

LOS MODELOS DE UN POETA NOVOHISPANO.
FRANCISCO DE TERRAZAS Y EL PETRARQUISMO

ARNULFO HERRERA

La relectura de un poema de Francisco de Terrazas (*Dejad las hebras de oro ensortijado*) me ha hecho reflexionar sobre un tema que cada día va adquiriendo más importancia y que empieza a ser tratado con nuevas luces: la "italianización" de la poesía española. Don Marcelino Menéndez y Pelayo señalaba ya que, a finales del siglo XVI, "dominaba . . . la enseñanza del ejemplo mucho más que la de la teoría", al comentar la agrupación natural en "escuelas poéticas" que se originó "por el trato y convivencia de los poetas, por la familiaridad de idénticos estudios y por el gusto de unos mismos modelos venerados de todos y seguidos con predilección".¹

El panorama literario de aquel momento ofrecía una escasez de preceptivas que obliga a suponer al lector moderno, al igual que a Menéndez y Pelayo, la necesidad que tenían entonces los poetas de seguir un modelo para escribir sus versos. Si se toma en cuenta que, todavía en 1496, se pensaba que el *Arte de Trobar* (Juan de la Enzina) se hacía tomando como ejemplo a la "lírica cortesana", y que la primera obra preceptiva a la "manera italiana" que apareció en el siglo XVI fue el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima en un año tan tardío como 1580, se comprenderá que la primera generación de petrarquistas españoles (Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa, Gutierre de Cetina, Gregorio Silvestre, Jerónimo de Urrea, etcétera) salió de la observación directa de sus modelos.² Claro está que no existió un vacío total. Hubo reflexiones que fueron consecuencia de la práctica y de la comprensión del fenómeno histórico-literario, como la *Epístola* de Boscán a la duquesa de Soma (1525), el *Discurso sobre la poesía castellana* de Gonzalo Argote de Molina (1575), las *Anotaciones y enmiendas a Garcilaso* del Brocense (1576) y las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. V, Buenos Aires, Ed. GLEM, 1943, p. 75.

² Abundaban las poéticas latinas porque los eruditos, salvo el aislado caso de Brocense en los *Comentarios a Garcilaso*, no se ocupaban de la poesía en lengua vulgar: Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palmireno y el propio Francisco Sánchez de las Brozas, escribieron tratados latinos de poética.

Herrera (1580), pero fue necesario que “el ejemplo de Antonio da Tempo, Claudio Tolomei y otros italianos viniese a despertar a nuestros indolentes preceptistas, para que comenzasen a aparecer diversas artes de versificación; y esto sólo a fines del siglo XVI, cuando, ya definitivamente triunfante la escuela petrarquista, comenzaba a ajustar paces con la de los seguidores del metro corto, naciendo de tal maridaje la escuela genuinamente española”.³

El problema tiene una faceta interesante en Hispanoamérica. Porque no se estaba cerca de Toledo, de Salamanca o de Sevilla, donde la tertulia con los amigos, o una censura de los enemigos, animaba la vida literaria y mostraba el camino para escribir poesía. No es difícil imaginar en las colonias un atraso mayor al de la Metrópoli en lo que a preceptivas literarias se refiere. Lo difícil es comprender la forma en que, desde sus primeras manifestaciones, la poesía colonial adoptó los modelos italianos sin tener el contacto geográfico próximo de la cultura europea. Hay una razón histórica para suponer que la mayor parte de la juventud —hijos de conquistadores o de comerciantes ricos— se dedicaban al ejercicio de las letras, puesto que las armas no eran necesarias y los oficios estaban destinados a otros grupos sociales. Por lo tanto, si había un sólido sustrato cultural del que se han dado numerosas pruebas —particularmente en Nueva España—, había también una compleja vida literaria influida por los libros importados y los poetas visitantes. La producción literaria colonial demuestra el alto grado de italianización que imperaba en España a pesar de la carencia de manuales de versificación al estilo italiano.

Dejad las hebras de oro ensortijado es un soneto que se ha considerado petrarquista por largo tiempo. Basado en los tópicos más frecuentes del siglo XVI, parece estar construido sobre la base de una retórica gastada que, sin embargo, tiene sus méritos cuando se la mira de cerca. El poema es uno de los más leídos de Francisco de Terrazas (1525?-1600), de quien Menéndez y Pelayo dijo que fue “el más antiguo poeta mexicano de nombre conocido”.⁴ Cuando menos era el poeta de mayor fama si, como dice Alfonso Reyes,⁵ se puede “crear la hipérbole de Cervantes” escrita en el

³ Menéndez y Pelayo, *op cit.*, p. 29.

⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Vol. I, Madrid, 1911, pp. 37-42. También el primer poeta nacido en América, si nos fundamos en la conjetura de Castro Leal (v. *Infra*, nota 6, p. X) basada en que las fechas de las obras de los poetas americanos más antiguos, incluso las de los dominicanos Francisco Tostado de la Peña y Sor Leonor de Ovando, “son posteriores a las más antiguas de Terrazas”.

⁵ En *Letras de la Nueva España*, en *Obras Completas*, Vol. XII, México, F.C.E., 1960, p. 338.

“Canto de Calíope” de *La Galatea*, 1584, y citada por Antonio Castro Leal en su edición de las *Poesías*:⁶

De la región antártica podría
eternizar ingenios soberanos,
que si riquezas hoy sustenta y cría
también entendimientos sobrehumanos:
uno de Nueva España y nuevo Apolo,
del Perú el otro, un sol único y solo.

Francisco el uno de *Terrazas* tiene
el nombre acá y allá tan conocido
cuya vena caudal nuevo Hipocrene
ha dado al patrio venturoso nido;
...

O se puede creer, por lo menos, el elogio de Alonso Pérez en el túmero del poeta, que pensando en *La Cortesiada* afirma:

Cortés en sus maravillas
con su valor sin segundo,
Terrazas en escribillas
y en propio lugar subillas,
son dos extremos del mundo.

Tan extremados los dos
en su suerte y su prudencia,
que se queda la sentencia
reservada para Dios
que sabe la diferencia.⁷

Pese a estos y muchos otros elogios, poco es lo que se sabe actualmente del poeta que escribió en latín, toscano y castellano. Hijo de un conquistador allegado a Cortés, “hombre de calidad, señor de pueblos”, Francisco de Terrazas fue uno de los primeros poetas del Nuevo Mundo que recibió el

⁶ Antonio Castro Leal, “Prólogo” en Francisco de Terrazas, *Poesías*, México, Libro de Porrúa Hnos., 1941, (Biblioteca Mexicana, núm. 3, p. 12). También en Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Primer Siglo (1521-1621)*, México, UNAM, 1964, (2a. ed.), p. 31. (El primero en citar este elogio es don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía* ...).

⁷ Cit. por Joaquín García Icazbalceta, “Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI”, en *Memorias de la Academia Mexicana*, Vol. II, México, Imp. Díaz de León, 1884, pp. 357-425. También García Icazbalceta califica de “hiperbólico” el epitafio. Para la fama del poeta y tratándose de un homenaje póstumo a comienzos del siglo XVII, se puede comprender que no hay hipérbole.

influjo de la novísima lírica renacentista traída por los ilustres visitantes que llegaron a la “Tierra Firme” en el siglo XVI. (Entre todos ellos destaca, desde luego, el nombre de Gutierre de Cetina). Influjo que ejerció de manera notable en la poesía a juzgar por sus contemporáneos. Varios de sus sonetos fueron muy populares en Europa gracias a la difusión de un cancionero que quizá se comenzó a recopilar en México durante la segunda estancia de Gutierre (1550-1554) y se completó en 1577 a instancias de Juan de la Cueva. Escrito al “itálico modo”, el soneto de Terrazas aparece sin título, entre los cinco sonetos del poeta que contiene el cancionero titulado *Flores de baria poesía*. Con una variante, la documentación más completa respecto a las fuentes del poema puede hallarse en la edición de Margarita Peña:⁸

- 1 Dejad las hebras de oro ensortijado
- 2 que el ánima me tienen enlazada,
- 3 y volved a la nieve no pisada
- 4 lo blanco de esas rosas matizado.

- 5 Dejad las perlas y el coralpreciado
- 6 de que esa boca está tan adornada,
- 7 y al cielo —de quien sois tan codiciada— [envidiada]
- 8 volved los soles que le habéis robado.

- 9 La gracia y discreción que muestra ha sido
- 10 del gran saber del celestial maestro,
- 11 volvédselo a la angélica natura,

- 12 y todo aquesto así restituído;
- 13 veréis que lo que os queda es propio vuestro:
- 14 ser áspera, crüel, ingrata y dura.

En cuanto al contenido, el soneto tiene una clara filiación petrarquista que le viene por dos caminos: de manera directa, a través de Camoens, el poema es una glosa castellana de la también glosa portuguesa; de manera indirecta, Terrazas aspiraba la cultura italianizante que venía con sus amigos españoles y aquella que andaba en la lengua desde el siglo XV. Evidentemente, la visión simplista que opone el “tradicionalismo” a la “italianización” falsea, en su maniqueísmo, una realidad mucho más compleja. José

⁸ Margarita Peña, *Flores de baria poesía*, México, UNAM, 1980, pp. 206-207.

Manuel Blecua⁹ y Rafael Lapesa¹⁰ han demostrado que en la lírica española del siglo XV “existía ya un clima ‘petrarquista’ procedente de ese fondo trovadoresco que los poetas del ‘dolce stil nuovo’ y el mismo Petrarca habían recogido también en Italia mucho antes de la crisis renacentista”.¹¹ Ambas corrientes “descienden de la fuente común de la poesía provenzal”.¹²

Así, Terrazas se adhirió de manera consciente a una forma de escribir y de ver las cosas, imitando los modelos italianos que traían Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva.

Por lo que al tema concierne, no puede ponerse en duda su filiación petrarquista. Entendiendo por “petrarquismo” toda la secuela que sucedió al poeta italiano o, para decirlo con las palabras de Ernst Hatch Wilkins “. . . ocurrió que el lirismo petrarquesco acabó por convertirse en ‘petrarquismo’, es decir, en un modo convencional y genérico de hacer poesía, que dominó largamente en las letras italianas”,¹³ y aun en las europeas. Por toda Europa circularon estos temas con los más diversos tratamientos. Hasta en sus poemas españoles, el mismo Camoens escribió, influido por los modelos italianos, sobre la dureza de una amada cruel, dura, ingrata:

De piedra, de metal, de cosa dura,
el alma dura ninfa os ha vestido,
pues el cabello es oro endurecido,
y mármol es la fronte en su blancura.

Los ojos, esmeralda verde y oscura;
granata las mejillas; no fingido,
el labrio es un robí no poseydo;
los blancos dientes son de perla pura.

La mano de marfil, y la garganta
de alabastro, por donde como yedra
las venas van de azul mui rutilante.

Mas lo que más en toda vos me espanta,
es ver que, porque todo fuese piedra,
tenéis el corazón como diamante.

⁹ Cit. por Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano, “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”, en Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española*, Vol. II, Barcelona, Crítica, 1980, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Ernst Hatch Wilkins, “Prólogo”, en Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, México, Porrúa, 1986. (Col. “Sepan cuantos . . .” núm. 492), p. 12.

El enorme parecido del soneto de Terrazas con un soneto anónimo recogido también en *Flores de baria poesia*, ha hecho que varios investigadores logren señalar la fuente de ambos sonetos: Camoens.

Tornai essa brancura à alva assucena
e essa púrpurea côr às puras rosas;
tornai ao sol as chamas luminosas
dessa vista que a roubos vos condena.

Tornai à suavissima sirena
d'essa vos as cadencias deleitosas;
tornai a graça as Graças que queixosas
estao de a ter por vós menos serena;

tornai à bela Vénus a beleza,
à Minerva o saber, o engenho, e a arte,
e a pureza à castissima Diana;

despojai-vos de toda essa grandeza
de does; e ficareis en tôda a parte
convosco só, que e só ser inhumana.¹⁴

El soneto anónimo es una glosa de este poema y sólo podría explicarse el parecido con el soneto de Terrazas suponiendo que ambos sean traducciones más o menos libres del mismo poema portugués. El soneto anónimo dice:

Bolvedle la blancura al acucena
y el purpúreo color a los rosales,
y aquesos vuestros ojos celestiales
al cielo, con la luz que os dio serena.

Bolvedle el dulce canto a la serena
con que hazéis su officio en los mortales;
bolvedle los cabellos naturales
al oro, pues salieron de su vena.

A Venus le bolved la gentileza;
a Marte el pelear de que es más diestro;
volvê el velo a Diana, casta diosa.

¹⁴ Margarita Peña, *op. cit.*, p. 206. También está citado por Castro Leal en *op. cit.*, p. 99. De hecho, Castro Leal se ocupó ampliamente del poema que estamos tratando en "Un soneto de Terrazas inspirado en Camoens", en la *Revista de Literatura Mexicana*, México, enero-marzo, 1941.

Quitad de vos aquesa suma alteza,
quedaros eis con sólo lo que es vuestro:
ques sólo ser ingrata y desdeñosa.

Como puede verse, esta composición va siguiendo al poema portugués paño a paño. No consigue mantener la construcción anafórica hasta los tercetos y adelanta el final que, en portugués, se da en el último verso. Enumera otras cualidades, menciona a Marte pero, en general, es una traducción excelente. No sucede lo mismo con el soneto de Terrazas quien, con idénticas ideas, logra un desarrollo mucho más libre.

Sin embargo, Camoens no es "original". También a su soneto se le ha identificado un antecesor: el soneto atribuido a Francesco Maria Molza,¹⁵ del cual podría ser una glosa y, aunque no lo sigue de cerca, la estructura, el lenguaje, las comparaciones y, naturalmente, la conclusión, son muy parecidas.

Rendete al ciel le sue bellezze sole
e le gratie, a le gratie, onde conquiso
havete ong'alma, che vi mira fiso
di cui piu pianger, che parlar si suole.

Et rendete i pensier, e le parole
e i sembianti, e gli sguardi, e'l dolce riso,
et tutti gli honor suoi al paradiso,
e al Sol rendete la beltà del Sole.

Et rendete ad Amor l'arco e lo strale;
et rendete lor prima libertade
de l'alma tolte a i miseri mortali.

Che d'ogni altrui rendete in questa etade;
non reterà se non con mille mali
altro di vostro in voi, che crudeltade.

Siendo muy rigurosos, los versos que integran al soneto de Terrazas están muy lejos de ser del tipo lírico italiano. En su forma pura, el endecasílabo a la italiana va acentuado en la cuarta, séptima y décima sílabas (es decir, tres pies en el periodo rítmico y, según se tome o no en cuenta la anacrusis, dactílico o anapéstico), con una cesura (basada en la terminación llana del primer hemistiquio) que lo divide en dos partes asimétricas (pese a esto se siguen llamando "hemistiquios") de cinco y seis

¹⁵ Margarita Peña, *op. cit.*, p. 207.

sílabas respectivamente. Por ejemplo: “Tus claros ojos — ¿a quién los volviste?” (Garcilaso, *Égloga* I). Sólo hay un verso que se acerca a este paradigma (el decimosegundo) pero que, por su posición en el poema, debe verse de otro modo.

El primer cuarteto se compone de versos cuya cesura debe establecerse hasta la séptima sílaba. La segunda sinalefa del primer verso puede engañar a la vista (que no al oído) y recordarle al lector el endecasílabo sáfico, pero es precisamente esta sinalefa la que, en su carácter postónico no deja ver claramente la cesura en la séptima sílaba y hace creer que el ligero ascenso de la octava se debe a un acento más fuerte que aquel que determina la cualidad paroxítona del primer hemistiquio. Se trata de un endecasílabo heroico cuyo uso se hizo común en la segunda mitad del siglo XVI,¹⁶ y que en el soneto se presenta además en los versos segundo, cuarto, sexto, séptimo, octavo, noveno, decimoprimer y decimotercero. No es fácil reconocerlo particularmente en los versos once y trece debido a las dificultades que plantea la fijación de una cesura general, establecida sólo para marcar el acento interior del verso. (Es necesario recordar que el endecasílabo es un verso simple y que, a diferencia de los compuestos, no lleva cesura intensa, por lo que en estos últimos resulta muy sencillo marcarla). Además, la presencia de las sinalefas en posiciones átonas afecta la pronunciación, complicando con ello la sonoridad ortodoxa de los endecasílabos heroicos.

En este mismo curso (de versos constituidos en el esquema 7+4) el único verso extraño es el tercero: “y volved a la nieve no pisada”. Su diferencia se debe al aumento de la anacrusis producido por la inclusión del nexa copulativo que, al iniciar el verso, manda el acento del verbo de conminación (“volved”) a la tercera sílaba y se sale del esquema que venían repitiendo los anteriores, de anacrusis monosilábica. El resultado de este fenómeno es un ablandamiento del tono que produce un matiz de suavidad a la enumeración de las cualidades que el sujeto conminado (el “tú” de la narración) debe regresar a las fuentes de donde le fueron otorgadas. El endecasílabo melódico cumple también una función semántica al restarle fuerza a la petición poco amable del narrador.

Los versos del tipo 5 + 6 son más variados. El primero se presenta encabezando al segundo cuarteto: “Dejad las perlas y el coral preciado”. Otra vez, a simple vista, parece un endecasílabo heroico. Sin embargo, las palabras agudas que se sitúan en la sexta y octava sílabas (-yel-co-ral) rompen el esquema sonoro brindando un endecasílabo yámbico porque los acen-

¹⁶ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 152.

tos se acomodan en las sílabas pares (oó oò oó oò oó o). Aunque debe decirse que el verso yámbico no puede darse en el español, no tanto por la inexistente cantidad silábica de la lengua, sino por consideración a la ana crusis que, al ser tomada en cuenta, automáticamente lo vuelve trocaico (o-óo òo óo òo oóo).

El décimo verso es típico: “del gran saber del celestial maestro”. Si fuera un verso compuesto, para efectos de medida, sería dodecasílabo por la terminación oxítónica de su primer hemistiquio (cesura épica). Esta cualidad, aunada a la acentuación de la octava sílaba, porque es aguda la palabra que ocupa los casilleros silábicos sexto, séptimo y octavo, produce un endecasílabo a la francesa.

El decimosegundo verso se encuentra situado justo en el desenlace del poema, como conclusión de la anáfora que viene enumerando las cualidades a restituir: “y todo aquesto así restituido”. Es el único verso que podría acercarse a la estructura melódica del endecasílabo puro italiano. De hecho es un endecasílabo italiano que debe pronunciarse como endecasílabo de gaita gallega para hacer énfasis en el nexa que lo inicia, copulativo sintácticamente y semánticamente de conclusión. El acento de la primera sílaba es un tanto difícil de pronunciar; sin embargo, conviene hacerlo para enunciar y marcar el inicio del desenlace del soneto.

El último verso es decasílabo aunque hay varios puntos cuya consideración lo alargan. Primero, la licencia que rompe el diptongo de la quinta sílaba (diéresis). Segundo, las pausas que se producen en la enumeración de las cualidades negativas. Y tercero, si no se hace el hiato que pide la “crema”, la cualidad oxítónica del primer hemistiquio lo hace también hexasílabo.

De cualquier manera, el acento de la quinta sílaba es necesario debido a la esdrújula que ocupa las posiciones silábicas segunda, tercera y cuarta. Se crea de este modo un verso donde se combinan dos dáctilos y dos troqueos sucesivamente (o-óoo óoo óo óo).

A diferencia de los otros sonetos del mismo tema que establecen cuatro cláusulas gramaticales, el soneto de Terrazas se articula en tres cláusulas, de las cuales la última no corresponde propiamente a la unidad psíquica que suele marcar el punto. Hay dos ideas, dos motivaciones fáciles de discernir en la última cláusula: por un lado, continúan las exhortaciones de las cláusulas anteriores; por el otro, aparece el futuro sentencioso con el que concluirá el poema. Dicho esto, el esquema del soneto podría tener la siguiente forma:

1a. Cláusula Dejad _____

 (y) volved _____ EXHORTACIÓN

2a. Cláusula Dejad _____

 volved _____ EXHORTACIÓN

3a. Cláusula _____

 volvédselo _____
 y todo aquesto _____ RECAPITULACIÓN
 veréis que _____ CONCLUSIÓN

A través de “clisés”, Terrazas construye uno de los sonetos más afortunados de la lengua española en su tema. Dos fuentes filosóficas principalmente se transparentan en el desarrollo del soneto: el amor cortés de rai-gambre medieval y el neoplatonismo renacentista. Desde la primera figura retórica, el poeta anuncia el itinerario que habrá de seguir; sólo tiene dos caminos después de escrito el primer verso, o hace un poema en el tópico “carpe diem”, o se adentra en el “dulce sufrir” que le provoca la “altivez” —en el sentido estricto del término— de una dama cuya belleza la coloca en la apoteosis. Esta libertad de elegir el camino más conveniente para darle curso al soneto es, desde luego, imaginaria en tanto que Terrazas está siguiendo el curso marcado de un modelo ya escrito. Puede ser el de Camoens o el de Francesco Maria Molza. Sin embargo, la metáfora del primer verso (“hebras de oro ensortijado” = “cabello rubio”) toca tangencialmente el tópico horaciano. Porque “juventud” es tan consubstancial a “oro” como lo es “belleza”. Los sonetos clásicos del “carpe diem” que manejan esta metáfora [Garcilaso en el soneto XXIII (“y en tanto que el cabello, que en la vena/ del oro se escogió . . .”), Bernardo de Balbuena, en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (“ese cabello de oro ensortijado”)]

y el magnífico soneto gongorino número XIII (“Mientras por competir con tu cabello,/ oro bruñido, el sol relumbra en vano”)], no sólo están actualizando el sema “juventud”, también están connotando “belleza” y con no menos intensidad. En el soneto de Terrazas ocurre lo mismo: habla directamente de belleza pero también habla de juventud porque ambas, en esta concepción del mundo, se relacionan por contigüedad.

Los verbos conminativos que rigen a nuestro soneto (“dejad”, “volved”) del mismo modo pueden regir un soneto del “carpe diem”. En el poema mencionado de Garcilaso, el verbo central es “coged”, situado en el noveno verso:

coged de vuestra alegre primavera

En el de Góngora, el verbo es “goza”, conjugado en el mismo modo que los anteriores aunque en forma más modernizada:

goza cuello, cabello, labio y frente.

Este espléndido verso gongorino, también noveno en el desarrollo del poema, resume a los ocho anteriores e impulsa hacia adelante semántica y gramaticalmente a la oración compleja de que consta el soneto. Con una estructura diferente, estos sonetos empiezan su desenlace a partir de este noveno verso que sintetiza el contenido precedente, a la vez que anticipa el complemento de la conminación de que será objeto el “tú” implícito en ellos. En cambio, en Francisco de Terrazas, el verso sintético se da hasta el comienzo del segundo terceto:

y todo aquesto así restituido

Exactamente igual estructuración se da en el soneto de Camoens que, en el tópico del “amor cortés”, habla de la dureza de la amada, es decir, deshace el nudo a partir del segundo terceto. Esto puede conformar una hipótesis en el sentido de que tema y forma en un soneto van entrelazados de manera indisoluble.

No me refiero a la vieja cuestión de “fondo” y “forma” unidas en una obra artística cualquiera. Quiero decir que, si “el poema es un compuesto de alma (fábula) y cuerpo (lenguaje)” como quería verlo, siguiendo a Aristóteles, un preceptista del siglo XVI,¹⁷ entonces, desde el punto de vista

¹⁷ Alfonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, cit., por Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas* . . . p. 39.

moderno, la “forma”, la “sustancia” y la “manifestación” de la “expresión” condicionadas por la “forma”, la “sustancia” y la “manifestación” del “contenido”.¹⁸ Para decirlo claramente, el “alma” elige al “cuerpo” donde quiere encarnar.

Finalmente, esto quiere decir que, respetuosos de la tradición, los poetas anteriores al romanticismo gustaban de escribir sobre modelos ya probados y establecidos, para superarlos, para confirmarlos, para demostrar su destreza y su erudición en el arte de escribir versos. Su “originalidad” era entendida de manera diferente a como se viene entendiendo desde el siglo XIX. En 1576, cuando salió a la luz el modesto —si se lo compara con el texto del divino Herrera— comentario a Garcíaso, del Brocense, hubo una ola de disgustos. Se ponían de manifiesto las fuentes temáticas del toledano y muchos pensaron que, lejos de favorecerlo, se le denigraba. Pero Sánchez de las Brozas replicó descubriendo ante la vista de todos una costumbre que se había dado siempre en la práctica y que debería tener un sitio privilegiado en la mente de los sabios y de los grandes poetas:

Muchos años ha, que por tener yo afición al excelente poeta Garci-Lasso de la Vega hice sobre él algunas anotaciones, y enmiendas, y comunicándolas con algunos amigos míos, que también en ello pusieron sus diligencias, determiné que por vía de impresión fuesen comunicadas a los que del ingenio de Garci-Lasso son aficionados. Apenas se divulgó este mi intento, quando sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace, es decir, que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan porqué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar.¹⁹

¹⁸ Se trata de la “caracterización” hecha por Hjelmslev del plano de la “expresión” y el plano del “contenido” equivalentes al “significado” y al “significante” de Saussure. Lo que para este último es la “forma”, será la “sustancia” para el primero; mientras lo que para el primero es la “materia” para el último es la “sustancia”. De esta manera, para Hjelmslev, “materia”, “sustancia” y “forma” se relacionan con ayuda de la noción de “manifestación”. Para una consulta rápida de este asunto *Vid.* O. Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 37. En este libro hay una frase muy clara para entender lo que se quiere decir en esta nota: “la sustancia es la manifestación de la forma en la materia”.

¹⁹ Cit. en “La doctrina de la erudición poética”, *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dir. por Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, 1953, p. 572.

Fue de este modo como la imitación poética se convirtió en un ejercicio consciente y necesario para escribir poesía. Hasta que se divulgó el Rengifo que contenía las recetas necesarias y evitaba cruzar el prolongado camino del aprendizaje en las fuentes de mayor prestigio.²⁰

Volviendo al poema, tanto los vehículos expresivos de estos sonetos del tópico “carpe diem”, como los de aquellos que lamentan la frigidez de la amada, pueden encuadrarse en una misma concepción del mundo. Las figuras retóricas, recurrentes en todos los poemas, convencionales en todos los poetas, hallan su sentido si se las remite a la fuente que están representando, al paradigma cultural que están actualizando, en una palabra, a la ideología que suscriben. La belleza es dorada como el oro, metal purísimo, símbolo inmaculado de los alquimistas; la blancura es atribuida a la nieve, al lirio, a la espuma marina; las cualidades provienen de la Naturaleza o de la Divinidad, están tomadas de las “venas”, del “corazón”, de la “mata”, del arquetipo —en el sentido platónico— que las provee.

El cabello de oro se ensortija para enlazar al alma y prenderla. El narrador de primera persona se siente asido por lazos que, al mismo tiempo que hermosos, son difíciles de romper. No quiere decir que el paradigma de belleza haya sido la mujer rubia. Como la corona del “microcosmos” que es el cuerpo humano, la cabellera dorada es la representación de la pureza más absoluta que puede concebir la ideología renacentista. La cabeza, en tanto que albergue del pensamiento, de la facultad que comparten los hombres con los ángeles, tiene que estar hecha con un material incorruptible. Es pues el oro el único capaz de enlazar el ánima y mantenerla con dignidad en ese estado de cautiverio. El ser amado, humano y por ende mortal, adquiere de este modo simbólico un “status” divino.

La segunda fuente mencionada por Terrazas es la nieve, la cual proporciona la blancura. Está enunciada por la segunda oración y coordinada por unnexo copulativo a la primera dentro de la cláusula que conforma al primer cuarteto. La “nieve no pisada” cumple tres funciones semánticas muy claras: primero y en forma directa, es el blanco limpiísimo de una cara femenina; segundo, es la tersura de una piel no marcada aún por las arrugas del tiempo, nieve no mancillada por el pie de nada ni de nadie, con lo que se confirma la pureza y se alude a la lisura; tercero, se connota la frialdad de un rostro impenetrable al mundo y sobre todo al amor humano.

Esta blancura está matizada por las “rosas”. Se puede pensar en un rubor

²⁰ Hubo varias reediciones del *Arte Poética Española* de Diego García Rengifo (y no del hermano Juan Díaz) durante el siglo XVII, pero la edición de 1703, aumentada con numerosas notas y un diccionario de rima, fue la más difundida y vulgarizada. Vid. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, pp. 30-31.

discreto, en unas mejillas ligeramente sonrosadas o, al gusto, se puede pensar en rosas rojas y llegar hasta aquella imagen hiperbólica de Góngora donde no se sabe si es “púrpura nevada” o “nieve purpúrea”.

En el segundo cuarteto no están menos gastadas las imágenes que utiliza Terrazas “Las perlas y el coral” de una boca son metáforas demasiado usadas ya para ese tiempo. Tal vez sólo basta añadir que en donde dice “de que esa boca está tan adornada”, debe leerse, además del sentido literal, de “que esa boca está muy bien adornada”.

Los “soles” por los “ojos” también tiene una connotación ideológica muy profunda. Es obvio que, dentro del neoplatonismo, a cada parte del rostro le corresponde un astro o un planeta determinado y que son los ojos la parte más destacada de la cara.²¹ Aquí, a diferencia del cielo, hay dos soles y no solamente uno. Por eso la “codicia” o la “envidia” en el texto. Y más allá, los ojos tienen la cualidad de ruborizar a quien miran, de herir con sus rayos luminosos como los del sol a los ojos de un mortal y hacerle bajar la vista. La profundización de este símil hace recordar aquel verso maravilloso del Arcipreste de Hita, cuando en su *Libro del Buen Amor* describe el embeleso del personaje viendo pasar a doña Endrina por la plaza: “Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça” (copla 653).

En el primer terceto cambia el enfoque del objeto divinizado. Se dejan atrás las cualidades externas, físicas, hiperbolizadas ya de acuerdo con la época, y se habla de las cualidades del espíritu esenciales en una mujer renacentista: la “gracia” como armonía del cuerpo y del alma, y la “discreción” como norma de comportamiento social muy apreciada. Esta vez las fuentes no son meros pozos de donde se sacan cualidades; provienen del “celestial Maestro”. Esta alusión tiene consecuencias de una complejidad enorme y convendría ahondarlas con un estudio serio de las concepciones del universo que ya para la época del Renacimiento eran mera retórica. Tal vez esté presente una corriente gnóstica detrás de versos como éste.²² De cualquier forma, las virtudes tomadas deben ser devueltas a los ángeles con los que las comparte Dios y quienes, al parecer, se quedaron sin algunas por haber sido otorgadas al “objeto” de la narración.

²¹ Para acercarse a las correspondencia del “microcosmos” con el “macrocosmos” en una fuente próxima al momento que tratamos, Vid. León Hebreo, *Diálogos de amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. Están traducidos excelentemente por el Inca Garcilaso de la Vega.

²² Recuérdese otro ejemplo en el soneto IV de la edición de Castro Leal, “un tanto deshonesto” (Menéndez y Pelayo), con “argumento impúdico” (Pimentel), que comienza: “¡Ay basas de marfil, vivo edificio/obrado del artífice del cielo”. Es muy probable que ya estuviera olvidado en el siglo XVI el origen de esta expresión y que sólo fuese retórica cotidiana.

El último terceto retoma todas las cualidades y da por hecho que se cumplieron las exhortaciones. Entonces, con el futuro de advertencia, logra contrastar las cualidades propias y las ajenas. Mientras que todo lo bueno, lo hiperbolizadamente bueno, no le pertenece al sujeto conminado, todo lo malo, lo exageradamente malo sí es de él, es decir, de ella, pues sus cualidades son: “ser áspera, crüel, ingrata y dura”.