

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«Como la blanca flor o roxo lirio»

Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada

Aude Plagnard

(Université Paris-Sorbonne – CLEA 3, France)

Abstract The epic simile of the cut flower, frequently used in the Spanish and Portuguese *épica culta* of the Renaissance, imitates a long Antic and Italian tradition where it illustrated the death of a young warrior in the battlefield. I propose to study three Portuguese occurrences of this simile, imitated from Garcilaso de la Vega's lyrical and pictorial version (*Second Eclogue*, 1258-1265). All three break with the tradition by using this image to narrate the violent death of women: the indigenous natives of the Cambay coast killed by the Portuguese, the Christians of the Cambay coast killed by the Turks and Inés de Castro's murder. In these new contexts, the aim of the simile is no longer to deplore a young hero's death, but to censure the violent death of innocent women.

Sumario 1 'Corvo arado' y 'virgíneo pulgar': el modelo virgiliano en la épica portuguesa. – 2 Los colores de la muerte: el filtro de la reescritura garcilasiana. – 2.1 La recomposición bicromática del motivo virgiliano por Garcilaso. – 2.2 Colores conceptuosos: la bonina de Camões. – 2.3 «La blanca flor o rojo lirio» de Corte-Real. – 3 La muerte de una mujer en contexto guerrero. – 3.1 La barbarie en acción: masacres de civiles inocentes. – 3.2 Una demostración anti-caballeresca: la vil matanza de Inés de Castro.

Keywords Homeric simile. Epic poetry. Cut flower. Jerónimo Corte-Real. Luís de Camões

[...] cual la purpúrea rosa, que cortada
del corvo arado se marchita y muere,
o cual la dormidera, cuando acaso
cargada y grave de abundosa lluvia
inclina el débil cuello y la cabeza¹
(Virgilio 1555, IX, f. 82v)

Así moría Euríalo, joven guerrero troyano, en la traducción quinientista de la *Eneida* por Gregorio Hernández de Velasco. El símil (o comparación) de la flor cortada (o 'tronchada') se usó con frecuencia en la poesía épica

1 En todas las citas, modernizo las grafías, la acentuación y, cuando necesario, la puntuación.

para pintar la muerte de un joven guerrero en el campo de batalla: Gorgitión en la *Iliada*, Euríalo en la *Eneida*, Dardinel en el *Orlando furioso*, o don García de Toledo en la *Égloga segunda*. Se suspendía así por un breve momento el relato militar y se abría un espacio para lamentar una muerte demasiado temprana – la *mors immatura* – de un guerrero en la flor de la vida.

El símil épico constituye un lugar privilegiado para la imitación, en el que motivos e imágenes se van transformando a lo largo de la tradición poética occidental. Además, por la analogía que establece entre un elemento del relato y un elemento extra-textual, constituye un lugar importante para la construcción del sentido de los textos. En cuanto al de la flor cortada, se ofrece una amplia cadena de imitaciones y variaciones que Vicente Cristóbal rastreó en la poesía española y sus fuentes antiguas (1992). Tres ocurrencias épicas y portuguesas de dicho símil, compuestas a finales del siglo XVI, participan de esta tradición aunque no figuren en estudio citado: una de Luís de Camões (1572, III, oct. 134), recientemente comentada por Paola Laskaris (2016), y dos de Jerónimo Corte-Real, en portugués (ca. 1569 y 1574, XVIII, vv. 309-322) y en español (1575-1578, V, 104-111). Analizar el empleo de este símil por poetas de finales del Renacimiento portugués implica, en un primer tiempo, desvelar los modelos que imitaron y estudiar las modalidades de su imitación.

En la tradición occidental algunos elementos del símil que comentamos aquí variaron en función de la forma o del género literario contemplado: el marco de la acción (militar, amoroso o religioso), el agente del corte (fuerza de la intemperie, pisada de un caminante, corte por el arado o por el dedo de una mujer) y el tipo de flor (amapola, también llamada papaver, jacinto, lirio, rosa, o flor sin especificar). Veremos que las tres comparaciones de Corte-Real y Camões remiten a varios antecedentes, apuntando sin embargo a Virgilio en su traducción castellana como el modelo principal (1). Ambos poetas, sin embargo, acentuaron las potencialidades líricas y pictóricas de la descripción, coincidiendo en ello con la versión de Garcilaso de la Vega (2). La elección de este modelo vernáculo no era nada gratuita. Su potencia pictórica sirve para el relato de la muerte violenta de mujeres, en un contexto nuevo de *vituperatio* de actos militares censurados por el relato épico (3).

1 ‘Corvo arado’ y ‘virgíneo pulgar’: el modelo virgiliano en la épica portuguesa

En el canto XVIII del *Cerco de Diu*, Jerónimo Corte-Real recurrió al símil de la flor cortada para describir cómo unas doncellas heridas de muerte por soldados portugueses perdían el color rojo de su rostro:

Ficam todas

As cabeças sem cor desfiguradas,
Trespasados os seus olhos belíssimos,
Cobertos de u[m]la triste e mortal sombra.
Bem assim como quando ficam rosas
De suavíssimo cheiro e cor purpúrea,
Se por desastre são de animais brutos
Pisadas, perdem cor e aquela graça
Que dava vista aos olhos aprazível,
E ainda que perdida tem já toda
A fermosura e lustre que antes tinham,
E em diferente forma estão mudadas,
Todavia se enxerga e se vê nelas
Que tiveram frescor, valor e estima.
(Corte-Real 1574, XVIII, p. 350, vv. 309-322)

Corte-Real no sigue aquí un modelo en particular, sino que retoma elementos que podemos encontrar en varios antecedentes.² La comparación con la rosa ya se encontraba tanto en Estacio, como en Prudencio y Garcilaso, mientras que el color rojo, evocado a través del cultismo ‘purpúreo’, aparecía en poemas amorosos desde Safo y Catulo. Ambas características alejaban a Corte-Real de los empleos del símil en un contexto militar y remitían más bien a formas no épicas – una silva elegíaca (Estacio), un himno dedicado a la Epifanía (Prudencio), una *Égloga* (Garcilaso) y poemas líricos (Safo y Catulo). El agente del tronchamiento de la flor tampoco es muy común: Safo, Catulo y Ovidio – otra vez tres líricos – habían aludido a la flor pisada por unos pastores, pero nunca directamente por el ganado, que bien parece ser innovación de Corte-Real para alejarse del ambiente militar que sirve de marco, por ejemplo, para la muerte de Euríalo. En el símil de Corte-Real, el olor de la rosa forma un díptico con el color, en un intento de sinestesia del que tampoco encontré parangón en la tradición clásica. Tan sólo Bernardo Tasso aludía al «giglio odorato» (Tasso 1560, XXI, oct. 26, f. 118v), sin

2 Es un caso de imitación ecléctica o múltiple. Véanse respectivamente Greene (1982) y Ponce Cárdenas (2016).

comentar luego cómo el olor se difuminaba con el marchitar de la flor.

En los últimos cuatro versos de la comparación destacan, en cambio, más puntos de contacto con otra variante del mismo símil de la *Eneida* y con su traducción por Hernández de Velasco. En el libro XI muere Palante, momento que debía producir especial emoción en el lector y sería la causa de la ira de Eneas en el desenlace:

Hic iuvenem agresti sublime stramine ponunt:
qualem virgineo demessum pollice florem
seu mollis violae seu languentis hyacinthi,
cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,
non iam mater alit tellus virisque ministrat.
(Virgilio 2008, XI, pp. 86-87, vv. 67-71)

Luego meten en él al muerto joven,
y tiéndenle sobre la agreste paja,
cual tierna flor, de viola blanda
o de Jacinto ya marchito casi,
cortada por pulgar de tierna virgen
que el propio resplandor aún no ha perdido,
ni aún la ha dejado su nativo lustre,
a quien la madre tierra no alimenta,
ni le administra humor vital ni fuerzas.³
(Virgilio 1555, f. 99r)

Al margen de unas correspondencias léxicas mínimas, como la «pérdida», el «ya» o el «lustre», es llamativa la alusión al vínculo de la flor con la tierra que la alimenta y le permite conservar su color por un breve momento después de la muerte. Las dos articulaciones lógicas, *ainda que* ('aunque') y *todavía*, distinguen primero la alteración irremediable de la flor y, a continuación, la permanencia en ella del recuerdo de las características vitales que antes había lucido.

Luís de Camões, por los mismos años,⁴ se fijó también en este símil de la flor cortada a la hora de contar la muerte de Inés de Castro. Con todo, él prestó mayor atención que su contemporáneo al «virgineo demessum pollice florem» del libro XI de la *Eneida*:

3 Dos versos se modificaron en la edición de 1574: «o de violeta blanda | o de azul lirio, ya marchito y mustio» (f. 248v).

4 Aunque cito el *Cerco de Diu* por la edición de 1574 y *Os Lusíadas* por la de 1572, la composición de ambos poemas se remonta a varios años antes (al principio de la década de los 60 en el primer caso y talvez a la década anterior en el segundo). Es muy probable que la versión manuscrita del *Cerco de Diu* (ANTT, cód. Cadaval 31) ya circulase en la corte de

Assim como a bonina que cortada,
 Antes do tempo foi, cândida e bela,
 Sendo das mãos lascivas mal tratada,
 Da menina que a trouxe na capela.
 O cheiro traz perdido e a cor murchada.
 Tal está morta a pálida donzela,
 Secas do rosto as rosas e perdida
 A branca e viva cor, coa doce vida.
 (Camões 1572, III, f. 60r, oct. 134)

El agente del corte es, como en Virgilio, una muchacha con dedo delicado – más frívola quizás pues lleva coquetamente la flor en el sombrero. Los verbos *perder* y *murchar* (esta vez aplicado al color y no a la flor) también se hallan en la traducción de Hernández de Velasco y la pareja *cheiro/cor*, tan original bajo la pluma de Corte-Real, vuelve a encontrarse en Camões.

Esta versión del símil inspiró a su vez a Corte-Real en otra epopeya escrita en castellano unos años después. En la *Felicísima Victoria* reelaboró el símil escogiendo la versión virgiliana del «*purpureus flos succisus aratro*» (*Eneida*, IX) que abre este artículo. Ya lo había aplicado a la muerte del joven guerrero Tristão de Sá en el *Cerco de Diu*.⁵ En la *Victoria de Lepanto* lo retomó para pintar la muerte de inocentes mujeres:

Como la blanca flor o rojo lirio
 a quien terreno humor, nel [*sic*] verde prado
 (en tiempo de la dulce primavera)
 entre las hiervas frescas daba vida,
 siendo de corvo arado o animal bruto
 sin respecto ofendida y mal tratada,
 mustia queda, inclinando el débil cuello,
 sin hermosura ya, sin brío y gracia.
 (Corte-Real 1578, V, f. 69v, vv. 104-111)

Esta vez, al igual que Virgilio, menciona el «corvo arado», la imagen del *languescere* y el término ‘marchitarse’, que ya hemos visto en Camões. Finalmente, aunque pasa en silencio la dormidera cargada de lluvia, cita la expresión «inclina el débil cuello» y conserva la alusión al vínculo entre la flor y la tierra, presente ya en el *Cerco de Diu*.

Lisboa desde 1569, cuando Camões volvió de la India y remató la composición de su poema. Para estas cuestiones de cronología, véase Alves (2001).

5 «Qual fica o roxo lírio, que o agreste | Rústico lavrador, com curvo arado | Arranca do lugar que o sustenta, | Dando-lhe ali virtude e fermosura. | Murcha-se a verde folha e se entristece | A fresca f[lor], perdendo o humor e a vida» (Corte-Real 1574, XI, p. 166, vv. 338-342).

Si bien tanto Corte-Real como Camões escogieron cada uno una versión distinta del símil - el arado (*Eneida*, IX) y el dedo virginal (*Eneida*, IX) -, coincidieron en los mismos aspectos pictóricos de la imagen para pintar la muerte de mujeres. Seguían, para ello, la famosa versión del mismo símil por Garcilaso de la Vega.

2 Los colores de la muerte: el filtro de la reescritura garcilasiana

Camões y Corte-Real rompían con la tradición épica al usar este símil para describir la muerte de mujeres en contextos en los que se mezclaba el acto guerrero, la celebración fúnebre y la descripción lírica. Hemos visto que la épica lo reservaba más bien para pintar la muerte de un joven guerrero en el campo de batalla. Así lo había hecho Corte-Real en el canto XI del *Cerco de Diu*, para pintar la muerte de Tristão de Sá, guerrero de tierna edad, con el que estaba aparentado y con cuyo abuelo mantenía una amistosa correspondencia poética (cfr. Fardilha 2008, pp. 203-215). Sin embargo, el símil también aparecía en obras narrativas donde se aplicaba a escenas amorosas: Safo y Catulo lo habían usado para evocar la pérdida de virginidad de la mujer y Petronio para figurar la impotencia del miembro viril. Estacio lo había empleado para una mujer en contexto elegíaco, pero sin que se tratase de una muerte violenta. Bernardo Tasso también lo aplicó a una mujer, aunque en un contexto distinto para describir el movimiento de la reina de Inglaterra que se desmayaba al enterarse de la muerte de Amadis, pero sin alusión a la pérdida de los colores. En Garcilaso volvemos a encontrar esta imagen aplicada a una muerte femenina: la de Elisa «casi en flor cortada» (2001, p. 241, v. 228) en la *Égloga tercera* (cfr. Ramajo Caño 1993, pp. 315-316). No es allí, sin embargo, donde encontramos desarrollado el símil heroico por el poeta soldado, sino en la *Segunda Égloga*, para la famosa escena de la muerte de don García de Toledo.⁶

2.1 La recomposición bicromática del motivo virgiliano por Garcilaso

Garcilaso trabajó allí en profundidad el texto de Virgilio. Mientras que, por los mismos años, Ariosto había calcado - casi traducido - el símil de

6 A pesar de describir la muerte de un joven guerrero, el símil garcilasiano hace de la rosa «[un] fiore simbolico» gracias a la «associazione con il colore e la freschezza dell'incarnato, specialmente femminile» (Laskaris 2016, p. 37). Véase su fortuna bajo la pluma de Cristóbal de Mesa en el mismo artículo.

la *Eneida* IX,⁷ Garcilaso combinó distintos aspectos de los dos símiles de los libros IX y XI:

como la rosa matutina,
 cuando ya el sol declina al mediodía,
 que pierde su alegría, y marchitando
 va la color mudando; o en el campo
 cual queda el lirio blanco que'l arado
 crudamente cortado al pasar deja
 del cual aun no s'aleja presuroso
 aquel color hermoso o se destierra,
 mas ya la madre tierra descuidada
 no le administra nada de su aliento,
 que era el sustentamiento y vigor suyo.
 tal está el rostro tuyo en el arena,
 fresca rosa, azucena blanca y pura.
 (Garcilaso 2001, p. 204, vv. 1254-1466)

Eligió el arado como el instrumento que corta la rosa y sumó a esta otra flor tronchada por la intemperie, el lirio blanco. También amplificó la descripción recurriendo al motivo de la tierra abastecedora. La imagen del 'marchitarse', aplicada a la rosa, inspiró posiblemente al traductor de Virgilio unos años después. Garcilaso fue también el primero en fundir ambos símiles de la *Eneida*, retomando la imagen del arado por una parte y la relación con la tierra por otra.

De esta forma, dotó al símil de una dimensión pictórica nueva, valiéndose de dos flores sucesivas, la rosa y el lirio, luego repetidas con la rosa y la azucena, para aludir a los dos colores del rostro, el rojo y el blanco. Semejante bicromatismo aparece en el soneto XXIII, «En tanto que de rosa y d'azucena», como característico del rostro femenino, evocando su desvanecimiento con la edad a través del marchitar de la rosa - «Marchitará la rosa el viento helado» (Garcilaso 2001, p. 49, v. 12). Para el símil de la *Égloga segunda*, Garcilaso profundizó en el juego de colores y describió la muerte como el apagamiento sucesivo de los dos colores, el rojo primero, y luego la misma blancura de la piel. Este bicromatismo fue uno de los principales rasgos en los que Camões coincidió con Garcilaso.

7 «come purpureo fior languendo muore, | che'l vomere al passar tagliato lassa, | o come carco di superchio umore | il papaver ne l'otro il capo abbassa» (Ariosto 2002, XVIII, p. 1164, oct. 153, vv. 1-4)

2.2 Colores conceptuosos: la bonina de Camões

El juego de colores para la muerte de Inés de Castro se prepara en la octava 132, mientras se purpurean las blancas rosas de su cuello por la sangre que brota de su herida:

Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando e as brancas flores,
Se encarniçavam, férvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.
(Camões 1572, III, f. 60r, oct. 132)

Las 'blancas flores' del 'cuello de alabastro' se colorean por la sangre. Este juego bicromático sigue presente en el mismo símil a través de un procedimiento más conceptuoso, que arranca de la flor escogida: la bonina.⁸ En palabras del comentarista Faria e Sousa esta flor reúne, precisamente, los dos colores del rostro femenino:

[la imitación de los anteriores], la excedió [Camões] en especificar la flor [...]. El especificar la bonina fue, porque en Portugués, bonina es flor pequeña y tan delicada que con poco que se manosee, pierde su belleza. Y es compuesta de blanco y colorado, dos colores propios del rostro de una Dama. [...] Con estas flores, pues por esa ternura y por esos colores y propiedades pintó nuestro gran Pintor diestramente el rostro de D. Inés. (Faria e Sousa 1639, tomo 2, col. 205)

La flor bonina conllevaría pues este bicromatismo característico del rostro femenino. Camões lo desarrolla en dos tiempos: primero muestra públicamente el acto cruento por el que se colorean de sangre las blancas flores de la piel de Inés, y luego borra los colores de su rostro hasta la extinción del color y del olor, volviéndose palidez y sequedad.

8 «Bonina» o «manzanilla loca» según la definición actual del diccionario de la Real Academia. La encontramos de varios colores, entre los cuales dominan el blanco y el rojo.

2.3 «La blanca flor o rojo lirio» de Corte-Real

Corte-Real también imitó este juego bicromático en la *Victoria de Lepanto*, al describir a las mujeres cristianas antes de su muerte:

El dorado cabello de la casta,
bellísima doncella, allí se mezcla
con vil cuajada sangre, y los hermosos
ojos, en sueño eterno se sepultan.
(Corte-Real 1578, V, f. 69r, vv. 89-92)

Aquí, también, el rojo de la sangre contrasta con el dorado del cabello, ofreciendo un primer contraste de colores. Pronto el rojo y el oro se funden en la misma oscuridad:

La rosada color que se tendía
por un gesto de blanca pura nieve:
allí se muda y vuelve en mortal sombra,
en una amarillez y forma triste.
(vv. 93-96)

El mecanismo es el mismo que en la *Égloga segunda* y en *Os Lusíadas*, pero con flores elegidas explícitamente para evocar los colores: al rojo lirio, que ya había utilizado en la comparación del *Cerco de Diu*, Corte-Real añade, como alternativa, la blanca flor, que Camões había evocado en plural.

El poeta llama así la atención sobre el modelo de Virgilio al mismo tiempo que muestra cómo se distancia de él con la atribución del color rojo al lirio. También diferencia su símil del de la *Égloga segunda*: en cuanto Garcilaso pinta el momento en que el rostro, ya no alimentado por la vida, sigue luciendo algunos de sus colores, Corte-Real lleva el proceso hasta el final, mostrando cómo se impone una uniforme y lúgubre amarillez en el rostro de la muchacha. De la misma manera, Garcilaso aludía a la relación de la flor con la tierra cuando ya había dejado de existir, para expresar en negativo el «aliento» que proporcionaba a su sustentamiento y a su «vigor». Por el contrario Corte-Real se detiene, antes del corte, en la pintura de la flor viva, alimentada por el «humor terreno» y en toda la fuerza de su belleza. El campo y la primavera brindan un marco espacio-temporal idóneo para esta belleza floral y eficaz a la hora de contrastar el cuerpo vivo y el cuerpo muerto.

Estos rasgos – la viveza de los colores, su progresiva difuminación y el ámbito amoroso de la descripción – se adecuaban muy bien a la pintura de un retrato femenino tal y como lo emplean Corte-Real y Camões. Sin embargo, se inscriben en un uso nuevo del símil, aplicado a la muerte violenta de una mujer.

3 La muerte de una mujer en contexto guerrero

Entre los elogios fúnebres que se compusieron para la muerte de Marina de Aragón, dama de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en 1549, un soneto anónimo comparó a la joven mujer con una blanca flor cortada por la cruda Parca (*Cancionero general* 1557, f. 398). La comparación de la flor cortada en contexto elegíaco desarrollaba la imagen del *flos ætatis* – la flor de la edad, imagen ampliamente explotada en la poesía fúnebre – en la que se encontraba la joven difunta (Ponce Cárdenas 2014, §§ 49-50). La fragilidad de la flor y su muerte prematura, como las de la mujer, son también dos componentes de los símiles de Corte-Real y Camões. Sin embargo, al referirse a muertes violentas en contextos guerreros, estos mismos símiles adquirirían una capacidad de denuncia muy distinta. Corte-Real parece haber sido el primero en explorar esta nueva modalidad.

3.1 La barbarie en acción: masacres de civiles inocentes

En el *Cerco de Diu*, el símil de la flor cortada refleja el cruel efecto de la masacre de poblaciones civiles en la ciudad de Diu por parte de los portugueses y participa de una *vituperatio* sin matices (Alves 2001, pp. 431-448). Lo indica claramente el poeta al principio de la escena, al comentar las órdenes del gobernador de la fortaleza, João de Castro, a sus tropas:

Quando soube [João de Castro]
Que o campo era vencido com famosa
E memorável honra a Deus dá graças.
Move para a cidade e entram dentro
Os soldados, mostrando uma inumana
Bárbara crueldade. Muitos houve
De cruel natureza, baixa, cível,
Que mataram cansados, tristes velhos
E inocentes meninos. Também moças
Alvíssimas, fermosas, no começo
Dos seus floridos e aprazíveis anos.
Cortam sem nenhum dor castas gargantas,
Peitos alvos traspassam, com feridas
Que as entranhas descobrem. Ficam todas
As cabeças sem cor desfiguradas [...]
(Corte-Real 1574, XVIII, pp. 349-350, vv. 299-310)

Culpables de ‘inhumana, bárbara crueldad’, ‘cruel naturaleza baja y civil’, los portugueses son ese mismo ganado que corta la flor – imagen que sin duda Corte-Real colocó allí intencionalmente.

Sus víctimas son inocentes poblaciones civiles declinadas en una tríada tópica formada por ancianos, niños inocentes y, finalmente, jóvenes vírgenes. La exaltación de la crueldad cobra, con el uso del símil, nuevos matices. La pintura de la masacre, servida por los recursos del *pathos* violento, contrasta con la imagen delicada de las doncellas y con la sutileza de la flor. A continuación el poeta enlaza con una escena más impactante aún: la matanza de los fetos en las entrañas abiertas de sus madres.

Corte-Real emplea el mismo símil en una escena muy similar de la *Victoria de Lepanto*, aunque en un marco ideológico distinto, donde la barbarie se atribuye a los enemigos turcos de los cristianos. En el canto V, después de la conquista de Chipre por el ejército otomano (1570) y antes de salir al escenario las tropas cristianas, aparece un personaje sanguinario que prolonga con una masacre las guerras anteriores. Uluj Alí (Ochiali en las fuentes españolas), rey de Argel, se lanza entonces al saqueo de la costa de Candía, contra poblaciones civiles. La furia le lleva a un torbellino de violencia, matando él también a ancianos, muchachas y niños inocentes. Para cada categoría de víctima se pinta la muerte de una figura sinécdoque de la muchedumbre, con la que el lector puede fácilmente identificarse. De nuevo las mujeres concentran la mayor atención: se describe su ansioso correr por las plazas (1578, V, vv. 73-80), y, en estilo directo, sus dolorosos lamentos (1578, V, vv. 117-124). El símil de la flor cortada recalca todavía más la crueldad de estas escenas.

Por otro lado, en ambos poemas, la matanza de las mujeres se asocia con comportamientos anticaballerescos. El poeta lo subrayaba en otro lugar del *Cerco de Diu*, cuando opinaba que lo Portugueses «não as tratavam | Com aquela cortesia honesta e branda, | Que por razão se deve em todo tempo» (Corte-Real 1574, XVI, pp. 285-286). Camões desarrolló la misma idea cuando aplicó el símil a la muerte de una protagonista histórica concreta: Inés de Castro.

3.2 Una demostración anti-caballeresca: la vil matanza de Inés de Castro

Inés de Castro, esposa del rey Pedro I de Portugal, ejecutada por orden de su suegro Alfonso IV, fue coronada y reinó después de muerta en forma de cadáver, al lado de su desconsolado esposo. En *Os Lusíadas* el relato de su muerte está marcado de entrada por el sello de un amor infeliz y cruento, de un «fiero Amor» que se baña en sangre humana (Camões 1572, III, 119, f. 57v, v. 5). El poeta dedica tres octavas a la pintura de la belleza de Inés y al amor que provoca en el príncipe Pedro. Frente a semejante criatura, solo sentimientos inhumanos podían conducir a un asesinato. El poeta no los atribuye al rey, rápidamente conmovido por su belleza y sus discursos, sino al pueblo y a los dos caballeros que cometen el crimen. Camões lo plantea como un problema ético y literario, condenando que se infrinja tan libremente la norma caballeresca:

Que furor consentiu que a espada fina,
Que pode sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?
(Camões 1572, III, f. 58v, oct. 123, vv. 5-8)

Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali apregoam.
Contra uma dama, ô peitos carniceiros,
Feros vos amostrais cavaleiros?
(f. 59v, oct. 130, vv. 5-8)

Las dos interrogaciones subrayan el desfase y la ilegitimidad del gesto. La delicadeza de la mujer, que se presta a la comparación con la flor, contrasta con la brutalidad de sus asesinos carniceros. La octava que casi precede la comparación los llama, de hecho, 'brutos matadores', desarrollando el léxico de la animalidad y recordando a los 'brutos animales' de Corte-Real.

Al final de este breve recorrido - modesta aportación a la historia del motivo de la flor cortada - quedan sin embargo por estudiar los vínculos entre el símil de la flor cortada, la *mors immatura* y el *flos ætatis*, bien como por precisar sus empleos en función de los géneros y del sexo del protagonista así caracterizado. Me limitaré aquí, por tanto, a trazar conclusiones de índole metodológica. Evidencia cuán necesario es tomar en cuenta el vaivén entre épica y lírica, entre poesía española y portuguesa y, más específicamente, entre Camões y Corte-Real para entender la génesis de estos textos, invitándonos a ampliar nuestro horizonte crítico respecto a criterios de género y nación. El estudio de este símil también resalta el fuerte potencial de la épica para la *vituperatio*, especialmente llamativo en las tres composiciones renacentistas aquí estudiadas.

Bibliografía

- Alves, Hélio J.S. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quincentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Ariosto, Ludovico (2002). *Orlando furioso*. Edición de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra.
- Camões, Luís de (1572). *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Go[n]çalvez.
- Cancionero General que contiene muchas obras de diversos autores antiguos con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impreso* (1557). Amberes: Martín Nucio.
- Corte-Real, Jerónimo (ca. 1569). «Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546». ANTT, Códice Cadaval 31.

- Corte-Real, Jerónimo (1574). *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546*. Lisboa: António Gonçalves.
- Corte-Real, Jerónimo (1575). «Espantosa y felicissima victoria cõcedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.XXII». BNE, ms. 3696.
- Corte-Real, Jerónimo (1578). *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*. Lisbonne: António Ribeiro.
- Cristóbal López, Vicente (1992). «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2, pp. 155-187.
- Fardilha, Luís Fernando de Sá (2008). *A nobreza das letras: os Sás de Meneses e o renascimento português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Faria e Sousa, Manuel de (1639). *Lusíadas de Luis de Camoens Comentadas Por Manuel de Faria I Sousa*. Madrid: Juan Sanchez.
- Greene, Thomas M. (1982). *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven-London: Yale University Press.
- Laskaris, Paola; Pintacuda, Paola (a cura di) (2016). «'De un glope al lirio el lustre y frescor quita': echi di un motivo classico in Cristóbal de Mesa». *Intorno all'epica ispanica*. Pavia: Ibis.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014). «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos» [en red]. *e-Spania*, 17, s.p. URL <http://e-spania.revues.org/23300> (2014-01-07).
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016). *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. Paris: Éditions Hispaniques.
- Ramajo Caño, Antonio (1993). «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro». *Revista de Filología Española*, 73 (3/4), pp. 313-28.
- Tasso, Bernardo (1560). *L'Amadigi del S. Bernardo Tasso a l'invitissimo e cattolico Re Philippo*. Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari.
- Vega, Garcilaso de la (2001). *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Virgilio (1555). *Los doze libros de la eneida de Vergilio traduzida en octava rima y verso castellano*. Trad. de Gregorio Hernández de Velasco. Toledo: Juan de Ayala.
- Virgilio (1574). *La Eneida de Virgilio... traduzida en octaua rima y verso castellano; ahora en esta ultima impression reformada y limada con mucho estudio y cuydado, de tal manera, que se puede dezir nueva traduccion*. Trad. de Gregorio Hernández de Velasco. Toledo: Iuan de Ayala.
- Virgilio (2008). *Énéide*, vol. 2. Edición de Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres.

