inclui no seu ‘corpus mínimo’<sup>43</sup>. Contudo, Faria e Sousa recorda

<sup>38</sup> No segundo dos dois passos, Boccaccio inspira-se no trovador Bernart de Ventadorn, cf. Perugi 1989: 135.

<sup>39</sup> “Tu, mobile giovane, ti se’ piegato come fanno le frondi al vento, quando l’autunno l’ha d’umore private”.

<sup>40</sup> Cf. B. Cappello (1969-70), *Rime* 73,37-39 “O misero colui che s’affatica / giamai credendo in feminil pensiero/trovar fermezza sua avversaria antica!”; L. de’ Medici (1992), *Rime* 54, 3-4 (com referência a *Amor*) “e tu mi dàì / di tua mobilità ogni fermezza”; C. Gonzaga (1998), *Rime*, parte 3,42 v. 118-19 “Ahi sesso feminil crudo più ch’angue, / quando vedrassi in te fermezza o fede?”.

<sup>41</sup> Muzio (1550), *Egloga* I, 6, vv. 63-71.

<sup>42</sup> Cf. *ibid.*, vv. 86-90: “e troppo / grande argomento de l’incerta fede / de le mutabil, de l’avare voglie / del femineo desir”; A. Firenzuola (1991), *Rime: Le lagrime* 275-77 “Dunque è pur vero / quel ch’io sempre negai, che sì mutabile / sia ‘l muliebre cor sempre e sì vario?”.

<sup>43</sup> “Égloga II” no texto de Faria e Sousa. Na verdade, trata-se da égloga *De quanto alento e gosto me causava*, cujos interlocutores se chamam Soliso e Sylvano. Cf. LAF 2001:51 e 56-57. *Soliso* porventura seria uma adaptação de *Salicio*, um dos protagonistas das duas primeiras églogas de Garcilaso: “Salicio (de *salix* ‘sauce llorón’) se ha interpretado como

que em outro soneto (também editado por LAF sob o n° XXVII), o nome não pode ser senão *Liso* “porque el verso está cabal”, cf. vv. 9-11:

Quando Liso Pastor, num campo verde,  
Natércia crua Ninfa só buscava  
Com mil sospiros triste que derrama.

Conforme observa Azevedo Filho, “O nome *Liso* é anagrama de *Loís*, igual a *Luís*, e supomos tenha sido introduzido no soneto por LF”.

Depois desta remissão interna para o corpus camonianiano, Faria e Sousa apresenta outro argumento, com base desta vez no ‘usus scribendi’: “Assí puede ser aquí de ambas maneras, *Liso*, y *Soliso*: pero más me inclino a que dize, só *Liso*: porque lo pide el modo de hablar; assí *todo animal reposava, solamente Liso no*”. A observação não é desprovida de valor, como p. ex. (além do verso dantesco “ed io sol uno”) mostra esta oitava do Pietro Aretino, *Opera Nova* 11:

Lasso, in terra ogn’animal che vive  
pur ha riposo in qualche folto bosco,  
e tra fresche erbe e tra l’ombrose rive  
consuman l’amor lor senza alcun toscio,  
e son d’ogni martir lor voglie prive  
senza doglia nissun’e senza fosco;  
solo io in affanni e ‘m-pena, sî angoscioso,  
la notte, il giorno, sto senza riposo.

Veja-se ainda este passo d’A. Botta (1985), vv. 28-30 “La passion grave che nel cor si serra/fa ch’io sol piango al lume della luna, / allor ch’ogni animal riposa in terra”.

No resto, a maior parte dos testemunhos básicos, a saber CrB, M, PR + Rh, Ri assim lêem o v. 2: *Só Liso^o ardor dela não sentia*; acrescenta-se o ms. E, cuja lição é *Lis o*. A escansão deste verso permanece, de qualquer forma, problemática, na medida em que o primeiro acento principal incide na quinta sílaba (*ardór*) à qual, por sua vez, se segue outra sílaba tónica (*déla*), o que dá origem a uma sequência prosódica bastante irregular. A escansão também não se corrige ao adoptar *Hilario*, variante do ms. LF. Assim, para o nome do protagonista deste soneto, a tradição manuscrita apresenta três variantes:

---

un anagrama incompleto de Garcilaso, si bien se ha querido ver en él el trasunto del poeta Francisco Sá de Miranda” (Morros 1995: 120-121).

Lis	E
Liso	CrB, M, PR + Rh, Ri
Hilario	LF

Conforme assinalado por Faria e Sousa, a variante *Ilario* também se encontra “en la Glosa que el mismo P. hizo a este Soneto, buena fiança de lo mucho que dél se agradó”. Trata-se da *Octava IV*<sup>44</sup>, onde cada uma das catorze estrofes termina com um verso do soneto correspondente ao n° XXVII do texto crítico estabelecido por LAF. Reproduzimos a nota de Faria e Sousa relativa ao último verso da décima estrofe:

En los manuscritos de la glosa no dize *Liso*, sino *Ilario*: yo puse *Liso*, porque este soneto que va glosando, y anda impresso, dize *Liso*: pero quando el P. le glosó, también él dezia *Ilario*; porque assí lo veo en los proprios manuscritos. Esto es, que el P. se andava poniendo diferentes nombres, y parece tomó assiento el el de *Liso*: y aun en este no mucho; porque ya dize *Liso*, ya *Soliso*.

Assim, embora resolva corrigir o texto com base naquilo que ele considera como a última versão autoral, Faria e Sousa conclui de forma impecável que, neste caso, a tradição camoniana apresenta diversas estratificações.

No que respeita à glosa evocada por Faria e Sousa, é improvável que ela pertença a Camões. LAF não a incluiu no seu ‘corpus mínimo’<sup>45</sup>; e qualquer que seja a nossa opinião sobre o critério por ele adoptado, outros indícios apoiam neste caso o seu ponto de vista. Conforme o estudo que Barbara Spaggiari (2011) tem consagrado à glosa na península ibérica, o autor nunca é, via de regra, o mesmo que compôs o poema glosado; acresce que o género da glosa só foi cultivado durante um curto período, nomeadamente no fim do séc. XVI.

Como veremos depois de ter analisado o conjunto das variantes, a lição *Hilario* no v. 2 do soneto deve remontar a uma versão autoral mais antiga, cujo vestígio foi, neste caso, conservado tanto por Faria e Sousa, como pelo responsável pelo ms. LF.

<sup>44</sup> *Despoys que a clara Aurora a noite escura*, editada por Faria e Sousa no t. IV, pp. 125-128.

<sup>45</sup> “Texto publicado, pela primeira vez, na edição de Faria e Sousa, em 1685. A composição aparece em E – 23, mas sem qualquer indicação de autoria. Portanto, não pode integrar o *corpus* irredutível da lírica de Camões” (LAF 1985:385).

Além disso, recorde-se que nos vv. 9-10 do soneto evocado por Faria e Sousa, os protagonistas se chamam *Liso* e *Natercia*, enquanto no texto estabelecido por LAF os seus nomes são respectivamente *Ilário* e *Camila*, conforme a lição de CrB, que o editor privilegia como ms. de base, ao passo que os demais testemunhos manuscritos LF, TT, MA bem como o impresso Ri, transmitem em unísono a variante *Liso*. Mais uma vez, a variante comunicada por Faria e Sousa coincide com a de CrB: “En un manuscrito, en vez de *Só Liso*, dize *Ilario*”. E logo a seguir, acrescenta: “Ultimamente en otra copia hallé el soneto en este título: *De Ilario, & Camula* [isto é, *Camila*]”. A sua conclusão é, mais uma vez, impecável: “Desto se ve que el P. para hablar de sí en sus Poemas avía elegido también el nombre de Ilario, asassi como el de Liso, y el de Almeno, y el de Alicuto, y el de Frondelio, y otros que le representan en estas obras”.

2.2. Eis aqui, portanto, o conjunto das variantes relativas aos pseudónimos empregados nos dois sonetos acima analisados:

CLBer n°14    *Hilario* LF: *Só Liso* (*Lis o E*) CrB, E, M, PR + Rh, Ri  
 LAF XVII     *Ilario* CrB: *Liso* LF, TT, MA + Ri  
                   *Camila* CrB: *Natercia* (*Natrecia* LF) LF, TT MA + Ri

Em XVII 10, a variante de LF *Natrecia cruel Ninfa só buscava* apresenta uma sequência prosódica comparável à acima examinada, com dois acentos consecutivos na quinta e sexta sílaba: procuram remediar esta irregularidade tanto o ms. TT (*Natercia Ninfa crua*) como os demais testemunhos (*Camila/Natercia crua Ninfa*). Como é bem sabido, Natércia é o anagrama de D. Caterina de Ataíde de Lima. Quanto a Camila, “pode ser un criptograma: *Ca-* (a sílaba inicial de *Caterina* e também de *Camões*); e *-mila* (anagrama de *Lima*, de D. Caterina de Ataíde de Lima). Como se vê, é possível (se não se trata de uma variante do próprio Autor) que LF tenha atenuado ou facilitado a interpretação do criptograma, recorrendo ao conhecido anagrama de *Caterina*, que é *Natércia* ou *Natércia*”<sup>46</sup>.

O nosso parecer é que estamos, mais uma vez, face a uma variante autoral, na medida em que o par formado por *Ilário* e *Camila* remete provavelmente para o período juvenil da produção

<sup>46</sup> LAF 1987: 443.

camoniana<sup>47</sup>. *Camila*, cuja origem virgiliana é escusado recordar, também aparece entre as personagens da *Égloga* II de Garcilaso<sup>48</sup>.

3.1. Constituída no fim do séc. XVI<sup>49</sup> em estreita relação com a chamada *Academia de Granada*<sup>50</sup>, e agora disponível on-line na edição de Morata Pérez<sup>51</sup>, a *Poética silva* (também conhecida como *Manuscrito de la Biblioteca de Campomanes*) “es una de las piezas fundamentales para conocer cómo se desarrollaron en el ámbito antequerano-granadino – téngase en cuenta la conexión no sólo biográfica, sino también poética, que supone el protagonismo de Agustín de Tejada<sup>52</sup> en la colección – estas propuestas de transición entre la poesía más puramente renacentista y la barroca” (Osuna 2002: 25). Essa recolha diz-nos respeito por conter um grupo de sonetos anónimos traduzidos ou imitados de Camões, dos quais Osuna põe em relevo “la tendencia a la agrupación” bem como “la sentimentalidad petrarquizante, a veces teñida de bucolismo” que os caracteriza (Osuna 2002: 89 e 91)<sup>53</sup>. Um destes sonetos é a tradução de *Todo animal*<sup>54</sup>:

Todo animal en calma sesteaba,  
mas su ardor Anterano no sentía,  
que el frescor para el fuego en que se ardía  
consistía en su Nise, a quien buscaba.

---

<sup>47</sup> Cf. LAF 1987: 469-470.

<sup>48</sup> “Podría ocultar el nombre de un amor de don Bernaldino [de Toledo], posiblemente alguna prima suya que había preferido la vida conventual a casarse con él, según se desprende de que ella en la égloga descienda de la ‘sangre y abuelos’ de Albanio y sea virgen consagrada a Diana” (Morros 1995: 142).

<sup>49</sup> “Un número significativo de poemas parecen inscribirse en la órbita de acontecimientos contemporáneos que se concentran fundamentalmente entre 1595 y 1601” (Osuna 2003: 29-31).

<sup>50</sup> Trata-se de um grupo de poetas que, entre o fim do séc. XVI e o começo do século seguinte, se reuniram em torno da figura de don Pedro de Granada y Venegas. Na *Poética silva* (98 peças, 37 das quais com indicação do autor) figuram, entre outros, Agustín de Tejada, Pedro Rodríguez de Ardila, Gregorio Morillo, Antonio Mira de Amescua.

<sup>51</sup> A comparar com a edição precedente organizada por Osuna (2002).

<sup>52</sup> Consta uma troca de sonetos entre o doutor Agustín Tejada y Páez (1567-1635), originário de Antequera, e Lope de Vega, que lhe dirige, além disso, um elogio na *silva* II do *Laurel de Apolo*.

<sup>53</sup> A relação da maior parte destes sonetos com Camões foi primeiro assinalada por Michaëlis de Vasconcelos 1910: 572-73. Cf. Dasilva 2006: 29-30. Sobre as traduções camonianas na literatura espanhola veja-se Id. (2003).

<sup>54</sup> Osuna 2002: 266-67, n° 91, f. 201rv.

Los montes parecía que ablandaba  
 el son de las querellas que decía,  
 mas nada el duro pecho se movía,  
 porque en ajeno amor cautivo estava.

Cansado ya del fuego y su pujanza,  
 en el tronco de un pobo alto y esento  
 escribió estas palabras de tristeza:

“Nunca ponga ninguno su esperanza  
 en pecho de mujer, que, como el viento,  
 tan sólo es firme en no tener firmeza”.

O manuscrito da *Poética silva* concorda com o ms. M em afirmar – embora de maneira implícita – a autoria camoniana, a qual não é, contudo, incontroversa, devido à dupla autoria no índice de Pedro Ribeiro (fenómeno, como é sabido, bem frequente neste testemunho); recorde-se, além disso, que nos demais testemunhos quinhentistas o soneto é formalmente anónimo<sup>55</sup>. O ‘stemma codicum’ divide-se em dois ramos: por um lado LF (2 *Hilario*, 14 *mudáveis*) que, conforme vimos, representa uma versão autoral mais antiga; por outro lado os demais testemunhos, na medida em que *Liso* (v. 2), ainda que não se trate de erro, constitui sem dúvida uma inovação autoral. Este grupo é divisível com base no v. 6 *O triste som das mágoas que dezia*, texto estabelecido por dona Cleonice de acordo com M e os impressos, enquanto CrB + LF trazem *doce* em lugar de *triste* (*Com o doce som* CrB: *O doce som* LF), e o ms. E se caracteriza por uma ‘lectio singularis’ (*Ao som das tristes mágoas que dezia*). Ora, a variante *doce*, além de beneficiar do apoio de ambos os ramos<sup>56</sup>, é ‘difficilior’<sup>57</sup> e concorda com a tradição literária: daí resulta que M + Rh,Ri remontam ao mesmo exemplar (*triste*) do qual, provavelmente, também deriva E (cf. *escreveo* E,M,Rh)<sup>58</sup>. Como na *Poética silva* se encontra *escribió*, é possível que o seu modelo provenha deste sub-arquétipo.

Assim, em resumo, num dos dois ramos da tradição o soneto é anónimo, enquanto os outros dois testemunhos quinhentistas (M e a *Poética silva*) atribuem-no a Camões. No que respeita à dupla

<sup>55</sup> Cf. LAF 1985: 245, n° 378: “Autoria camoniana contraditoriamente contestada”.

<sup>56</sup> O mesmo diga-se de *que ele*, presente em CrB e LF (bem como em FS), embora teoricamente os escribas tenham podido inserir o pronome com vista a evitar o hiato.

<sup>57</sup> Cf. *tristeza*, lição unanimemente atestada no v. 11.

<sup>58</sup> CrB apresenta, quanto a ele, a ‘singularis’ *Com* (v. 6).

atribuição de PR, falta qualquer indício que nos permita situar o índice dentro do estema. Assim sendo, e abstração feita do critério do prof. Leodegário, a simples aplicação do método lachmaniano à tradição do soneto em apreço bastaria para considerar a hipótese da autoria camoniana como a mais provável. Acrescente-se a presença de outros indícios, tais como a ligação, através dos pseudónimos, com poemas que pertencem ao ‘corpus mínimo’, bem como o modelo estratificado da tradição.

3.2. Conforme já vimos, o protagonista da tradução para espanhol, em vez de *Hilario* ou *Liso*, chama-se Anterano, nome poético que Tejada atribui a si próprio num soneto transmitido no *Cancionero Antequerano* (Alonso / Ferreres 1950: 34; Lara Garrido 1988: 29)<sup>59</sup>:

De azucenas, violas, lirio, acanto,  
la frente ornada, la purpúrea Aurora  
las rojas puertas del Oriente dora  
y abre camino al Sol su alegre manto.  
Levántanse las aves a su canto  
y el fresco aliento de Favonio y Flora  
sacude los aljófares que llora  
en el clavel, narciso y amaranto.  
Y Anterano, a este tiempo, el amarillo  
rostro levanta al resplandor del cielo,  
y al Amor dice que su pecho inflama:  
“Amor, pues a tu yugo el cuello humillo,  
o de mi helado sol enciende el yelo  
o con su yelo apágame la llama”<sup>60</sup>.

Com respeito ao soneto camoniano e à sua tradução anónima, à calma do meio-dia substitui-se aqui uma descrição mitológica da madrugada, “que descubre el universo de las correspondencias

<sup>59</sup> Texto conforme à edição de Martos Pérez (2008); cf. Lara Garrido / Martos Pérez 2011 (nº LI), donde provém a edição digital de Morata Pérez (Agustín de Tejada Pérez, *Poesías completas*, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, nº 26).

<sup>60</sup> “Desde el punto de vista de la recepción, y a pesar de que la tematica amorosa no es la más representativa de la poesia tejadiana, hay que anotar su inclusión en [Mico/Siles 2004: 447]” (Martos Pérez 2008: 230). Também se lê em Mostaza Rodríguez 1982: 308; Blecuá 1984: 137.



amorosas, simbolizado en el canto de las aves y el cortejo floral”<sup>61</sup>; em vez de escrever as suas penas no tronco duma faia ou dum choupo, o pastor limita-se a dirigir uma invocação ao próprio Amor<sup>62</sup>; em lugar do motivo da instabilidade própria do coração feminino, ele desenvolve nos tercetos a igualmente “tópica oposición petrarquista de contrarios sol-hielo, reforzada por el contraste cromático de rojo o dorado-blanco que se insinua ya en las dos estrofas iniciales” (Martos Pérez 2008: 131). Apesar dessas diferenças, o soneto situa-se claramente na esteira dos dois precedentes, como também atesta a estrutura 3 + 1.

A presença de *Anterano* como nome poético sugere a possibilidade de que o mesmo Tejada seja o autor da tradução inserta na *Poética silva*; muito mais que, tendo em conta a aparente escassez de relações entre esta recolha e o ambiente poético antequerano, Tejada é o único autor capaz de personificar um elo de ligação entre as duas escolas<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Lara Garrido 1988: 291. “Nótese la similitud con el inicio de la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*: “Por las rosadas puertas del Oriente / ya asomaba la purpurea Aurora, / derramando mil rosas de su falda;/de perlas y cristal y de oro luciente / las flores aljofara, el campo dora”. Se aprecian, además, evidentes ecos de los cuartetos y del ultimo terceto del soneto gongorino: “Raya, dorado Sol, orna y colora / del alto monte la lozana cumbre; / sigue con agradable mansedumbre / el rojo paso de la blanca Aurora; // suelta las riendas a Favonio y Flora, / y usando, al esparcir tu nueva lumbre, / tu generoso oficio y real costumbre, / el mar argenta, las campañas dora // [...] // ni el monte rayes, ornes, ni colores/ni sigas de la Aurora el rojo paso, / ni el mar argentes, ni los campos dores” (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora* (antología comentada), pág. 53)” (Martos Pérez 2008: 130, nota 21).

<sup>62</sup> “En los tercetos irrumpe en este apacible marco mitológico Anterano (...) quien, desde la actitud humillada inherente al amante petrarquista, invoca al Amor para que concilie, igual que el amanecer armoniza el frescor de la mañana con los primeros rayos del sol, la contradicción en que se resuelve el sentimiento amoroso desde la triple correspondencia: hielo – sol; desdén – ardor; dama – amante” (Martos Pérez 2008: 131); “Desde la identificación petrarquista sol-dama implícita en el oxímoron ‘mi helado sol’ (v. 13), Tejada subvierte en la conmutación o antimetábole de los versos 13 y 14 ‘las convenciones mediante un mecanismo de nivelación conceptual’ semejante al que Góngora desplegó en el último terceto [Solo el Amor entiende estos misterios:/en el mayor incendio burla al fuego, / y en la nieve se libra de la nieve]” do soneto, que lhe é atribuído, *No de la sangre de la Diosa bella* (Ead.:132, remetendo para Lara Garrido 1988: 291).

<sup>63</sup> “Sobre todo, en la medida en que se conoce la producción poética de algunos autores del entorno antequerano, sorprende la escasa relación de la *Poética silva* con ellos, salvo, por supuesto, en lo que respecta a Agustín de Tejada” (Osuna 2003: 28; cf. Ead. 2002: 21).

## Bibliografia

- Alonso / Ferreres (1950): Dámaso Alonso / Rafael Ferreres (ed.), *Cancionero Antequerano (1627-1628) recopilado por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.
- Aquilano (2005): Serafino de' Ciminelli detto - , *Sonetti e altre rime*, ed. Antonio Rossi, Roma, Bulzoni.
- Askins (1979): *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Paris, J. Touzot.
- Balsamo (2007): *De Dante à Chiabrera, Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*. Catalogue établi par Jean Balsamo avec la collaboration de Franco Tomasi, 2 vol., Genève, Droz, t. I.
- Barahona de Soto (2002): Lía Schwartz, "Dos poemas en busca de un género: Las elegías amorosas de Barahona de Soto", in Lara Garrido (éd.), *De saber poético y verso peregrino: La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Anejo 43 de "Analecta Malacitana", Málaga, pp. 189-208; G. Cabello Porras y Javier Campos Daroca, "La elegía III de Barahona de Soto: el ámbito fluvial como encrucijada genérica", *ibid.*, pp. 209-227.
- Battera (1990a): Francesca Battera, "L'edizione Miscomini (1482) delle *Bucoliche elegantissimamente composte*", *Studi e problemi di critica testuale*, n. 40, pp. 149-185.
- Battera (1990b): Francesca Battera, "Le egloghe di Girolamo Benivieni", *Interpres*, n. 10, pp. 133-223.
- Berardinelli (1980): Cleonice Serôa da Motta Berardinelli (org.), *Sonetos de Camões: Corpus dos sonetos camonianos*, Lisbonne/Paris, Centre Culturel Portugais/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Blecua (1984): José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro*, t. II: *Barroco*, Madrid, Castalia.
- Boccaccio (2013): Giovanni Boccaccio, *Rime*, ed. Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Boiardo (2012): Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, ed. Tiziano Zanato, Novara, Interlinea Edizioni.
- Borsetto (s.d.): Luciana Borsetto, *L'egloga in sciolti nella prima metà del Cinquecento: Appunti sul "liber" di Girolamo Muzio* (disponível on-line).

- Botta (1985): Ascanio Botta, *Il Rurale secondo le prime due edizioni del 1521 e 1524*, ed. Manuela Rossi, Cremona, Biblioteca Statale.
- Bucoliche* (1484): *Bucoliche elegantissimamente composte* da Bernardo Pulci, Fiorentino, et da Francesco de Arsochi, Senese, et da Hieronymo Benivieni, Fiorentino, et da Jacopo Fiorino de Boninsegni, Senese. Impresse in Firenze per Maestro Antonio Mischomini.
- Cancioneiro* (1972): *Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589*, Comissão executiva do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*, Lisboa.
- Cappello (1969-70): Bernardo Cappello, *Rime*, ed. E. Albin (tesi di laurea, rel. Cesare Bozzetti), Università di Pavia 1969-1970
- Castiglione & Gonzaga (1990): C. Vela, *Il 'Tirsi' di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in Stefano Carrai (ed.), *La poesia pastorale del Rinascimento*, Padova, Antenore; cf. também Baldasar Castiglione e Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, ed. Giacomo Vagni (tesi di dottorato), Milano, Università Cattolica, 2013.
- Castro (1988): Aníbal Pinto de Castro, "O índice do cancionero do padre Pedro Ribeiro", *Biblos*, n. 64, pp. 135-170.
- Cerrón Puga (1993): Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra (1984<sup>13</sup>).
- Chariteo (1892): Benedetto Gareth detto il - , *Rime*, ed. E. Percopo, Napoli, Accademia delle Scienze.
- Conti, Giusto dei - (1933): Giusto dei Conti, *Canzoniere*, ed. L. Vitetti, Lanciano, Carabba.
- Corti (1977): Maria Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- Cristóbal (1980): Vicente Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral).
- Cunha (2011): Mafalda Ferin Cunha, *A poesia de Martim de Castro do Rio (c. 1548-1613)*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- Da Cruz (1971): Maria Isabel S. Ferreira Da Cruz, *Novos subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões: Os cancioneros inéditos de Madrid e do Escorial*, Centro de Estudos Humanísticos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- D'Aragona (1968): *Le rime di Tullia d'Aragona cortigiana del secolo XVI*, ed. Enrico Celani, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.
- Dasilva (2003): Xosé Manuel Dasilva, "Aproximação inicial das traduções espanholas da obra lírica camoniana", *Revista Camoniana*, n. 14, pp. 245-304.
- Dasilva (2006): Xosé Manuel Dasilva, "José María de Cossío: Lector, antólogo y traductor de Camões", in Asociación de Lusitanistas del Estado Español, I Congreso, *Actas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, pp. 26-40.
- De Jennaro (1956): Jacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, ed. Maria Corti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.
- Demerson (2001): Guy Demerson (org.), Remy Belleau, *Oeuvres Poétiques*, 2 vol., Paris, Champion, t. II.
- Ersparmer (2003): Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Ersparmer, Milano, Mursia (1995<sup>1a</sup>).
- Faria e Sousa (1685): *Rimas várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, ed. fac-similada, Primeira e Segunda Parte, Lisboa, IN-CM, 1972.
- Ferroni (2012): Giovanni Ferroni, "*Dulces lusus*": *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Dell'Orso.
- Fiorato (1976): Adelin Charles Fiorato, "Rustres et citadins dans les nouvelles de Bandello", in André Rochon (*et alii*), *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 vol., Paris, Sorbonne nouvelle, 1976-1977, t. I, pp. 77-138.
- Fiorato (1979): Adelin Charles Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki.
- Firenzuola (1991): Agnolo Firenzuola, *Opere*, ed. Adriano Seroni, Firenze, Sansoni (1958<sup>1a</sup>).
- Gargano (2002): Antonio Gargano, "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", in Begoña López Bueno (dir.), *La égloga*, Universidad de Sevilla, pp. 57-76.
- Giavarini (1995): Laurence Giavarini, "*Et croy que les lettres seront creues avec les arbres: Le lieu des écorces gravées dans la pastorale à la Renaissance*", in Michel Gally/Michel Jourde (éds), *L'inscription du regard, Moyen Âge – Renaissance*, Fontenay/St-Cloud, E.N.S. Éditions, pp. 271-314

- Gonzaga (1998): Curzio Gonzaga, *Rime*, ed. Giovanna Barbero, Roma, Verso l'arte Edizioni.
- Jorge de Montemayor (1996): Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista de Avall-arce, Barcelona, Crítica.
- LAF (1985): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, vol. I: *História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM.
- LAF (1987): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, vol. 2: *Sonetos*, t. I, Lisboa, IN-CM.
- LAF (2001): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, vol. V: *Éclogas*, t. I, Lisboa, IN-CM.
- Lara Garrido (1988): José Lara Garrido (ed.), *Cancionero Antequerano*, t. I: *Variedad de Sonetos*, Clásicos Malagueños, Diputación Provincial de Málaga.
- Lanza (1973/75): *Lirici toscani del Quattrocento*, ed. Antonio Lanza, 2 vol., Roma, Bulzoni.
- Lara Garrido/Martos Pérez (2011): Agustín de Tejada Páez, *Obras poéticas*, ed. José Lara Garrido y María Dolores Martos, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Leporatti (2011): Roberto Leporatti, "La Bucolica di Girolamo Benivieni. Storia del testo e tradizione", in *Poètes, princes & collectionneurs. Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, études réunies par N. Ducimetière, M. Jeanneret et J. Balsamo, préface de M. Fumaroli, Genève, Droz, pp. 385-427.
- Lodge (1593): Thomas Lodge, "Phyllis honored with pastoral sonnets, elegies, and amorous delights", in M. Foote Crow (ed.), *Elizabethan Sonnet-Cycles*, 4 vols., London 1896-1898.
- Lope de Vega (2012): Félix Lope de Vega y Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Catedra.
- Lope de Vega (2002): Félix Lope de Vega y Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La gatomaquía*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar.
- Martos Pérez (2008): María D. Martos Pérez, *La obra poética de A. Tejada Páez: estudio y edición*. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. José Lara Garrido, Universidad de Málaga.
- Medici (1992): Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, ed. Paolo Orvieto, Roma, Salerno.

- Mele (1930): Eugenio Mele, "In margine alle poesie di Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, n. 32, pp. 218-25.
- Mico / Siles (2004): *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, sel. de J. M. Mico y J. Siles, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg.
- Morata Pérez (on-line): Jesús M. Morata Pérez, *Poética silva: Transcripción del ms. R.M.6898 (olim E-41-6898), Fondo 'Rodríguez Moñino' de la Real Academia de la Lengua*.
- Morata Pérez (on-line): Agustín de Tejada Páez, *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro.
- Morros (1995): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- Mostaza Rodríguez (1982): Bartolomé Mostaza Rodríguez, *Panorama de la poesía española en castellano*, t. II: *Renacimiento (segunda época) y Barroco*, Rio Duero.
- Muzio (1550): *Egloghe* del Mutio Iustinopolitano divise in cinque libri (...). In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. MDL.
- Muzio (2007): Girolamo Muzio, *Rime*, ed. Anna Maria Negri, Torino, Res.
- Osuna (2002): Inmaculada Osuna, *Poética silva: Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla.
- Osuna (2003): Inmaculada Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la 'Poética silva'*, Universidad de Sevilla / Universidad de Granada.
- Pérez-Abadín Barro (2004): Soledad Pérez-Abadín Barro, "Resonare silvas": *la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Perugi (1989): Maurizio Perugi, "Chiose gallo-romanze alle *Eroidi*: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio", *Studi di filologia italiana*, n. 47, pp. 101-48
- Perugi (1998): Maurizio Perugi, "Des farcitures en forme de gloses: les Héroides vernaculaires entre roman farci et commentaire à citations", in R. Brusegan / A. Zironi, *L'antichità nella cultura europea del Medioevo, Ergebnisse der internationalen Tagung*

- in Padua (27.09-01.10.1997)*, Greifswald, Reineke Verlag, pp. 3-20
- Petrarca (1909): Francesco Petrarca, *Rime disperse o attribuite*, ed. Angelo Solerti, Firenze, Sansoni.
- Poliziano (1990): Angelo Poliziano, *Rime*, ed. Daniela Delcorno Branca, Venezia, Marsilio.
- Rhythmas* (1595): *Rhythmas* de Luís de Camões, Divididas em cinco partes (...). Em Lisboa, Por Manoel de Lyra.
- Rimas* (1598): *Rimas* de Luís de Camões Acrescentadas nesta segunda impressão (...). Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. Reprodução fac-similada da edição de 1598. Estudio introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980.
- Rosso Gallo (1995): María Rosso Gallo, "*Rústico libro escrito en esmeralda: El motivo del epígrafe en la corteza en algunos poemas del Siglo de Oro*", *Voz y letra: Revista de literatura*, n. 6, pp. 89-112.
- Sannazaro (1961): Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza.
- Sannazaro (1914): *The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, ed. W.P. Mustard, Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Saviozzo (1965): Simone Serdini detto il - , *Rime*, ed. Enzo Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.
- Sena (1980): Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70.
- Spaggiari (2011): Barbara Spaggiari, "Il genere della *glosa* nelle letterature iberiche del Cinquecento" [2003], in EAD., *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 197-206.
- Taddia (2006): Elena Taddia, "Histoire d'archives: Une célébrité douteuse à Gênes au XVI<sup>e</sup> siècle, au défis des pouvoirs civils et religieux", in D. de Courcelles (éd.), *Mémoire et subjectivité (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle): L'entrelacement de 'memoria', 'fama' et 'historia'*, Paris, Champion/Genève, Droz, pp. 77-88.
- Tansillo (1893): Luigi Tansillo, *L'Egloga e i Poemetti*, ed. Francesco Flamini, Napoli.
- Tasso (1963): Torquato Tasso, *Rime*, in Id., *Opere*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 2 vol.

- Torchio (2005): Emilio Torchio, "Considerazioni sul 'Libro primo' delle 'Rime diverse' (Giolito, 1545) a partire dall'edizione RES, 2001", *Studi e problemi di critica testuale*, n. 70, pp. 75-116.
- Vasconcelos (1910): Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos", *Révue Hispanique*, n. 22, pp. 509-614.