

# NACIMIENTO DE ANARDA: EL RETRATO FEMENINO A TRAVÉS DEL GONGORISMO EN LA LÍRICA DE BOTELHO DE OLIVEIRA

## THE BIRTH OF ANARDA: FEMININE PORTRAIT THROUGH THE GONGORIC STYLE IN BOTELHO DE OLIVEIRA'S POETRY

AZAHARA PALOMEQUE\*  
Princeton University

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2011

### RESUMEN

Durante el llamado Barroco literario, la temática del retrato femenino alcanza su mayor apogeo en la lírica europea. Siguiendo los patrones literarios inaugurados por lírica petrarquesca en la fase crepuscular de la edad, Luis de Góngora contribuye a la creación de una nueva discursividad respecto a este tema. En este contexto, en consonancia con los procedimientos de la *translatio studii* y según las normas de la *imitatio* que regían los procesos líricos en el momento, el brasileño Botelho de Oliveira se apropia del estilo gongorino para crear a su amada poética, Anarda, dotando a su obra de total originalidad.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Góngora, Botelho, *imitatio*, retrato.

### ABSTRACT

During the so-called literary Baroque, the subject matter referring to feminine portrait reaches its height in European lyric. Following the literary patterns inaugurated by Petrarca's work during Middle Age's twilight, Luis de Góngora contributes to the creation of a new discourse concerning this theme. In this context, the Brazilian Botelho de Oliveira appropriates Gongoric style in keeping with the *translatio studii* procedures and according to the *imitatio* rules that governed lyric processes at that time. By doing this, he creates his own poetic beloved Anarda, endowing his work with full originality.

KEY WORDS: Baroque, Góngora, Botelho, *imitatio*, portrait.

\*Candidata a Ph.D en Literatura hispano lusófona. Universidad de Princeton.

El t3pico de la *descriptio puellae* o el retrato femenino l3rico se remonta a los 3rdenes greco-latinos del arte occidental y es divulgado de forma sistemática por primera vez en lengua vulgar -toscano- por Petrarca, en el crep3sculo de la Edad Media. Sin embargo, no ser3 hasta el per3odo art3stico denominado convencionalmente como Barroco cuando 3ste alcance un gran grado de autonom3a hasta el punto de constituir un g3nero l3rico (Santilli 182). Emancipado de su condici3n de *topos* recurrente en las letras cl3sicas, la *descriptio puellae* logra, a partir del siglo XVII, una condici3n privilegiada en la poes3a l3rica, y se vuelve relevante para la consecuci3n de este estatus el ejercicio que de ella hizo el poeta espa3ol Luis de G3ngora.

G3ngora, empero, pese a sus aclamadas contribuciones a la *descriptio*, no deja de ser un excelente participante de una comunidad literaria ancestral que continuar3 en expansi3n por el territorio colonial espa3ol y portugu3s. En este sentido, el que ha sido considerado primer poeta de la literatura brasile3a, Manuel Botelho de Oliveira, se revela gran conocedor de los entresijos *imitativos* en los que radica la existencia de dicha comunidad literaria y al3a su pluma a la l3rica de su tiempo. De tal alianza nacen una serie de poemas dedicados a Anarda, la et3rea amada que, como ya lo fuera Laura en el *Canzonere*, ser3 retratada por el poeta brasile3o mediante el uso, esta vez, de los pinceles ret3ricos derivados de la l3rica gongorina. Analizar la apropiaci3n estil3stica que efectúa Botelho de Oliveira de la l3rica del autor peninsular en lo referido a la articulaci3n de la *descriptio puellae* conformar3 la finalidad de este ensayo que, para ello, tendr3 en estos dos poemas su objeto de estudio: “Mientras por competir por tu cabello”, de G3ngora; y “Pondera33o do rosto e olhos de Anarda”, del autor brasile3o.

La asimilaci3n de la po3tica gongorina que habita la l3rica del poeta bahiano ha sido reconocida por la cr3tica especializada, un ejemplo de 3sta es Afr3nio Coutinho (263), Alfredo Bosi (44) o Iv3n Teixeira, que identifica, adem3s, otras fuentes de discursividad colectiva, desde Cam3es o Marino a Shakespeare, de cuyo “c3digo po3tico” Botelho se apropia “deliberadamente” (11). Este fen3meno de contribuciones diacr3nicas a un discurso po3tico com3n no es otro que el de la *imitatio*, percibido por primera vez por Petrarca, fundador de una discursividad en la que se enmarcan la obra de G3ngora y la de Botelho. El petrarquismo, definido por Anne J. Cruz como el fen3meno basado en la “interpretaci3n e imitaci3n... de la l3rica petrarquesca”, resulta en la creaci3n de “un movimiento literario en un concepto que a3na originalidad y dependencia” (10). En la interpretaci3n de ambos conceptos —lo nuevo, lo heredado— se encuentra la clave de las distintas teor3as de la imitaci3n y el ejercicio de sus autores.

Se torna ineludible, pues, la tensi3n temporal entre lo cl3sico y el *renacer* en los poetas que, a partir de Petrarca, se adhieren a su discurso, justipreciando e imitando la obra

de los maestros clásicos, mas, a la vez, conscientes de su propia temporalidad, en otras palabras: de la división tripartita de la historia que Petrarca establece entre el universo greco-latino, una oscuridad histórica posterior, y el florecimiento contemporáneo. Como asevera Ignacio Navarrete, Petrarca, consciente de la discontinuidad que lo separa de Virgilio al imitarlo, “coloca en ese abismo su propia libertad” (19). Así, la legitimación literaria del *Canzoniere* va unida a la relegación de los antepasados literarios a un nivel subtextual, al ejercicio poético basado en el palimpsesto lírico, del que Góngora y Botelho tendrán consciencia plena. Se puede afirmar que “a través del petrarquismo se concretizan las diferentes teorías de la *imitatio* y, por lo tanto, dicha definición implicará también la necesidad de comprender las diferentes estrategias imitativas que escogen los poetas” (Cruz 6). Expuesto el primero, se procederá a continuación al desciframiento de tales estrategias.

George W. Pigman parte de la distinción establecida por el teórico renacentista Bartolomeo Ricci entre *sequi*, *imitari* y *aemulari* para configurar su propia clasificación de las teorías de la imitación desechando la primera, *seguir*, y adecuando las otras dos a tres técnicas imitativas: disimulativa, transformativa y erística. Mientras que la primera consiste en la ocultación o “disfraz” del texto canónico en el documento que lo utiliza como subtexto (Pigman), la segunda entraña una mayor complejidad. El autor se apropia de la metáfora apícola establecida por Séneca, según la cual el poeta se asemeja a la abeja que recolecta polen de un variado número de flores para crear su propia miel, con la intención de delimitar la significación de tal metáfora al procedimiento de elaboración de un material nuevo. Pigman descarta así el proceso de *recolección* —concretizado en el término *sequi*— y emplaza la validez de la imitación en la *transformación* de la sustancia primigenia, de lo que deviene la definición de la técnica transformativa.

Contrapuesto a Pigman, Thomas M. Greene justiprecia el acto de *seguir*, manifestado en dos metáforas de distinta índole: por una parte, la *reproductiva* o *sacramental*, en la que el subtexto conformaría “a sacred original whose greatness can never be adequately reproduced despite the number of respectful reproductions” (38); por otra, la metáfora *ecléctica* o *explotativa*, a la que apelaban los teóricos renacentistas y denominaban *contaminatio*, que representa la función apícola que Pigman rechaza en su primera fase, a saber, el procedimiento de recolección de materiales dispares, puesto que el arte de la poesía “finds its material everywhere” (39). Será la tarea de recaudación de diversas sustancias poéticas lo que caracterice la labor ecléctica de imitar, en la que la asimilación y posterior construcción de una obra novedosa no tiene, sin embargo, cabida para Greene. El autor reserva el proceso de *transformación* a una tercera categoría, la metáfora *heurística*. En ésta el énfasis recae en el distanciamiento apreciable que el nuevo texto establece entre él y el modelo del que nace, para permitir al lector la identificación del consabido trayecto.

Procedente del modo heurístico de imitar frutece la metáfora *dialéctica*, por medio de la que Greene destaca la preeminencia de cierta presión al imitar al texto modelo, lo que entraña una actitud bélica, a saber: “the text is the locus of a struggle between two rhetorical or semiotic systems that are vulnerable to one another and whose conflict cannot easily be resolved” (46). A este clima marcial latente entre dos ejercicios textuales se refiere Pigman en su metáfora *erística*, la única que, según el autor, sobrepasa la simple cuestión de estilo o de procura de la génesis —disimulada— del texto nuevo en otro y establece realmente una respuesta a la función que la imitación desempeña. La metáfora erística, que supera a la transformativa y a la disimulativa, guarda notables correspondencias con la dialéctica de Greene, por cuanto aquella representa “an open struggle with the model for pre-eminence, a struggle in which the model must be recognized to assure the text’s victory” (4). La competición textual se torna condición *sine qua non* para la creatividad, ya que un texto no lograría su canonización hasta no saberse aventajado respecto a su modelo. Este componente belicista constituye el rasgo distintivo que separa la *imitatio* o simple transformación de la *aemulatio*, identificada con el proceso erístico-dialéctico, en el que la consciencia de la historicidad de cada texto —modelo y nueva creación— es patente (32).

Finalmente, Teixeira, al reseñar los conceptos de producción textual de la tradición renacentista y barroca portuguesa, sintetiza algunos elementos de la doctrina de la emulación, para lo cual se sirve de Francisco Leitão Ferreira (*Nova Arte de Conceitos*), de donde extrae dos formas de emulación: una libre y otra servil. El autor rechaza la primera de ellas por considerar que todo texto de la *comunidade* literaria (petrarquista) parte de un modelo determinado. La segunda “explica-se unicamente porque o autor que a realiza se deixa orientar por um discurso específico e deliberadamente escolhido, podendo o resultado ficar aquém, à altura ou acima do modelo” (55). Teixeira establece, por tanto, una división tripartita semánticamente hermanada con los términos de la *imitatio* empleados por Ricci (*sequi, imitari, aemulari*), y parece concordar con Pigman al situar la emulación por encima de los simples procesos imitativos (55). En este punto se hace imprescindible subrayar que las categorías de *imitatio* descritas hasta ahora a menudo se solapan o se complementan en la complejidad de niveles semánticos y estilísticos presente en los textos. Se sustentan, en cualquier caso, en el pilar común de la competencia con el modelo, cuyo éxito recaerá, como se mostrará en los poemas, en los modos de producir tanto lo que se imita como lo que se rechaza del antecesor.

Es en este esquema de superación del otro en que se encuadra la cuestión de la *translatio*, esencial para comprender el salto que dieron los modos petrarquistas de Italia a la península Ibérica y de ésta a Brasil. Tal concepto, que Navarrete rescata de Curtius,

propone que el saber se mueve hacia occidente (*translatio studii*) y que habitualmente aparece vinculado a una supremacía militar (*translatio imperii*). Se produce así un “desplazamiento” del conocimiento, que corresponde a “un sentimiento geográfico de inferioridad nacional paralelo al sentido histórico del retraso” (Navarrete 31). Tal proceso, que alcanza su cenit en España y Portugal durante el siglo XVI, tendrá lugar en Brasil una centuria más tarde, territorio que contará con Botelho de Oliveira y Gregório de Matos como principales representantes de la lírica, ya barroca.

El Barroco, caracterizado comúnmente como propagador de un sentimiento pesimista que enfatiza la fugacidad del tiempo, ha sido estudiado como la exteriorización de calibre estético de una amplia crisis de conciencia cuyo comienzo Vitor Aguiar e Silva data en 1520 y localiza en Europa (468). Para el Barroco, la belleza artística ya no es originaria de la imitación de la naturaleza, como correspondía al Renacimiento y según los preceptos aristotélicos, sino que precisará de la acción del creador para engalanar y enaltecer sus cualidades primigenias. Así, “a beleza natural... necessita de ser corregida, complementada e exaltada pelos primores e artificios da arte”, asevera Aguiar e Silva (486). El empeño por ornamentar lo natural no hace sino subrayar la artificiosidad de la obra artística que, cuando no opta por la exageración de lo bello, se inclina hacia el énfasis de lo grotesco, descollando en ambas opciones estéticas el carácter falaz de la vida (José García López 245).

Compone este rasgo bifronte —caricaturesco, acicalador— la raíz de la tendencia artística a partir de la cual se discierne la multiplicidad de ramificaciones que de éste se derivan, cada una dando lugar a una serie de figuras de lenguaje. Así, el vaivén entre lo sublime y lo esperpéntico demuestra un claro gusto por los contrastes, que hallarán en la antítesis, el oxímoron y la paradoja su cristalización; la exageración de lo natural se plasma en el hipérbaton o la sínquesis, en la desmesura de la hipérbole; el dinamismo se percibe en la correlación de versos, la diseminación y recolección o la anadiplosis—concretización en las letras de la figura *serpentinata* escultórica, de la columna salomónica en arquitectura—. Este despliegue estético, resumido en uno de los tratados retóricos más influyentes sobre el tema, *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, se pondrá al servicio de las dos corrientes literarias que conviven en el Barroco, tanto en Europa como en territorio transatlántico: el culteranismo (o cultismo) y el conceptismo.

Pericles E. Da Silva Ramos sintetiza ambas tendencias de la siguiente forma: “os cultistas dirigiam-se aos sentidos, os conceptistas à inteligência” (16). Considerado padre fundacional del primer grupo, Góngora compone una lírica caracterizada por los matices sensoriales, la musicalidad, las metáforas insospechadas, el uso prolífico de la mitología y

un vocabulario erudito, todo lo cual a menudo dificulta los procesos de intelección del poema. No obstante, según matiza García López, ese “aristocrático lenguaje culto... no representaba una novedad absoluta, puesto que no era en el fondo sino la máxima intensificación de los recursos propios de la lírica renacentista” (279). Así, contrariamente a la tendencia que considera el Barroco como la antítesis del clasicismo renacentista, se podría afirmar que existe una continuación entre ambos períodos, si bien el Barroco —y en este caso, culterano— supondría una vigorización de los recursos y técnicas de la época precedente, conforme a la lógica *imitativa* o de pertenencia a una tradición discursiva derivada del mundo greco-romano que previamente se discutió.

Esta puntualización, obviamente, no impide que el culteranismo se distinga sustancialmente de los quehaceres poéticos clásicos y que adopte un lenguaje propio, cuyos procedimientos Alfredo Bosi ha condensado en lo que el crítico denomina dos “matrices” del gongorismo, que Botelho de Oliveira también acompaña: la fuerza de los contrastes, que genera nuevas e ingeniosas acepciones; y una enérgica prevalencia del principio de analogía, gracias al que “qualquer aspecto da realidade será refrangido em imagens tomadas a contextos semânticos diversos” (45). La profusión de las cualidades imagéticas y pictóricas de la palabra provocará que la metáfora sea el tropo más frecuentado por los bardos culteranos, mediante cuya pluma las relaciones visuales de semejanza llegarán, en algunos casos, al punto de lo ininteligible. Será, consecuentemente, generalizada la práctica de la metáfora pura en detrimento de la impura, siguiendo las definiciones ofrecidas por Segismundo Spina (80-81).

Considerado por da Silva “o mais metafórico de nossos barrocos” (18), Manuel Botelho de Oliveira es también el más culterano, o gongorino, de los vates brasileños de su tiempo, como atestigua Joao Roberto Inácio Ribeiro, que identifica esta tendencia “em quase todas as composições” (200) del poeta. Por otra parte, se le puede juzgar uno de los representantes de esta escuela más reconocidos en la América ibérica. Nacido en Bahía, formado en Coimbra, publicó su volumen *Música do Parnaso* en 1705, cuando el estilo ingenioso calificado como barroco se encontraba, en Europa, próximo a su nadir, aunque consta que la obra fue escrita mucho antes, durante el apogeo de la consabida tendencia artística (Teixeira 11).

Obra redactada en cuatro lenguas -portugués, castellano, latín e italiano-, este hecho ha sido considerado por la crítica como la concretización de un espíritu elitista<sup>1</sup>. Como sostiene Coutinho: “O sentimento brasileiro não lhe era tão acentuado nessa empresa quanto a preocupação do letrado em exhibir-se pela ‘multiplicidade das línguas’”

1. Sobre el debate de las lenguas y la brasilidad de Botelho, véase Bernucci (74-75).

(271), lenguas supuestamente depositarias de la vanidad del poeta. Sin embargo, la elaboración de *Música* en cuatro idiomas corresponde a las coordenadas que delimitaban las prácticas literarias de la época y conforman la presencia del procedimiento de *translatio studii*, no sólo en Brasil, sino en la práctica totalidad del mundo letrado latinoamericano. Sobre este tema, merece la pena destacar la explicación que propone Mercedes Serna al referirse a la poesía colonial hispanoamericana:

La poesía épica y lírica del Renacimiento y del Barroco están sometidas a los modelos clásicos e italianos, son un artificio verbal cuyo principio poético es el de la imitación.... El concepto de lo nacional así como el de la originalidad son posteriores. Por tanto, *no hay que buscar tales conceptos en los escritores de la época* sino, en todo caso, en las lecturas interpretativas que los críticos y estudiosos contemporáneos hacen de la poesía de ese período. (15) (bastardillas fuera de texto)

Resuelta esta cuestión, será más fácil aprehender la discursividad en torno al retrato femenino literario, de la que Botelho participa a través de la serie de poemas compuestos a Anarda, escritos en portugués y presentes en el volumen nombrado. Según Teixeira, Anarda “representa o eterno feminino, em sua multiplicidade de aspectos e cores: atormenta os sentidos, mas se protege com a intangibilidade das formas essenciais” (21). Como ya lo fuera Beatriz para Petrarca o, posteriormente, la “ilustre y hermosísima María” para Góngora, la *descriptio puellae* en Botelho reproduce más un ideal de mujer que la concretización epidérmica e individual de ésta. En este sentido, las composiciones pertenecientes a este género poético deben encuadrarse en una concepción neoplatónica de la amada, que rechaza —al menos aparentemente— la faceta concupiscente tanto de ella como del poeta que la contempla, y eleva a la fémina a la categoría de esencia inalcanzable.

La concepción idealizada de la amada encuentra su origen en la lírica clásica, de la que el Barroco también toma prestada la modalidad de retrato, generalmente de busto, aunque a veces se añaden manos y pies: particularidad que simboliza la condición terrenal y perecible de la joven. La descripción se efectúa en un orden rigurosamente descendente, comenzando por el cabello y hasta alcanzar el pecho, ritmo que, para Santilli, tiene su origen en la poesía románica medieval y se concibe como si fuera producto de la creación divina (184). Dada la importancia de lo sensorial en las convenciones literarias culteranas de la época, se enfatiza habitualmente el color en los elementos faciales descritos, especialmente el rubio del cabello, la blancura de la piel y los tonos bermellones en mejillas y labios. Para la creación de relaciones de analogía con las partes del rostro amado, se recurre a la naturaleza, que proporciona los motivos apropiados para encuadrar a la mujer en un universo de belleza absoluta.

Todo este proceso sistematizado de descripción de la amada ideal, musa del poeta, encuentra, por tanto, su génesis en diversas fuentes, tanto clásicas como medievales, dentro de las cuales destaca la presencia del petrarquismo. A pesar de ello, esta serie de poemas se identifican como puramente barrocos, principalmente, en lo referido a los recursos poéticos empleados en el desarrollo de la *descriptio puellae*, que corresponden al estilo artificioso del lenguaje ya detallado, lo que provoca la relajación poética en la exposición de las cualidades psicológicas de la amada y convierte a ésta en un objeto más para el propósito embellecedor de la lírica. En definitiva: “o retrato obedece, na sua generalidade, a um formulismo no que diz respeito a côr, ritmo e elementos constitutivos predeterminados. Daí decorre que as variações se fazem quase tão só na expressão verbal.”, afirma Santilli (185). La autora, no obstante, deja un espacio para el espíritu del hombre barroco en su “quase”, por donde se cuela en el siguiente poema la temática del desengaño, el paso rápido de la vida a la muerte, que afecta también a la amada:

Mientras por competir con tu cabello  
Oro bruñado al sol relumbra en vano;  
Mientras con menosprecio en medio el llano  
Mira tu blanca frente el lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,  
Siguen más ojos que al clavel temprano;  
Y mientras triunfa con desdén lozano  
Del luciente cristal tu gentil cuello,

Goza cuello, cabello, labio y frente,  
Antes que lo que fue en tu edad dorada  
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada  
Se vuelva, mas tú y ello juntamente  
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (42)

Se puede afirmar que éste es el soneto más conocido de Luis de Góngora, que podría encuadrarse en el grupo de poemas “en los que el objetivo es el logro de la belleza absoluta”, según García López (277) y conforme a las características barrocas expuestas precedentemente. Se reconoce en el autor cordobés, conocedor de la lírica de Petrarca, un primer grado de imitación ecléctica, de recolecta apícola, en que utiliza diversas fuentes pertenecientes a variadas épocas. Así, se perciben ecos del “collige, virgo, rosas” de



Ausonio (“Goza cuello”); del soneto “Gli amori” de Bernardo Tasso (principalmente en la repetición anafórica “mientras”); y de la propia lírica renacentista española, cuyo representante más destacado, Garcilaso de la Vega, ya comenzara su soneto XIII con una variación de la partícula temporal de Tasso: “En tanto que de rosa y d’açucena”. La amalgama de subtextos clásicos en la obra de Góngora ha sido interpretada por Navarrete como un claro propósito de “autocanonización” por parte del poeta mediante la entrada en el discurso poético precedente (261). Dicha intención podrá aplicarse también, como se verá, a Botelho de Oliveira.

La ejecución de una imitación diversificada, en un primer nivel, de textos clásicos no impide, sin embargo, que Góngora logre en este texto una metamorfosis sustancial de los modelos anteriores, alcanzando pues esa particularidad *erística* que transforma la imitación en emulación. En concreto, el vitalismo típico renacentista se pierde en la acentuación del tópico de *carpe diem* hasta llegar a un pesimismo exacerbado al final del poema. La juventud, que ha de terminar irremediamente en la muerte, es representada metonímicamente por una serie de elementos que el poeta ofrece en el siguiente orden en los cuartetos: cabello, frente, labio, cuello, como corresponde al modelo de ritmo descendiente y al retrato clásico, de busto. A partir de aquí, el poeta emplea una técnica de diseminación y recolección tanto de las partes del cuerpo de la amada (“goza cuello, cabello, labio y frente”) como de las metáforas con las que éstas se identifican (“oro, lilio, clavel, cristal luciente”) que, aun siendo puras, desprenden inteligibilidad gracias al contexto proporcionado por las dos primeras estrofas del poema.

Véase la sonoridad que empapa la composición, cuya prueba mayor quizá sea la aliteración conseguida mediante la repetición de la labial “l” en el verso undécimo; así como han de notarse también las diferentes muestras cromáticas, agrupadas en torno a los tonos dorados (oro, sol), blancos o transparentes (blanca frente, lilio, plata) y rojos (clavel). Por último, el dinamismo de la composición, manifiesto en aliteraciones, paralelismos, repeticiones y anástrofes (“Del luciente cristal tu gentil cuello”), contrasta con el estatismo de la amada, cuyo cabello no se agita —contrariando los principios del soneto XC de Petrarca—, cuyo cuello es rígido como cristal, así, parece que lo único que se desplaza en ella es su propia edad que, siendo dorada, se *volverá*, como indica el único verbo de movimiento del poema, senil y, finalmente, posesión de la muerte, como atestigua el que ha sido definido por José Jiménez Ruíz como “un verso irrepitible que introduce el pesimismo barroco en una enumeración anticlimática que acaba en la nada, recuerdo de lo que somos” (60). Este protagonismo del tiempo, los años, la historia, únicos elementos a los que Góngora concede agencia, frente a la pasividad de la amada

convertida en escultura, destierra el antropocentrismo renacentista y enclava al ser en su momento histórico, aliando la translación intelectual a la visión del *imperio* español. Se trata de una clara intención de situar lo sublime en la época, de aprehender la trayectoria discursiva de la *descriptio puellae* en el momento barroco. La *transformación* lírica opera en Góngora en la actualización de los tópicos, una contemporaneidad a la que habrá que prestar atención en el proceso imitativo efectuado por Botelho.

Quando vejo de Anarda o rosto amado,  
Vejo ao Céu e ao jardim ser parecido;  
Porque no assombro do primor luzido  
Tem o Sol em seus olhos duplicado.

Nas faces considero equivocado  
De açucenas e rosas o vestido;  
Porque se vê nas faces reduzido  
Todo o império de Flora venerado.

Nos olhos e nas faces mais galharda,  
Ao Céu prefere quando inflama os raios,  
E prefere ao jardim, se as flores guarda:

Enfim, dando ao jardim e ao Céu desmaios,  
O Céu ostenta um Sol; dois sóis Anarda,  
Um Maio o jardim logra; ela dous Maios. (Bothelo 43)

Partiendo de las premisas generales de la *descriptio puellae* establecidas por la tradición clásica, Botelho de Oliveira compone un poema completamente original que rompe una gran cantidad de los esquemas de dicha tradición, incluidos los propios del gongorismo. Tal singularidad botelhiana, calificada por Leopoldo Bernucci como una suerte de “disfraz” de Góngora, en cuanto esta vestimenta poética se fundamenta en el “disimulo del lenguaje” (79) para borrar los rastros del modelo, no podrá equipararse totalmente a la metáfora disimulativa expuesta según la concibe Pigman, puesto que los artilugios poéticos del poeta brasileño superan el simple revestimiento para alcanzar grados de competición más en consonancia con la dialéctica lírica, o la particularidad erística, previamente discutidas. A lo largo de su artículo, Bernucci parece concordar con esta superación por parte de Botelho de los modelos discursivos líricos anteriores, ya que la “presencia disfrazada” de Góngora acude a la obra del brasileño “sin aquel servilismo al cual se someten sus coetáneos” (77), y descarta, en consecuencia, la clasificación entre imitación libre y servil

acuñada por Teixeira y se sitúa en coherencia con el clima bélico de la lírica en el que, de la lucha con el modelo, deviene la consagración de la obra nueva. Veamos, pues, cómo se efectúa la batalla en Botelho.

Contrario al retrato de busto y a la descripción en orden descendiente de elementos, como efectuara el poeta español en cuatro pasos (cabello, frente, labio, cuello), Botelho de Oliveira enfoca únicamente dos elementos de la amada (las mejillas —“faces”— y los ojos), a partir de los cuales crea pares de opuestos: “faces” y “olhos” equivalen a “jardim” y “soles” respectivamente y éstos, a su vez, a “tierra” y “cielo”. Mediante esta “dominante metafórica e antitética”, en la expresión de Teixeira (55), el poeta efectúa un despliegue sensorial de elementos cromáticos que parten de las mejillas —“vestidas” de rosa y azucena, aunque en ellas se condensa el “Imperio de Flora” en su totalidad— y son acentuados con la luminosidad que desprenden sus ojos, soleados. En vez de la técnica de diseminación y recolección, Botelho opta por presentar los dos motivos centrales como pertenecientes al rostro de la amada en el primer cuarteto, describir las cualidades de las mejillas en el segundo, de ambos en el primer terceto para terminar —siguiendo a Góngora y a la costumbre clásica de finalizar los sonetos con una conclusión o *conchetto* final— afirmando la superioridad de la amada respecto a los elementos de la naturaleza escogidos para representarla. Como indica Teixeira: “No final... o poeta introduz uma diferença importante, que não desfaz a fusão dos opostos; antes a confirma, revelando que, embora resultante da interação do céu com a terra, Anarda supera a ambos no sortilégio da beleza, porque os reproduz duplicadamente” (44). Es en esta duplicación donde Anarda —el elemento humano— predomina sobre la naturaleza en la *visión* del poeta, visión más individualizada que la del bardo español.

El autor brasileño habla en primera persona en los dos primeros cuartetos, hecho que enfatiza con la repetición de “vejo” y, posteriormente, recalcando: “considero”. Los fenómenos estilísticos de analogía y paralelismo visuales tienen lugar, por tanto, porque el poeta así lo percibe. Destaca Botelho sobre Góngora en la percepción personalizada de la amada, lo que implica que sin este posicionamiento desde la autoría —y desde la autoridad—, dicha belleza no ocurre, la competición entre naturaleza y *puellae* no se realiza. Solamente tras la afirmación de la visión del vate pasa éste a generalizar los fenómenos poéticos en tiempos verbales impersonales “se vê” o en tercera persona. Añade Botelho un paso más en la discursividad petrarquista al incluirse en el desarrollo de los fenómenos líricos. Éstos, que Góngora situaba en el transcurso histórico frente al estatismo de la amada, se localizan en el momento histórico también de Botelho, pero no en la historia fugaz, sino en la contemporaneidad del propio *yo* que los “ve” y “considera”. En Góngora, todo acaba en la nada, en Botelho, en “ela dois maíós”, es decir, en

la consagración de la adjudicación de propiedades a la amada que el poeta viene efectuando. Por tanto, contrario al vencimiento de los años a la corporalidad sublimada de la amada, existe la victoria de ésta sobre el tiempo y la naturaleza, subrayada asimismo en la duplicación solar antes descrita. Situando los fenómenos líricos en la temporalidad del poeta, Botelho los enmarca en su espacialidad: Brasil, que participa de la *translatio* para legitimar la tradición y distanciarse de ella al mismo tiempo, para alcanzar la *autocanonización*, que ya le fuera, también, concedida a Góngora.

Se confirma la originalidad del vate brasileño en la discusión dialéctica que sostiene con la base ancestral lírica precedente, a partir de la cual consigue crear un universo propio y hacer uso de los procedimientos de la *imitatio* a su favor, alcanzando el grado de emulación que lo legitima como poeta. Botelho se adhiere a las particularidades eclécticas de la imitación al valerse de elementos reconocidos en el género retratístico, como son ojos y mejillas, de continuos paralelismos (véanse los versos segundo y cuarto, en que Ceu y Sol ocupan la misma posición silábica y demarcan la estructura de éstos), de recursos cromáticos y sonoros constantes, de la partícula temporal “Quando”—reminiscencia de Góngora, Garcilaso, Tasso, aunque no en su articulación anafórica—, para presentar una Anarda concebida en su integración con la naturaleza, ornamentada, estática y sin ninguna peculiaridad o profundidad psicológica, tal como lo era la de Góngora.

No obstante, el poeta brasileño mantiene la ingeniosa relación de analogía en la que se basa el poema hasta el final; huye del retrato tradicional que recorre el cuello de la mujer y llega hasta el pecho, y tampoco lo comienza desde el cabello, cuya comparación más clásica con el dorado de la luz solar, en Botelho sirve para los ojos, resemantizando los tópicos clásicos en una visión única y personal. En contraposición con el autor español, Botelho escapa del “collige, virgo, rosas”, del *carpe diem*, y de la intensificación de éste de la que resulta el sentimiento agónico y funesto de su tiempo. Antes bien, el bahiano, en este poema, demuestra su adhesión al culteranismo en las cuestiones puramente formales, dejando para sus últimos versos el vigor y la potencia del mes de mayo en que estriba su prodigalidad vegetal, en lugar del polvo, la sombra, la nada gongorina.

Como Laura era laurel para Petrarca, Botelho es laureado en la superación que Anarda perpetra de la propia naturaleza en el ayuntamiento de dos soles en su mirada, una competición ganada en la que deslumbra la primera personal del autor, en la historia presente. En otras palabras, si Botelho se “disfraza” es para vestirse de sí mismo, para *ver*, allí donde las vistas venían definidas, que el belicismo inherente a la transformación traía consigo el pódium.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1984. Impreso.
- Bernucci, Leopoldo M. "Disfraces gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira". *Cuadernos Hispanoamericanos* 570 (1997): 74-94. Impreso.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Sao Paulo: Cultrix, 1981. Impreso.
- Botelho de Oliveira, Manuel. *Música do Parnaso*. Sao Paulo: Ateliê, 2005. Impreso.
- Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol 1. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. Impreso.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988. Impreso.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1972. Impreso.
- Góngora y Argote, Luís de. *Antología Poética*. Ed. Javier Egea. Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza, 1986. Impreso.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982. Impreso.
- Navarrete, Ignacio. *Huérfanos de Petrarca*. Madrid: Gredos, 1997. Impreso.
- Pigman, George W. III. "Versions of Imitation in the Renaissance". *Renaissance Quarterly* 33.1 (1980): 1-32. Impreso.
- Ribeiro, Joao Roberto Inácio. "O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira". *Revista de Letras* 32 (1992): 199-206. Impreso.
- Santilli, María Aparecida. "Contribuição para um estudo do retrato feminino na poesia barroca portuguesa". *Revista de Letras* 7 (1965): 181-198. Impreso.
- Serna, Mercedes, ed. *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Silva Ramos, Pericles Eugenio da. *Poesia barroca: antologia*. Brasilia: Melhoramentos, 1977. Impreso.
- Spina, Segismundo y Morris W. Croll. *Introdução ao manierismo e a prosa barroca*. Sao Paulo: Ática, 1990. Impreso.
- Teixeira, Ivan. "A poesia aguda do engenheiro hidalgo Manuel Botelho de Oliveira". Prólogo. *Música do Parnaso*. Por Manuel Botelho de Oliveira. Sao Paulo: Ateliê, 2005. Impreso.
- Vega, Garcilaso de la. *Obras Completas*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 2001. Impreso.