

## *Sobre el soneto de Terrazas* ¡Ay, basas de marfil, vivo edificio! \*

Para completar el retrato de Paca digamos que su cuerpo era ágil, esbelto y que respiraba voluptuosidad, gracia y soltura por todos sus poros. Siendo ella bailarina, nos hallábamos obligados a poner al descubierto sus torneadas piernas: pero si hemos de hablar, lector, en puridad de amigos, creemos que mejor es no meneallo y que, pasándolas por alto, te libertamos de un pecado venial.

Ricardo Palma, «Predestinación», *Tradiciones peruanas*, Primera serie, 1872.

De los tres sonetos de Francisco Terrazas (México, ¿1525-1600?) que Bartolomé José Gallardo reprodujo en su *Ensayo*<sup>1</sup>, tomándolos de los cinco que de él contienen las *Flores de varia poesía*<sup>2</sup>, hay uno que no transcriben ni García Icazbalceta en *Francisco Terrazas y otros poetas del siglo XVI*<sup>3</sup> ni Menéndez Pelayo en su *Antología*<sup>4</sup>; el primero indica que lo omite «por sobra-

---

\* Una primera versión de estas páginas fue leída, en septiembre de 1994, en el Seminario *La cultura literaria en la América Virreinal*, organizado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México; esa versión acaba de ser publicada en *La cultura literaria en la América Virreinal concurrencias y diferencias*, José Pascual Buxó Ed., México, UNAM, 1996, págs. 161-177.

<sup>1</sup> Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1888, 4 vols., t. I, cls. 1003 y 1007.

<sup>2</sup> *Flores de varia poesía. Recoxida de barios poetas españoles. Dividise en cinco libros, como se declara en la tabla que inmediately va aquí scripta. Recopilóse en la ciudad de México, Anno del nacimiento de NRO salvador IHUchristo de 1577 Annos*, ms. 2973 de la BN, Madrid; cito por la edición moderna de: *Flores de varia poesía*, prólogo, edición crítica e índices de Margarita Peña [Muñoz], UNAM, México, 1980.

<sup>3</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Francisco Terrazas y otros poetas del siglo XVI*, 1883; cito por la ed. de Madrid, José Porrúa Turanzas, 1962.

<sup>4</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, Real Academia Española, 1893-1894; cito por la *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, CSIC, 1948, dos vols.

damente libre», el segundo apunta que «El mejor de estos sonetos no puede transcribirse aquí por ser un tanto deshonesto»<sup>5</sup>.

El soneto omitido<sup>6</sup> es el siguiente:

¡Ay, basas de marfil, vivo edificio  
 obrado del artífice del cielo,  
 columnas de alabastro que en el suelo  
 nos dais del bien supremo claro indicio!  
 ¡Hermosos chapiteles y artificio  
 del arco que aun de mí me pone celo!  
 ¡Altar donde el tirano dios mozuelo  
 hiciera de sí mismo sacrificio!  
 ¡Ay, puerta de la gloria de Cupido  
 y guarda de la flor más estimada  
 de cuantas en el mundo son ni han sido!  
 Sepamos hasta cuando estáis cerrada,  
 y el cristalino cielo es defendido  
 a quien jamás gustó fruta vedada<sup>7</sup>.

Las reticencias decimonónicas frente a este texto nacen —si queremos expresarlas en términos relativamente técnicos— de una triple causa: del temple de ánimo del hablante; de la transparente alegoría que encierra; del (doble) alocutorio a que se dirige. Dicho llanamente: de que en él se cante a las piernas femeninas como columnas que sostienen un objeto al que se desea apasionadamente acceder.

<sup>5</sup> En el siglo XIX, tampoco lo reprodujo, entre los sonetos de Terrazas, Francisco Pimentel en «Literatura mexicana», *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, México, t. II, págs. 222-223, alegando que era «de argumento impúdico»: *cf.* M. Peña, *op. cit.*, pág. 61. No fue incluido, ya en nuestro siglo, por Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, estudio selección y notas de..., México, UNAM, 1942, ni en las más recientes antologías de la poesía colonial: *cf.* Antonio R. de la Campa y Raquel Chang-Rodríguez, *Poesía hispanoamericana colonial. Historia y antología*, Madrid, Alhambra, 1985; y Horacio Jorge Becco, *Poesía colonial hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1990.

<sup>6</sup> El primero en transcribirlo en nuestro siglo fue José Toribio Medina, *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Caliope*, Santiago de Chile, Nascimento, 1926, p. 16; Medina, al hablar de Terrazas, cita a Menéndez Pelayo y, en nota a la frase de este último sobre el soneto objeto de estas líneas, dice: «Escrúpulos a un lado y que el lector, seguramente mayor de edad, no se vea privado de conocerlo» para copiarlo a continuación. Después lo trae Antonio Castro Leal en su edición de Francisco de Terrazas, *Poesías*, México, Porrúa Hermanos, 1941; posteriormente el soneto ha sido incluido en José María Valverde, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, México, Renacimiento, 1962, 2 vols., I, pág. 162, en José Manuel Blecua, *Floresta de lírica española*, 2.<sup>a</sup> ed. correg. y aum., Madrid, Gredos, 1963, 2 vols., I, pág. 36, y en *Id. Poesía de la edad de Oro, I, Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pág. 183.

<sup>7</sup> Francisco de Terrazas, «Soneto de Terrazas», en *Flores de baria poesía*, ed. cit.; el soneto, que tiene el número de orden 255 en la recopilación, consta en la pág. 364 de esa edición; modifico levemente la puntuación.

\*

El que en nuestro siglo ese cúmulo de aparentes novedades no haya atraído la atención de la crítica no debe, en cambio, atribuirse a razones morales: ni éste, ni el resto de los sonetos que de Terrazas se conserva, ha sido objeto de estudios pormenorizados, por más que sean «en general notables»<sup>8</sup>.

Conviene, pues, examinarlo empezando primero por lo primario; es decir, insertándolo en la historicidad que le corresponde: la de la poesía hispanoamericana colonial. Y en ella, el soneto de Terrazas parece ser absolutamente excepcional, por más que José Joaquín Blanco (que lo califica como un «aparentemente duro, ceremonioso, hermético, hierático elogio de la mujer como un “edificio”<sup>9</sup>) lo haya puesto en relación con un romance endecasílabo de Sor Juana Inés de la Cruz: aquel en que *Pinta la proporción hermosa de la excelentísima señora condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le remite desde México a Su Excelencia*<sup>10</sup>; texto que, según Blanco, constituye (junto al soneto de Terrazas) «lo más arriesgado de la poesía erótica colonial cortesana que conocemos»; parecer que Blanco justifica, entre otras cosas, por cuanto, según él, Sor Juana se refiere a la piernas de la condesa de Paredes en lo versos que dicen:

<sup>8</sup> Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, I, Epoca Colonial*, Barcelona, Crítica, 1988, pág. 247.

<sup>9</sup> José Joaquín Blanco, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989, págs. 154-155.

<sup>10</sup> Su texto es el siguiente: *Lámina sirva el cielo al retrato / Lisida, de tu angélica forma; / cálamos forme el sol de sus luces, / sílabas las estrellas compongan. / Cárceles tu madeja fabrica: / dédalo que stútilmente forma / vínculos de dorados ofres, / túbures de prisiones gustosas. / Hécate, no triforme, más llena, / pródiga de candores asoma, / trémula no en tu frente se oculta, / fúlgida su esplendor desemboza. / Círculo dividido en dos arcos, / pérsica forman lid belicosa: / áspides que por flechas disparas, / víboras de halagüeña ponzoña. / Lámparas, tus dos ojos, febeas, / súbitos resplandores arrojan; / pólvora que a las almas que llega, / tórridas abrasadas transforma. / Límite, de una y otra luz pura, / último, tu nariz judiciosa, / árbitro es entre dos confinantes, / máquina que divide una y otra. / Cátedras del abril, tus mejillas, / clásicas, dan a mayo, estudiosas, / método a jazmines nevados, / fórmula rubicunda a las rosas. / Lágrimas del autorar congela, / búcaro de fragancias, tu boca; / rúbrica con carmines escrita, / cláusula de coral y de aljófar. / Cóncavo es, breve pira, en la barba, / pórfido en que las almas reposan; / túmulo les eriges de luces, / bóveda de luceros las honra. / Tránsito a los jardines de Venus, / órgano es de marfil, en canora / música, tu garganta, que en dulces / éxtasis aun al viento aprisiona. / Pámpanos de cristal y de nieve, / cándidos tus dos brazos, provocan / tántalos, los deseos ayunos, / míseros, sienten frutas y ondas. / Dátiles de alabastro tus dedos, / fértiles de tus dos palmas brotan, / frígidos si los ojos los miran, / cálidos si las almas los tocan. / Bósforo de estrechez tu cintura, / cingulo ciñe breve por zona, / rígida (si de seda) clausura, / músculos nos oculta, ambiciosa. / Cúmulo de primores, tu talle, / dóricas esculturas asombra, / jónicos lineamientos desprecia, / émula su labor de sí propia. / Móviles pequeñeces tus plantas, / sólidos pavimentos ignoran; / mágicos que, a los vientos que pisan / tósigos de beldad inficionan. / Plátano, tu gentil estatura, / flámula es que a los aires tremola / ágiles movimientos que esparcen / bálsamos de fragantes aromas. / Índices de tu rara hermosura, / rústicas estas líneas son cortas; / cítara solamente de Apolo, / méritos cante tuyos, sonora. Sigo la lección de Georgina Sabat de Rivers: Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, ed. de ..., Madrid, Castalia, 1982, págs. 286-289.*

Bósforo de estrechez tu cintura,  
 cíngulo ciñe breve por zona,  
 rígida (si de seda) clausura,  
 músculos nos oculta, ambiciosa.  
 Cúmulo de primores, tu talle,  
 dóricas esculturas asombra,  
 jónicos lineamientos desprecia,  
 émula su labor de sí propia.

Pero es evidente que yerra; no sólo porque la perspectiva desde la que se canta es diversa y porque la tradición en que el texto se inscribe es otra que la del soneto de Terrazas (que no es un retrato que opere *describendo et enumerando singula membra*, pero uno de aquellos en que «la descripción-identificación de *madonna* se lleva... a cabo con una sola imagen, contenedora normalmente de una gran carga emocional-afectiva del poeta»<sup>11</sup> y que en el caso que nos ocupa parece corresponder a una vivencia visionaria de la fantasía<sup>12</sup>); sino porque Sor Juana no habla, para nada, de piernas, como ya había observado Antonio Alatorre, en 1986, en un estudio que, aludiendo al romance citado<sup>13</sup>, subraya que en él:

se retrata la cintura [que] está envuelta en la seda del vestido; y la seda, tan suave, tan flexible, se nos vuelve paradójicamente rígida: orgullosa de estar en contacto con esas redondeces del cuerpo, nos las niega, nos las oculta (pág. 24).

Y, efectivamente, en el retrato de la condesa de Paredes se habla todo lo más de su *talle*, esto es, de «la disposición, ò proporcion del cuerpo humano», pero «particularmente... la cinturá» (según define *Aut.*, s.v.). Y, en *cíngulo*, además, hay una precisa referencia a los paramentos sacerdotales: al cinto del

<sup>11</sup> Da esta definición de una cierta clase de retratos M.ª Pilar Manero Sorolla, «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, año LXVIII, enero-diciembre 1992, págs. 5-71; la cita en la pág. 6.

<sup>12</sup> *Cfr. infra.*

<sup>13</sup> Antonio Alatorre, «Sor Juana y los hombres», *Estudios*, México, ITAM, núm. 7, invierno de 1986, págs. 7-27. Alatorre recuerda que «el retrato de la belleza femenina [es] género cultivadísimo en el siglo XVI» (pág. 22) y señala que, en el orden de descripción que se sigue en esos retratos, se salta de la garganta y los pechos «a las piernas, como si entre los pechos y las piernas no hubiera cosas dignísimas de entrar también en el retrato» (pág. 23). Sobre el romance de Sor Juana, véase ahora Georgina Sabat de Rivers, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en su *Estudios de Literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, PPU, 1992, págs. 207-223 (publicado originalmente en *VV.AA., De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Oaxaca, Oasis, 1986, págs. 79-93), en que se inserta dicho romance en la tradición que propiamente le corresponde.

oficiante que, entre otras significaciones, tiene la de «la guarda y observancia de la castidad»<sup>14</sup>.

Si Sor Juana omite toda referencia —aun implícita— a las piernas, en el Perú, Juan del Valle y Caviedes, coetáneo y corresponsal de la poeta mexicana, misógino y salaz en ocasiones, nos da un ejemplo significativo de cómo —también a finales del xvii— la descripción de la belleza femenina tiene, en los territorios coloniales, territorios vedados. En «Pintura de una dama en seguidillas»<sup>15</sup>, tras describir, canónicamente, el pelo, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, las mejillas, la boca, el cuello, el pecho de la bella, concluye:

Tan delgado es el talle  
que el pensamiento  
más sutil, tiene talle  
de ser más grueso.  
Lo que el recato oculta  
no he de pintarlo,  
para ver si en aquesto  
doy algún salto.  
En tu pie miro el centro  
de todo el mundo,  
mas, que mucho lo sea,  
si es sólo un punto.

\*

Ese salto de Caviedes es tradicional. En la literatura española encontramos diversos ejemplos desde la Edad Media en adelante. Ya el Arcipreste de Hita había concluido su controvertido retrato de una mujer hermosa, con los versos:

puna de aver muger que la veas sin camisa,  
que la talla del cuerpo te dirá: «esto aguisa»<sup>16</sup>.

eludiendo con ello la ponderación de lo que los vestidos ocultan.

A finales del siglo xv, Juan del Encina (1468-1529), en un poema «Alabando a su amiga porque le preguntaban quién era», concluye el retrato físico de la bella con estos versos, en todo semejantes a los de Caviedes:

<sup>14</sup> Covarrubias, s.v. cingulo, que agrega: «y assi en el ordinario de la preparacion ante *Missam*, al ceñir del alva, dize el sacerdote: *Praecinge me, Domine, cingulo puritatis, et extingue in lumbis meis humorem libidinis, ut maneat in me virtus continentiae et castitatis*». Sobre el ceñidor y la continencia v. Othís Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols. (1.ª ed. en inglés, 1963-1966), II, pág. 304.

<sup>15</sup> Cito por Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, edición prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984; el poema citado en las págs. 430-432; corrijo la puntuación.

<sup>16</sup> Sigo la lectura de Dámaso Alonso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», en su *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, Gredos, Campo Abierto, 1964, págs. 86-99.

Tiene de gentil hechura  
la cintura  
delgada, de muy buen talle;  
lo demás de su figura  
mi ventura  
desde aquí manda que calle <sup>17</sup>.

A mediados del *xvi* un desconocido poeta descubierto recientemente, Gonzalo de Paternoy, repite el recurso en una canción en la cual, después de describir el cabello, la frente, las cejas, los ojos, la nariz la boca, las mejillas, el pecho, el cuello, los senos (permitiéndose aquí ciertas amplificaciones atrevidas), las manos, los pies de la amada, concluye el retrato diciendo:

Quanto la veste cubre  
creher bien se podría  
que no compuso Amor con menos arte,  
pues lo menos descubre  
la invidia, que querría  
sola gozar de la más linda parte <sup>18</sup>

Aun en el barroco el cantar las piernas de la amada era empeño no sólo escandaloso, sino risible, según muestra una de las confidencias que el cura coplero hace a Pablos en *La vida del Buscón* (1626), de Quevedo <sup>19</sup>.

Y vea aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas –que parecía que contaba escudos por maravedís– hechos a las piernas de mi dama. / Yo le dije que si se las había visto él; y díjome que no había hecho tal por las órdenes que tenía, pero que iban en profecía los concetos.

frases sobre las que el editor más reciente de la obra anota: «Lo cual confirma la extravagancia del poeta, por ser las piernas materia vedada por el decoro a la lírica amorosa, al menos en esos términos» <sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cito por Juan del Encina, *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1978, 3 vols.; III, pág. 24.

<sup>18</sup> La producción, inédita, de Gonzalo de Paternoy y Aragón se conserva en el Ms. 63 de la Biblioteca Trivulziana, en Milán, y se alude a ella en *Cancioneros Spagnoli*, a cura di Giovanni Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia Editrice, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 51, 1989; cito por esa ed., el texto en las págs. 47-52.

<sup>19</sup> Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica 63, 1993, Libro II, Capítulo 2.

<sup>20</sup> *Id. ibid.*, pág. 116, n. 31.

\*

Los ejemplos podrían multiplicarse: desde el medioevo hasta los Siglos de Oro, lo que «la veste cubre» pertenece, en una cierta tradición de la descripción de la dama, al dominio de lo que el sevillano Baltasar de Alcázar (1530-1606), en un soneto satírico, llamaba «lo secreto»<sup>21</sup>, por oposición a lo que «vemos público».

Efectivamente, «lo secreto» sólo podía ser descubierto cuando la mujer cantada era objeto de «amor ferino» (uno de los «cuatro “niveles” de amor» que, según Otis Green fueron «admitidos por los teorizantes renacentistas: el “amor ferino” o sensual; el amor sensual que no se sale de las leyes del honor, es decir, el amor petrarquiano y cortesano; el amor platónico no sensual; y el amor conyugal»<sup>22</sup>); o cuando la intención del canto era satírica o burlesca, caso en el cual se llegaba a extremos reprochables, abundantes en los *Cancioneros*<sup>23</sup>.

Lo raro del soneto de Terrazas es que entremezcle la retórica que, desde el *Dolce Stil Novo* y los petrarquistas, se utilizaba en la lírica erótica cortesana con un motivo propio —en esa época— de la lírica del «amor ferino», rareza que trataremos de explicar posteriormente.

\*

En ese sentido el soneto de Terrazas es una excepción; pero hay otras semejantes. Dámaso Alonso estudió, en su *En torno a Lope*<sup>24</sup>, un soneto de parecido asunto escrito por el Fénix de los ingenios, poniéndolo en relación con dos sonetos italianos: el uno del Caballero Marino y el otro de Scipione de' Signori della Cella<sup>25</sup>.

El soneto de Lope, que lleva el número LXIV en sus *Rimas* tiene el siguiente texto:

<sup>21</sup> Baltasar de Alcázar, *Poesías*, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, Real Academia Española, 1910; el soneto comienza 'Cabellos crespos, breves, cristalinos'.

<sup>22</sup> Otis H. Green, *op. cit.*, I, 295.

<sup>23</sup> Véase Teresa Irastortza, «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV», *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, núm. 5, 1986-1987, págs. 189-218, que espiga atrevidísimos ejemplos. Michel Jeanneret me ha hecho notar la existencia, en la lírica francesa del xvi, de los «*blasons*», versos satíricos que describen, con minucia, algún aspecto del cuerpo femenino. Pionero de los «*blasons*» fue Clément Marot (1496-1544), uno de los grandes poetas franceses renacentistas; Marot fue también traductor de clásicos latinos y editor del *Roman de la Rose*, París, J. Longis, 1538; *cf. infra*. El ejemplo de los «*blasons*» fue abundantemente imitado, tanto como para que una antología de esas composiciones, *Les Blasons du corps féminin*, fuese publicada en 1537 y reimpressa frecuentemente durante el xvi. Sin embargo, los «*blasons*» pertenecen a otra tradición (satírica, de agudeza retórica) que aquella a que pertenece el soneto de Terrazas; el interesado puede comprobarlo a través de la más reciente edición de una antología de ellos: *Les Blasons du corps féminin*, París, 10/18, 1996.

<sup>24</sup> Dámaso Alonso, «Marino deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)», en su *En torno a Lope*, Madrid, Gredos, 1972; págs. 13-108, v. esp. «II. Lope despojado por Marino», págs. 31-94.

<sup>25</sup> La relación entre los tres sonetos había sido señalada, en el siglo xvii, por Federigo Mezzini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Napoli, Giacinto Passaro, 1677, a quien cita Dámaso Alonso.

Yo vi sobre dos piedras plateadas  
 dos columnas gentiles sostenidas,  
 de vidrio azul cubiertas y cogidas  
 en un cendal pajizo y dos lazadas.  
 Turbéme y dije: «¡Oh prendas reservadas  
 al Hércules que os tiene merecidas,  
 si, como de mi alma sois queridas,  
 os viera de mis brazos levantadas!  
 Tanto sobre mis hombros os llevara,  
 que en otro mundo, que ninguno viera,  
 fijara del Plus Ultra los trofeos.  
 O fuera yo Sansón que os derribara,  
 porque, cayendo vuestro templo, diera  
 vida a mi muerte y muerte a mis deseos.»

El soneto de Marino, titulado *D.fonna] che si lava le gambe dice:*

Sovra basi d'argento in conca d'oro,  
 Io vidi due colonne alabastrine,  
 Dentro linfe odorat' e christalline  
 Franger di perle un candido tesoro.  
 «O (dissi) del mio pos' è ristoro,  
 Di Natura e d'Amor mete divine,  
 Stabilite per ultimo confine  
 Ne l'Ocean de le dolcezze loro.  
 Foss' Alcide novel, che i miei trofei,  
 Dove mai non giungesse human desio,  
 Trasplantandov' in bracci', erger vorrei.  
 O stringer qual Sanson vi potess'io,  
 Che col vostro cader dolce darei  
 Tomba à la morte e mort' al dolor mio»<sup>26</sup>.

Finalmente, el soneto de Scipione de'Signore della Cella<sup>27</sup>, *Sopra le gambe della sua Donna*<sup>28</sup>, tiene el siguiente texto:

<sup>26</sup> Cito por Giambattista Marino, *La Lira, Parte III, Amori*, Venezia, 1614; pág. 23

<sup>27</sup> Poeta sobre el que Dámaso Alonso dice no tener otros datos que los que entrega el propio Meninni; copio a continuación lo que éste último dice, y que Alonso reproduce parcialmente: «*Scipione de'Signori della Cella Genovese, benche nato alla Poesia, fu occupato nello studio legale, al quale vedesasi tanto dedito, che pareo nato tutto per esso: fu poi totalmente oppresso dal Bando dell'Ostracismo, e finalmente dalla morte sopravvenutagli nell'anno 33 dell'età sua. Con tutto ciò le sue Poesia stampate dopo la sua morte nel 1609, hanno qualche maniera nuova, grande e sollevata: sono pieni di lumi, di spiriti, e di vivezze: hanno unità di propositi, e di passo in passo alcuni pellegrini traslati, e figure, e certe antitesi, che spiccano assai, oltre gli scherzi vicaci*», Maninni, *op. cit.*, págs. 146-147.

<sup>28</sup> Alonso titula el poema «*Sonetto di Scipione de'Signori della Cella Sopra le gambe della sua Donna*», siguiendo a Meninni quien lo recuerda como «*quel Sonetto di Scipione de'Signore della Cella sopra le gambe della sua Donna*», Maninni, *op. cit.*, pág. 272.

Vive colonne d'alabastro schietto  
ch'al palagio d'Amor sostegno fate,  
e'l bellissimo carcere portate  
che l'alma mia tien presa, e'l cor distretto.  
Poiche d'aura volante amico affetto  
per mostrarmi ogni ben m'ha voi mostrate,  
se v'ha per novo Alcide Amor formate,  
foss'io l'Alcide a sostenervi eletto.  
Che nel mar de la gioie io vi porrei,  
o doppio di beltà candido mostro,  
segno ai pensieri e meta ai desir miei,  
o per voi fussi almeno in chiuso chiostro  
forte Sanson, che volontier torrei  
la mia vita aterrar col tempio vostro <sup>29</sup>.

Dámaso Alonso, tras algunas observaciones sobre la posible incomprensión de Marino de ciertos términos del soneto de Lope (puntualmente, las «piedras plateadas» que, según Alonso, remiten al calzado argentado «español y aun especialmente cordobés» y dan origen a las, para él incompresibles, *basí* d'argento del soneto de Marino) y tras indicar que

El soneto de Lope, bellissimo, sobre todo en el primer cuarteto (tan pictórico), estaba ya en el límite que la gravedad española podía tolerar.

concluye:

Los sonetos de Lope y Marino están en evidente relación inmediata el uno con el otro; pero el de Scipione della Cella puede proceder de cualquiera de los otros dos.

Es curioso que Dámaso Alonso no recuerde la figuración de las piernas del 'Amado' como columnas en el *Cantar de los cantares*:

Sus piernas son columnas de alabastro, asentadas sobre basas de oro fino <sup>30</sup>.

tanto por la dignidad que esa antelación da a una de las liviandades del soneto lopesco, cuanto porque sirve, al mismo tiempo, de antecedente a la representación de los pies como *basas* de metal precioso.

<sup>29</sup> Cito por Meninni, *op. cit.*, págs. 272-273.

<sup>30</sup> *Cant. 4, 15*; debo esta observación a Francisco Marcos Álvarez. Fray Luis de León, en su *Traducción literal y declaración del Libro de los Cantares de Salomón*, traduce «Las sus piernas, columnas de mármol, fundadas sobre basas de oro fino», y comenta: «En que muestra la firmeza y gentil postura y proporción de ellas»; cito por Fray Luis de León, *Cantar de Cantares de Salomón*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994, pág. 187.

Antecedente, incluso, del propio soneto de Lope, puesto que existe una versión temprana de éste que Dámaso Alonso no conoció y que forma parte del *Cancionero de Pedro de Rojas*<sup>31</sup>; allí el soneto lopesco, con el título de «A una dama que llevaba medias açules y chapines plateados», tiene el siguiente texto:

Yo vi sobre dos basas plateadas  
 dos hermosas columnas sostenidas  
 de açul color cubiertas y ceñidas  
 con un çendal de plata y dos laçadas.  
 Vilas y díxe: «¡O prendas reseruadas  
 al Hércules que os tiene mereçidas,  
 si como de mi alma sois queridas,  
 os viera destes braços sustentadas,  
 tanto sobre mis hombros os lleuara  
 que en otro mundo, do ninguno os viera,  
 pusiera del *Plus Ultra* los tropheos,  
 o fuera otro Sansón que os derriuara,  
 porque, cayendo vuestro templo, diera  
 vida a mi gusto y muerte a mis deseos.»

Por una parte esta versión temprana del soneto de Lope da, por su título, razón a Dámaso Alonso en su observación sobre la referencia al calzado argentado de las «piedras plateadas» que figuran en la versión de ese soneto de 1602; pero aquellas «piedras» son aquí «basas», lo que, si explica las «*basi d'argento*» de Marino (que, probablemente, conoció esta primera versión de Lope), muestra en este último una similitud más con el poema de Terrazas, similitud que en una segunda versión difuminó, acaso por no marcar precisamente la fuente de su inspiración. Por otra parte, esa versión primera del soneto lopesco permite fechar su composición, que debe situarse entre 1578 —fecha aproximada de la llegada a España del manuscrito de *Flores de baria poesía*— y 1582, puesto que el *Cancionero de Pedro de Rojas* reúne composiciones anteriores a ese año.

Agreguemos, para terminar con este apartado, que el tema y las figuras empleadas en el poema de Lope parecen haber gozado de cierta difusión en el siglo xvii, como puede ejemplificarse con un romance que algunos manuscritos atribuyen a Góngora y otros a Quevedo, y que dice en sus primeros versos:

<sup>31</sup> El *Cancionero de Pedro de Rojas* se conserva en el Ms. 3294 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fue editado recientemente: *Cancionero de Pedro de Rojas*, Prólogo de José Manuel Blecua, Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y María T. Cacho, Cleveland, Cleveland State University, 1988. El soneto de Lope (que citamos por esa edición) consta en el f. 186r del Ms. (y en la pág. 278 de la edición mencionada).

Las columnas de cristal  
 que el templo de Amor sustentan,  
 donde adora el alma mía  
 la imagen de su belleza,  
 hecho otro Sansón mi gusto,  
 y otro Alcides en las fuerzas,  
 probando la de mis brazos,  
 vine a dar con todo en tierra <sup>32</sup>.

romance que quizá provenga del soneto de Lope <sup>33</sup>

Sea como fuere, desde un punto de vista puramente histórico, y considerando que:

<sup>32</sup> Ms. 3795 (*Poesías manuscritas*. I; copiado hacia 1639), f. 313, BN Madrid. Cit. por Pierre Alzicu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes (recops.), *Poesía erótica del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-le Mirail, 1975, págs. 181-182. Los autores califican el romance de «famoso» y lo invocan en relación a otro texto, éste del Ms. 3985 (*Poesías diversas*; «El núcleo principal de la producción poética que contiene puede situarse entre 1610 y 1620) fo. 18 v., BN Madrid, en el cual se leen los siguientes versos: «¡O quién, columnas bellas, /el "Non plus ultra" a estampar llegara, /y por el cuerpo enhiesto /cubriendo las estrellas /con sus brazos, cual yedra os enredara /y, ciego de amor, puesto /con ellas, fuera otro Sansón funesto.» Por otra parte Francisco Rodríguez Marín, en sus *Cantos Populares Españoles*, recoge dos coplas en las que hay un eco de los textos hasta aquí invocados: la 1375, «Son tus piernas dos columnas / De las del altar mayor / Y tus ojos dos luceros / Que estoy adorando yo»; y la 1376, «Dos columnas de alabastro / Hechas con arquitectura / Están manteniendo el garbo / De tu pulida cintura» (cito por la ed. de Buenos Aires, Bajel, 1948).

<sup>33</sup> En Francisco de Quevedo Villegas, *Obras Completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 2 vols. [t. 1: Obras en prosa; t. 2 Obras en verso], 1960-1961, se incluye el romance como perteneciente a Quevedo (II, págs. 351-352), sin indicar fuentes ni razones, con el siguiente texto: *Las columnas de cristal / al templo de Amor sustentan, / donde adora el alma mía / la imagen de su belleza. / Hecho otro Sansón mi gusto; / nuevo Alcides en las fuerzas, / probando las de mis brazos / viene a dar con todo en tierra. / Corrió el Amor las cortinas / que tuvo siempre cubiertas / descubriendo maravillas / y otro Nuevo Mundo en ellas. / Hechos Colones mis ojos, / tendió la vista sus velas, llenas de estrellas de gloria / las luces de sus bellezas. / Vi dos montañas de plata / hechas de sutiles hebras; / el bello vellón de Colcos / matizado de turquesas. / En medio, un profundo valle, / cuyas hermosas laderas / traen siempre nieve helada, / donde enciende Amor sus piedras. / Aquí el estrecho famoso / de Magallanes comienza, / donde todos los navíos / que quieren pasar se anegan. / Aquí el mar del Sur se encoge / entre sus hondas riberas; / con anzuelos de diamantes / las blancas perlas se pescan. / Al pie de un monte, que hace / de alabastro negra esfera, / de dos deleites de amor / está la encantada cueva. / Tiene agradable la entrada, / hermosa boca y pequeña, / por tener en sus orillas / dos collados que la cercan. / Ella está cercada en torno / de menuda y fresca yerba, / con tal virtud, que al cuidado / le levanta la cabeza. / Dentro della está un gran lago, / tal, que nadie le vadea, / porque para hallarle fondo / son cortas todas las cuerdas. / Aquí está la fuente oculta / que tiene tal preminencia, / que cuantos vienen al mundo / dicen que pasan por ella. / Todos cuantos fuertes Cides / aquesta ventura prueban, / entrando de acero armados, / salen más blandos que cera. / Quise atrevido pasarle, / y alegre llegué a la puerta, / armado y lanza en puño, / para entrar en la pelea; / y aunque en tierra las rodillas / y humillando la cabeza, / por ser a tales reliquias / debida tal reverencia, / con una llave maestra / que a todas las cerraduras / abre con gran sutileza, / pasé el estrecho, dejando / solos dos amigos fuera, / que en la batalla aguardaron / para salir con la empresa. / Temblaron todos los montes, / y estremeciósse la tierra, / convirtiéndose las formos / en su primera materia.*

a) el soneto de Lope aparece en la «Primera parte» de sus *Rimas* (1604) y forma parte de los doscientos sonetos que habían sido ya publicados en *La hermosura de Angélica* [1602]); su versión conocida más temprana es de c. 1580.

b) que el de Marino fue publicado en 1614,

c) que el de Scipione della Cella parece provenir de uno de los dos anteriores<sup>34</sup> (por más que sus obras fueran editadas en 1609, antes que la *Terza Parte* de *La Lira* de Marino), y

d) que el manuscrito que contiene el soneto de Terrazas debe haber llegado a la Península entre 1577 y 1578<sup>35</sup>,

podríamos sentirnos tentados a suponer que, así como los sonetos de Lope y Marino están evidentemente emparentados (y el de Scipione della Cella parece proceder de alguno de los dos), la serie citada tiene, en el mexicano, su inicio.

\*

Quedan, sin embargo, numerosas cuestiones sin resolver. Entre ellas, en primer lugar, si el soneto de Terrazas puede, legítimamente, emparentarse con los restantes (suposición, en principio, avalada por cuanto, como sabemos, la poesía del mexicano fue conocida y apreciada entre los poetas españoles de finales del XVI<sup>36</sup>); y, si tal fuera el caso, si el soneto de Terrazas es original o se inscribe en una tradición anterior.

Para tratar de empezar a contestar esas preguntas vamos, en los párrafos siguientes, a analizar con algún cuidado el soneto de Terrazas, indicando, cuando corresponda, sus semejanzas y diferencias con los otros textos citados hasta el momento.

Empecemos con una observación general, que ya hemos adelantado: el poema de Terrazas reviste –aparentemente– la forma de una visión (una «Creación de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma como verdadera», o, si se prefiere el sentido teológico, una «Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa»; o bien [una] «iluminación intelectual infusa sin existencia de imagen alguna», como dice el *DRAE*); nada en él indica que las piernas de la dama hayan sido vistas, percibidas con los ojos. El resto de los textos, por el contra-

<sup>34</sup> Sin embargo, Meninni, al transcribir el poema en cuestión, dice «*Ho apportato questo Sonetto; ma i medesimi pensieri si leggono in Lope di Vega, & in un Sonetto del Marini, ne so chi ne sia il primo Autore.*»

<sup>35</sup> Margarita Peña, *Flores de varia poesía*, ed. cit., pág. 61.

<sup>36</sup> Como lo atestiguan entre otras cosas, los versos que Cervantes le dedica en el *Canto de Caliope*, escrito en 1583: «Francisco, el uno, de Terrazas tiene/ El nombre, acá y allá tan conocido./ Cuya vena caudal nueva Hipocrene/ Ha dado al patrio venturosos nido»; cito por José Toribio Medina, *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Caliope*, ed. cit., pág. 16.

rio, indica las diversas circunstancias en que tiene lugar la acción y efecto de ver ese objeto de deseo: entrevistas, con medias azules y sobre calzado argentado (si atendemos a Dámaso Alonso) en el soneto de Lope; durante un pediluvio, acaso clandestinamente, en el de Marino; gracias a una con-fabulación del viento y de la interesada en el de Signori della Cella (antela-ción de la imagen de Marilyn Monroe sobre las rejillas del metro de Nueva York, en *Seven years itch*<sup>37</sup>). Frente a esas precisiones el soneto de Terrazas parece dictado, repito, por una visión o un sueño: esto es, su construc-ción corresponde a «la estructura típica [de] la literatura del amor corte-sano»<sup>38</sup>.

\*

Esa primera característica general está en estrecha relación con una se-gunda, presente también en el resto de los sonetos citados, pero en éstos de forma parcial: la descripción alegórica del cuerpo como edificio. La descrip-ción del cuerpo femenino como templo es frecuente en la tradición petrar-quista, a partir de la canción de Petrarca «*Tacer non posso...*», que describe el cuerpo de Laura como prisión de su alma<sup>39</sup>; tal imaginería continúa culti-vándose hasta más allá del Renacimiento y tiene en la poesía hispánica del Siglo de Oro numerosos ejemplos<sup>40</sup>; pero su origen es temprano y aparece abundantemente en la lírica medieval, en combinación con alegorías de ca-rácter religioso<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Tras la lectura de esta comunicación en el simposio *La cultura literaria en la América Vi-rreinal* (septiembre 1994), Rocio Olivares tuvo la gentileza de entregarme una copia de su artículo «Nalgas en seda y faldas al aire», *La iguana del ojete*, México, primavera de 1994, núm. 5, págs. 1-2, sobre el romance de Sor Juana citado anteriormente, artículo en que se invoca esta misma imagen cinematográfica.

<sup>38</sup> Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. (Seguido de un Apéndice: María Rosa Lida de Malkiel, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*), México, FCE, 1956 [1.ª ed. en inglés de la obra de Patch: *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1950].

<sup>39</sup> Y ya que de cárceles se trata, recordemos los versos 3 y 4 del soneto de Scipione della Cella: «*él bellissimo carcere portate / che l'alma mia tien presa, èl cor distretto*».

<sup>40</sup> Encuentra parcial eco, v. gr., en la *Egloga I* de Garcilaso, en los versos «¿Dó la coluna que el dorado techo / Con presunción graciosa sostenía?», en que Nemoroso memora el cuello y la rubia cabeza de la perdida Elisa; y tiene descendientes directos hasta el barroco: baste re-cordar el soneto de Góngora «De pura honestad templo sagrado, / cuyo bello cimient y gentil muro / de blanco nácar y alabastro duro / fue por divina mano fabricado...» etc., de 1582.

<sup>41</sup> V. Roberta D. Cornelius, *The Figurative Castel. A Study in the Mediaeval Allegory of the Edifice, with Especial Reference to Religious Writings*, Bryn Mawr, 1930, tb. *Id.*, *Songe du Castel*, PMLA, XI.VI, 1931, pp. 321 y ss. Por otra parte, la similitud del cuerpo humano con un edifi-cio (o, más bien, a la inversa) se encuentra ya en Vitrubio, especialmente en el Capítulo I del Libro III: «Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado...»; cito por *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitrubio Po-lión*, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1787.

En el soneto de Terrazas múltiples elementos están ordenados en torno a una imagen arquitectural: *basa* (Cov. «La peña y el asiento de la coluna»), *edificio*, *coluna* (que, como anota Cov. «significa apoyo, firmeza, sustento, estabilidad, inmutabilidad»), *chapitel* (Cov. «El remate de la torre alta, en forma de piramide, quasi capitel, porque cubre la cabeça y altura de la torre»), *arco* (Cov. «las bueltas o corvaduras de los edificios y los claros boletados entre pilar y pilar, y los de las puertas y ventanas. El arco en la escritura sagrada, significa la fortaleza, la vengança, el castigo»), *altar* (Cov. «El lugar donde se ofrece a Dios el sacrificio... El levantado en alto se llama altar»), *puerta*, *guarda* (utilizado probablemente también en el sentido de *guardas*, la placa horadada que sirve «en las cerraduras por las que passa la llave, por guardar que no entre otra que la propia», Cov.), *cielo* (Cov. «Y porque el cielo cubre la tierra con los demás elementos, por semejança llamamos cielo el que cubre la cama o el patio de la casa o la mesa»). El conjunto está estructurado como una alegoría sofisticada, en la que cada uno de los elementos del contenido manifiesto tiene su correspondencia, en el pensamiento seriamente mentado, a través de su significación meramente arquitectónica o (en muchos casos) simbólica.

La construcción alegórica es diversa —por lo general, más laxa— en el resto de los sonetos. En Lope hay una imagen tripartita: las piedras peanas (sean o no una metonimia), las columnas (elemento que amplifica con referencias a las separadas por Hércules y a aquellas que Sansón sacudió derribando el templo de los filisteos <sup>42</sup>, en lo que es seguido por Marino y Scipione, y aun por el romance citado) y el templo que sostienen. En Marino sólo quedan las basas y las columnas. En Signori della Cella la imagen arquitectónica vuelve a enriquecerse: *colonna*, *palagio*, *carcere*, *chiostro*, *tempio*.

\*

Los dos últimos elementos citados establecen, por otra parte, una nueva semejanza entre el texto del jurista italiano y el de Terrazas: el referente religioso es una constante en el soneto del mexicano: ya en el primer verso la imagen del cuerpo femenino como «vivo edificio / obrado del artífice del cielo», a más de remitir a la tradición de alabanza de la belleza femenina como obra admirable de Dios <sup>43</sup>, inicia una serie que va a continuarse con *bien supremo*, *puerta de la gloria*, *crystalino cielo* y *fruta vedada*, términos todos que secularizan, en diversos grados, significantes religiosos. Se establece así (cierto es que en un sentido inédito) «el enlace íntimo y frecuente entre la poesía sagrada y la profana» <sup>44</sup> que fue nota específica de la cultura medieval.

<sup>42</sup> *Jueces* 17. 26-30.

<sup>43</sup> Prolijamente estudiada por M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, «La dama como obra maestra de Dios», *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, págs. 179-290.

<sup>44</sup> *Id.*, «La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *ibid.*, pp. 291-310; la cita en la pág. 291.

Tal fusión entre elementos profanos y religiosos resalta especialmente por el carácter erótico del texto. Ya hemos indicado que el mencionar las piernas femeninas era práctica prohibida en la lírica amorosa cortesana, desde la poesía trovadoresca en adelante.

No siempre fue así. En la Edad Media latina y en la temprana literatura europea la descripción de la belleza femenina no tenía esas limitaciones. El estudio clásico de Faral sobre el arte poética en los siglos XII y XIII indica, en un párrafo bien conocido, el orden que las preceptivas recomendaban para las prosopografías:

La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement; et dans chacune de ses parties, chaque trait a sa place prévue. C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils, et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur tient, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds <sup>45</sup>.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII las descripciones se hacen aún más osadas. Mathieu de Vendôme propone un modelo que debe seguirse si la descripción está destinada a lectores refinados («*Si deliciosus erit auditor, dicens quod in multiloquio pretium non est, membrorum descriptionem sic comprehendat*»), y que no deja rincón anatómico sin mencionar <sup>46</sup>.

\*

El soneto de Terrazas parece combinar, pues, ciertos rasgos que corresponden a la lírica cortesana renacentista (y antes petrarquista, stilnovista, trovadoresca), con otros que provienen directamente de la tradición medieval. En la primera línea se ordenan muchas de las imágenes del texto, a partir de ese *basas de marfil*, de origen inequívocamente petrarquista (por más que *Il Canzonero* no tenga piernas, y que el marfil, en la tradición petrarquista, esté rela-

<sup>45</sup> Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924 [Reimpresión: Slatkine / Champion, Genève / Paris, 1982], pág. 80).

<sup>46</sup> «*Respondent ebori dentes, frons libera lacti, / Colla nivis, stellis lumina, labra rosis. / Artatur laterum descensus ad ilia, donec / Surgat ventriculo luxuriante tumor, / proxima festivat loca cella pudoris, amica / Naturae, Veneris deliciosa domus. / Quae lutet in regno Veneris dulcedo saporis, / iudex contactus esse propheta potest. / Pes brevis, articuli directi, carnea crura, / nec vacua fluitat pelle polita manus...*»; cit. por Edgard de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Slatkine Reprint, Genève, 1975, 3 vols., II, pág. 181 [trad. española, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, 3 vols.].

cionado las más de las veces con las manos); el tipo de epítetos, «que presenta seres y cosas más desde el punto de la idealización previa (subjettiva o tradicional greco-latina y renacentista) que desde el punto de vista de su realidad observada»<sup>47</sup>; la forma misma de soneto (con rima abba: ABBA:ABBA:CDC:DCD, que fue la favorita de Gutierre de Cetina<sup>48</sup>, a quien, acaso, Terrazas trató en México); etc., etc. En la segunda línea se ordenan diversas características, ya indicadas: el que la inspiración nazca de una visión o un sueño, la descripción alegórica del cuerpo femenino como edificio, el amor sensible como bien supremo<sup>49</sup>, su enlace con lo sagrado.

Todos los rasgos de la segunda línea se encuentran reunidos en diversos textos medievales y, muy señaladamente, en el más famoso de la literatura francesa, el *Roman de la Rose*. Como se sabe el *Roman de la Rose* (cuya primera parte —compuesta hacia 1230— es obra de Guillaume de Lorris, y la segunda —compuesta hacia 1277— de Jean Chopinel de Meung-sur-Loire) fue obra que, aunque publicada por primera vez a principios del siglo xvi<sup>50</sup>, ejerció gran influencia en la literatura europea desde el siglo xiii hasta el xv, con la excepción de España, donde, se dice, «apenas halló eco»<sup>51</sup>. En el *Roman de la Rose* hay un fragmento que nos interesa aquí particularmente: el peregrino que busca la rosa está frente al castillo que la alberga y, ayudado por Venus, se dispone al asalto. Ese fragmento dice:

Lors s'est Venus haut secourciee;  
 Bien sembla fame courrouciee;  
 L'arc tent e le brandon enconche,  
 E quant el l'ot bien mis en coche,  
 Jusqu'a l'oreille l'arc enteise,  
 Qui n'iert pas plus lons d'une teise,  
 Puis avise, com bone archiere,  
 Par une petitete archiere  
 Qu'ele vit en la tour reposte,  
 Par devant, non pas par en coste,  
 Que Nature ot par grant maistrise  
 Entre deus pilerez assise.

<sup>47</sup> Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956, pág. 484.

<sup>48</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, pág. 205.

<sup>49</sup> Cfr. Edgard de Bruyne, *op. cit.*, II, págs. 200-201.

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, n. 45.

<sup>51</sup> Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 2.ª ed. aumentada, 1962, pág. 110, sostiene que «Una obra francesa, el *Roman de la Rose*, fundamental para el medievo de la nación vecina, apenas halló eco en España», y cita en nota el trabajo de F. B. Luqtiens, «The "Roman de la Rose" and Medieval Castilian Literatures», *Romanisches Forschungen*, xx, 1907, págs. 284-320. De parecer contrario es, en apariencia, Chandler Rathfon Post, *Mediaeval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915, quien invoca en repetidas ocasiones la influencia del *Roman de la Rose* en diversas obras medievales españolas.

Cil pileret d'argent estaient,  
 Mout gent, e d'argent soutenaient  
 Une image en leu de chaasse,  
 Qui n'iert trop haute ne trop basse,  
 Trop grosse ou trop graille; non pas,  
 Mais toute tailliee a compas  
 De braz, d'espaules e de mains,  
 Ou'il n'i faillait ne plus ne mains.  
 Mout ierent gent li autre membre ;  
 Mais plus olant que pome d'ambre  
 Avait dedenz un saintuaire,  
 Couvert d'un precieus suaire,  
 Le plus gentill e le plus noble  
 Qui fust jusqu'en Constantinoble <sup>52</sup>.

Esc fragmento tuvo numerosos descendientes en las literaturas europeas. En la italiana es el tema del soneto CCXXXII de *Il Fiore* (que, como se sabe, es una versión aligerada, en doscientos treinta y dos sonetos, del *Roman de la Rose*, atribuidos al Dante y que permaneció inédita —y casi desconocida— hasta 1881 <sup>53</sup>) y se encuentra imitada en textos de muy diversa condición <sup>54</sup>;

<sup>52</sup> *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois, Paris, Societé des Anciens Textes Français, 5 vols., 1914-1924, vv. 20785-20810. El fragmento citado, en la traducción al español de Carlos Alvar y Julián Muela (Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *El Libro de la Rosa*, Madrid, Siruela, 1986), dice «Entonces, como mujer enojada, Venus se remangó; toma el arco y coloca la flecha ardiente. Tras encajarla bien en su muesca, tensa hasta las orejas su arco, que no medía más de una toesa, y luego, como buena arquera, apuntó hacia una pequeña tronera que vio disimulada en la torre, no en un lado sino al frente, y que Naturaleza, con Gran maestría, había colocado entre dos pilares. Estos hermosos pilares eran de plata, y sostenían en lugar de alléizar una imagen, ni demasiado alta ni demasiado baja, ni tampoco gruesa ni delgada, sino esculpida con justas proporciones en sus brazos, hombros y manos, y no le hacía falta más ni menos. Sus demás miembros eran muy hermosos, pero dentro de ella, más perfumado que una manzana de ámbar, había un relicario cubierto con un precioso paño, el más bello y noble que hubo en Constantinopla».

<sup>53</sup> «*Venus*/so/ la sua roba à socorciata,/ *Crucciosa per sembianti molto e fiera*; /*Verso 'l castel tenne sua caminiera*,/ *E ivi si s'è un poco riposata*;/ *E riposando si ebbje avisata*,/ *Como cole' ch'era sott'il archiera*,/ *Tra due pilastri una baletriera*,/ *La qual Natura v'avea comasjata*,/ *In su' pilastri una image avea asisa*;/ *D'argento fin sembiava, si lucea*;/ *Trop[pp]' era ben tagliata a gran divisa*,/ *Di sotto un santiaro si avea*;/ *D'un drapp[pp]o era coperto, si in ta guisa*/ *Che 'l santiaro punto non pareo*». Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, Parte I, a cura di Domenico de Robertis e di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1984, 959 págs; sobre *Il Fiore* y el *Roman de la Rose*, v. tb. *Il fiore e Il detto d'amore, attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984.

<sup>54</sup> Cfr., p. ej., Pietro Aretino, *P. Dialogo*, Giorn.2 «*E così fu grappata; e con una cinta di taffetà legate in cima del suo capo l'estremità de la vesta da piedi, il suo sesso apparve tondo e bianco come la quindicesima: oh egli era sodo! oh egli era ben fatto! né grasso né magro, né grande né piccolo; e lo sostenevano due coscette sopraposte a due gambe afusolate, più galanti che non sono due colonnine di quello alabastro tenero il quale si lavora al torno in Firenze; e le proprie vene che ha la pietra che io dico, si scorgevano per le coscettine e per le gambettine*». Cualquier lector de *Las mil y una noches* (aun cuando sólo lo sea, como yo, en la versión española de Vicente Blasco Ibáñez,

lamentablemente, el más autorizado editor de la obra no da anotación alguna sobre los versos citados, que quizá tengan antecedentes <sup>55</sup>.

De cualquier manera, la transparente alegoría de esa tirada (que es parte de la alegoría total del *Roman de la Rose*) tiene evidentes relaciones con algunos de los elementos del soneto terrazino: los dos pilares de plata, la pequeña tronera, la imagen, el relicario, remiten a una imagen de la amada como edificio, que, metaforizando el desco, entremezcla lo sagrado con lo profano.

Tales coincidencias no significan, necesariamente, que Terrazas conociera el *Roman de la Rose*, pero, de alguna misteriosa manera, los elementos que conformaban aquella obra literaria —y otras de la literatura medieval— se aunaron en su soneto con los de la lírica cortesana renacentista, que ciertamente conocía. Si su poema fue, efectivamente, el inicio de la serie integrada por los de Lope, Marino y Signori della Cella, hay que pensar que aquellos primeros elementos no fueron reconocidos por sus continuadores: salvo, quizás, por Scipione de' Signori della Cella, quien, a pesar de escuchar el soneto terracino a través de uno o dos intermediarios, sintió que en él resonaban los ecos de una tradición olvidada y que ahora desembarcaba en Europa en el, acaso, primer retorno de los galeones.

LUIS ÍÑIGO MADRIGAL  
Universidad de Ginebra

---

sobre la traducción de J.C. Mardrus) sentirá en el párrafo del Aretino resonancias de aquellas noches orientales.

<sup>55</sup> V. nota 49. Tampoco hay referencia a esos versos en Eduard Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, París, Ernest Thorin, 1890.