

Entre la nada y el oro

Sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora

1.1. Cumple probablemente cuatro siglos este año el soneto de Góngora «Ilustre y hermosísima María»¹. Tiene una suerte curiosa: goza de gran estimación, pero casi siempre queda en la sombra de otro soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello», como el hermano normal de un «enfant prodige». Yo misma aquí, reconociendo una primacía aunque no fuera más que de fama, voy a llamar B a «Ilustre...» y A a «Mientras...».

Los tópicos críticos con respecto a B pueden esquematizarse en tres (todos parasitarios con respecto a A), a saber: semejanza, valor relativo, oposición.

Dejemos la semejanza para dentro de poco. Los juicios de valor (por ej. Valbuena Prat, D. Alonso) oscilan entre el empate («dos de sus mejores sonetos», «asimismo muy bello») y la gradación (B «es menos intenso... menos logrado... menos maduro»). La oposición generalmente hace hincapié en los dos versos finales (*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* — *goza, goza el color, la luz, el oro*), en donde, en el contraste entre «grito de vitalidad» y «alarido de desencanto», se ha visto un Escila y Caribdis eternamente hispánico (D. Alonso). Traduciendo mecánicamente esta diferencia en términos cronológicos, y subrayando una mayor adhesión de B a los precedentes garcilasianos, incluso se ha sugerido

¹ Para referencias bibliográficas me remito a L. DE GÓNGORA, *Sonetos*, ed. B. Ciplijauskaitė (Madison, 1981), pp. 439-444 y 67-88. Véanse unas adiciones en L. TERRACINI, «“Cristal”, no “marfil”, en “Mientras por competir con tu cabello”», en *Homenaje a A. M. Barrenechea* (Madrid, Castalia, 1984), pp. 341-353. Por lo que se refiere a los juicios comparativos entre B y A, en el plano del valor y de las fechas, a los que aludo a continuación, mis citas están sacadas de muchos trabajos de D. Alonso, de la *Historia de la literatura española* de Valbuena, y en particular de: D. ALONSO: «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)», en *De los siglos oscuros al de Oro* (Madrid, Gredos, 1958), pp. 183-191; A. CARBALLO PICAZO: «El soneto “Mientras por competir con tu cabello”», en *RFE*, 47 (1964), 379-398, y J. DE ENTRAMBASAGUAS, «Góngora, desde un soneto», *Estudios y ensayos sobre Góngora y el barroco* (Madrid, Editora Nacional, 1975), pp. 69-76.

que, frente a A de 1582, la fecha de 1583 para B tiene que adelantarse (Carballo Picazo, Entrambasaguas).

1.2. Detengámonos ahora en la semejanza. No se trata sólo de «tema», en este caso el «carpe diem», rótulo genérico que congloba una serie de textos muy diferentes desde el punto de vista formal². La semejanza entre A y B estriba en elementos textuales, en una organización concreta que consiste en:

1. un poderoso andamiaje sintáctico (inicial subordinada temporal anafórica - *mientras, mientras...* - seguida por imperativo, *goza*, y otra subordinada temporal, *antes que*);
2. lexemas tópicos de la *langue* del metaforismo petrarquista, que anclan la alabanza de la mujer hermosa a los campos semánticos del oro, el color y la luz.

Ahora bien, este molde (métrico, léxico, metafórico, semántico, sintáctico-rítmico) lo comparten no sólo A y B sino, por lo menos, otros tres sonetos: uno de Bernardo Tasso, el 23 de Garcilaso y uno de Cristóbal de Mesa. A su vez, este grupo vive en simbiosis (como ya observa Herrera en las *Anotaciones*, para los textos anteriores a 1580) con otro conjunto de textos: tres sonetos italianos (Bembo, Mocenigo y Venier) y uno del mismo Herrera³. Entre los dos grupos es opuesta la perspectiva temporal y distinto el esqueleto sintáctico («mientras eres joven...» - «cuando seas vieja»); pero los planos léxicos, metafóricos y semánticos son sumamente semejantes.

Si queremos, pues, cotejar B con A, no podemos privilegiar sólo el verso final, ni subrayar en forma atomística coincidencias entre B y A, o con Tasso, Garcilaso, Herrera. Estamos frente a un sistema que da cohesión a cada uno de los textos como sendos microcosmos al interior de un macrocosmos común. Conviene, pues, moverse en el terreno firme del análisis de las estructuras formales más que en el campo resbaladizo de una transición de vivencias renacentistas a barrocas.

En este sentido, de haber aquí una ampliación del análisis, otros serían los rumbos: no histórico-culturales sino metodológicos. ¿Cómo plantear teóricamente la relación que une estos textos? ¿versión, refundición, glosa, vuelta a lo... no a lo divino, desde luego, sino a una clave distinta? Esto, en nuestra vieja terminología hispánica. ¿Literatura de segundo grado, sumamente interdiscursiva, hipertextual?, en términos de hoy. Esto

² Ver L. TERRACINI, pp. 342-344 para una discusión con A. García Berrio sobre el problema de una tipología temática para textos poéticos.

³ Véanse aquí al final los textos B, A, TASSO (T), GARCILASO (G) y HERRERA (H).

no cabe aquí. Lo que sí cabe, siempre en terreno teórico, es utilizar otras sugerencias, las que vienen de la crítica de las variantes. Hay una diferencia, desde luego: que aquí no estamos frente a variantes redaccionales, fruto de elección o rechazo por el mismo autor, sino frente a formas que aparecen en piezas distintas y autónomas, con igual integridad e igual derecho de ciudadanía textual. Así y todo, si vemos cada texto como fase innovadora, aunque no eliminadora, con respecto a los anteriores, lo que la crítica de las variantes nos sugiere es el examen de la estrategia organizadora que gobierna cada innovación, y el análisis de las consecuencias que cada una tiene en desplazar el entero conjunto. En este sentido, para B las diferencias respecto de A y los eventuales préstamos de T, G, H, e incluso de Petrarca, interesan no tanto en el plano diacrónico de las fuentes sino en el sincrónico de las funciones; y el conocimiento de los elementos paradigmáticos, *in absentia*, sirve para la observación sintagmática, *in praesentia*, de su funcionalidad en sistemas autónomos.

2.1. Empecemos por la sintaxis. B (que, como A y a diferencia de T y G, consta de un solo período) se distingue llamativamente por la inversión que, anteponiendo la subordinada *antes que* al imperativo, deja éste al final: *goza, goza el color, la luz, el oro*⁴ De este desplazamiento se derivan por lo menos dos consecuencias. Una rítmico-semántica, porque los trece versos anteriores se sueldan todos en un prolongado encabalgamiento, adquiriendo con esto el soneto una fuerte cohesión. Otra consecuencia es la estrecha relación (fónica, y por lo tanto también semántica) que se establece entre el verso casi inicial 2, con su rima *hora*, y el final, con su rima *oro*. No sólo hay especularidad entre el comienzo y el final del soneto; sino que a través del texto entero, dándole aún mayor cohesión, serpentea una cadena fónica que une las rimas de los cuartetos (*aurora, voladora, atesora*, que todas —fijémonos— engloban a *hora*) con la del segundo terceto, *tesoro* (que también engloba a *oro*), mientras los vínculos de casi-rima quedan subrayados con la poliptoton *atesora - tesoro*.

2.2. Los doce versos encerrados entre el vocativo inicial y el imperativo final están jalonados por cuatro subordinadas, distribuidas en los cuartetos (dos *mientras*, vv. 2 y 5) y en los tercetos (dos *antes que*, vv. 9 y 12)⁵. La esfera temporal del «ahora» (*mientras*) ocupa siete versos, la del «después» (*antes que*) cinco.

⁴ También T presenta el imperativo en la zona final (v. 12 «Cogliete... ah siate preste»); pero se trata de una repetición (véase v. 6), en la que el vocativo amonestador («ah stolte») y los versos 13 y 14 hacen que el peso del final recaiga no en la exhortación vitalista («goza») sino en la constatación de la brevedad del goce mismo («che fugaci...»).

⁵ G: «en tanto que» vv. 1, (3), 5; «antes que» v. 10.—A: «mientras» vv. 1, 3, 5, 7; «antes que» v. 10.

En el plano del contenido, los tres semas que caracterizan el sistema, «color», «luz», «oro»⁶ en B aparecen por un lado enumerados en forma explícita en el verso final, por otro lado distribuidos en el tejido del soneto: los de color y luz, juntos, en positivo en los versos 2-4, en negativo en 9-11; los del oro, en positivo en 5-8, en negativo en 12-13. Por lo que se refiere a los rasgos de la mujer, la mirada en B va de abajo arriba (mejillas, ojos, frente, cabello) como en G (ojos, cabello); de arriba abajo, según el canon medieval, en A (cabello, frente, labio, cuello).

Empecemos por el cabello de oro. Es observación común la fidelidad de B a G en el segundo cuarteto, que de G recoge no sólo la colocación estrófica sino dos semas que A desecha: el viento que mueve el cabello y la vena aurífera. Sin duda son todos materiales de acarreo⁷, tópicos añejos que se remontan por lo menos a Petrarca, tanto la vena («Onde tolse Amor l'oro e di qual vena,/per far due treccie bionde?») como, sobre todo, el viento («L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine/soavemente sospirando move»)⁸. Es precisamente Petrarca quien, con sus insistidos juegos fónicos (*l'aura*, el viento; *lauro*, laurel; *l'aureo* crine, dorado, y en el fondo Laura, la mujer)⁹, nos aconseja fijarnos, también en B, en el trabajo de los significantes. En esta zona de B tenemos una red muy densa de interrelaciones, que unen en la terminación *vENAS* con *arENAS* y en los

⁶ El molde es común a todos los sonetos del macrocosmos; lo que varía son tanto los términos metafóricos como la distribución. El color en G es doble («rosa y azucena») y llena los vv. 1-2; en A se dobla aún más («lilio»/«clavel») y ocupa los vv. 3-6. Igualmente diferenciada la luz: G, luz del «mirar», vv. 3-4 (con un problema de variantes que aquí dejo a un lado), A, «luciente cristal» vv. 7-8. El oro del cabello en G (como en B) ocupa todo el segundo cuarteto, mientras A lo coloca en los vv. 1-2.

⁷ Cf. (como observa B. Ciplijauskaitė, en la edición de *Sonetos completos*, de Góngora (Madrid, Castalia, 1980²), p. 231, nota a B), «ondeábase el viento que corría/el oro fino con error galano» en otro soneto de Góngora (*Al tramontar del sol, la ninfa mía*); e *ibid.*, el recuerdo de los dos Tasso y, a través de Salcedo Coronel, el de Horacio y Ovidio. Recuérdese sobre todo el Ligurino horaciano (*Carm.* IV, 10) con sus «quae nunc umeris involtant... comae». Para el tema de la melena femenina, en la lírica española hasta Quevedo, ver M. G. PROFETI, «Crespa tempestad"/"capón de cabeza": il tema della *chioma in Quevedo*», *Quaderni di lingue e letteratura (Verona)*, 7 (1982), 85-115. Por lo que atañe al cotejo entre B y G para estos versos, ha sido frecuente, por valoraciones subjetivas, declarar vencedor a G; por ejemplo D. ALONSO: «Garcilaso, Ronsard, Góngora; apuntes de una clase» *De los siglos oscuros al de oro* (Madrid, Gredos, 1958), pp. 186-187, contraponía lo que en G le resultaba «finísimo, primaveral, juvenil, aéreo» a lo que en B le parecía «cansada alusión tópica... lastre muerto». En el plano descriptivo, observo aquí que los dos motivos *m* (movimiento) y *v* (vena aurífera) tienen colocación y relieve distinto entre G y B; en G es *v-m*, en B es *m-v*; en G *v* es muy breve («en la vena / del oro se escogió») y *m* resulta muy desarrollado («con vuelo presto... desordenada»); en B, los dos motivos se equilibran en extensión. Para las arenas del Tajo, véase la larga anotación de Herrera para el soneto 24 de Garcilaso (ver más adelante, nota 11), con referencias antiguas entre las cuales, Juvenal. Para Arabia no se olvide una probable connotación de «perfumes» (ver B. ALEMANY, *Vocabulario de... Góngora*, Madrid, 1930, s. v. *Arabia y hebra*).

⁸ PETRARCA, sonetos CCXX y CCXLVI.

⁹ Obsérvese de paso cómo estos juegos fónicos aparecen recogidos fielmente en H (v. 3 «del oro, qu'aura...»).

primeros grafemas *ARenas* con *ARabia*, por lo cual *ARENAS* resulta un «mot valise»¹⁰ de *ARabia* + *vENAS*; tenemos, además, la serie labial *mueVe Viento heBra Voladora araBia Venas*, la insistente R, y una llamativa relación anagramática entre *rico* y *cría*.

Sin duda, pues, detrás del segundo cuarteto de B está Garcilaso (y no tan sólo el soneto 23¹¹). Pero se trata de una recuperación que, lejos de ser un lastre muerto como se la definió, adquiere una nueva funcionalidad, incluso muy petrarquista, en el plano de los significantes.

2.3. Por lo que se refiere a los semas de luz y color, hay más problemas. De lo positivo a lo negativo, la transformación oro-nieve, va epedita¹². Para color y luz, la correlación, como observó D. Alonso¹³, efectivamente tiene cierto desorden; un desorden, agregó yo, no sólo semántico (vv. 3-4 aurora Febo día; vv. 9-11 Febo día aurora) sino meteorológico: primero eclipse y noche, después la aurora que se va.

En realidad, el sintagma *rosada aurora* funciona en un doble plano, juntando connotaciones tanto de luz como de color, y el *mortal nublado* no sólo a luz le contrapone oscuridad, sino a color falta de color, palidez, muerte. Aquí también el material es todo, y doblemente, tópico¹⁴. En la antiquísima «rosada aurora» de la tradición del amanecer mitológico, estudiada por María Rosa Lida¹⁵, justamente las mejillas de rosa a menudo son atributo de la aurora misma. Herrera lo consideraba «epíteto propio»¹⁶. Sobre lo manido de la expresión, incluso, reflexiona con cierta ironía metalingüística el segundo verso de nuestro soneto: «se deja ver a *cualquier hora*»¹⁷.

¹⁰ En el sentido de J. DUBOIS et al., *Rhétorique générale* (París, Larousse, 1970), p. 56.

¹¹ Más allá del motivo del cabello, obsérvese que estos versos de B están cuajados de recuerdos formales también del soneto 24 de Garcilaso (contiguo al 23) (vv. 12-13 «el ...rico Tajo... su luziente arena») y de la égloga III (vv. 106-108 «el oro que'l felice Tajo embia... las menudas arenas do se cría»). Además tanto el soneto 24 de Garcilaso («Ilustre honor del nombre de Cardona») como la egl. III (v. 2, «ilustre y hermosísima María») presentan, con respecto al v. 1 de B, relaciones léxicas y métrico-sintácticas indudables, por debajo de un problema de identificación del personaje María que aquí dejo deliberadamente a un lado.

¹² Obsérvese, de todos modos, la mezcla con un sema de color en «blanca».

¹³ «La correlación en los sonetos de Góngora», en *Homenaje...* (La Haya, 1966, pp. 13-35), p. 18.

¹⁴ Cf. por ejemplo PETRARCA, Son. CCXCI, «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose e co' crin' d'oro»; GARCILASO, egl. II, vv. 203-204, «En mostrando el aurora sus mexillas / de rosa y sus cabellos d'oro fino».

¹⁵ «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *RFH*, 8 (1946), 77-110.

¹⁶ *Anotaciones* (para egl. II, v. 203).

¹⁷ Esta actitud metalingüística hacia el tópico, a su vez, es tópica, sobre todo en el plano de la parodia; véanse por ejemplo, para la misma aurora, las páginas del *Quijote* (I, 2 y II, 14) citadas por M. R. LIDA, ob. cit. en la n. 15, pp. 109-110; y en Góngora, años después, la alusión a los «epítetos de botica» («cuando la rosada Aurora, / o violada, si es mejor»), citada por D. Alonso (*La lengua poética de Góngora* (Madrid, CSIC, 1950, p. 144) y por A. CARBALLO PICAZO (*RFE* 47 [1964], 389).

Lo que interesa aquí no es esto¹⁸; es por un lado la metáfora de segundo grado, al cuadrado¹⁹, en donde en la cara de la mujer aparece no la rosa de Garcilaso, sino el color de la aurora que a su vez tiene cara de rosa. Por otro lado, veamos de cerca la operación que B realiza con respecto al sistema. No rechaza el sema garcilasiano del color, sino que lo mezcla con los semas de la luz (que encuentra muy desarrollados en H)²⁰. Es el sema «luz» el que prevalece, todavía como metáfora, en la serie meteorológica: *aurora, Febo, día; nublado, eclipse, noche*. Es el sema «color» el que asoma, o mejor dicho funciona debido a su propia desaparición, en el contacto con *mortal nublado*, en donde, ya fuera de metáfora²¹, su misma ausencia indica no la vejez, como en Garcilaso, sino la muerte. Es una pincelada apenas; pero nos aleja de Garcilaso para acercarnos a «en tierra, en humo...» de A.

3.1. Del cotejo entre B y A, de todos modos, resulta indudable una mayor vecindad de B a Garcilaso. El vocativo inicial, «Ilustre y hermosísima María»²², no es sino la marca explícita de una presencia de Garcilaso en todo el soneto, dentro de una estrecha interdiscursividad, la cual comprende además las rimas en *-ado* en los tercetos (G, vv. 10, 12; B, vv. 9, 11), los recuerdos literales (*el viento mueve-mueve el viento*), la relación entre mujer y naturaleza.

Veámosla de cerca. Esta relación en A consiste en una contienda, un desafío, que la mujer gana con jactancia («por competir, en vano, con menosprecio, más ojos, triunfa con desdén lozano»); en B, como en G, es intercambio: «se dejan ver», «se muestra». La naturaleza abastece a la mujer: «atesora, cría» como «se escogió»; la maneja en amable oximoron, «con gentil descortesía» (con eco entre *DESCortesía* de B y *DESordena* de G). Como G, además, B se mantiene en la perspectiva temporal del «ahora» (*lo que hoy es; vuestra alegre primavera*), a diferencia de A, que la vuelca en un «ayer» ya lejano (*lo que fue*).

Para un planteamiento reciente, ver M. G. PROFETI, «Con tres estilos alanos»; parodia letteraria ed emittente», *Quaderni di lingue e letteratura*, 7 (1982), 116-124. Para un análisis del elemento metalingüístico, no paródico, en el soneto A de Góngora («no sólo... mas») ver L. TERRACINI, ob. cit. en la n. 1, pp. 347-348.

¹⁸ Habría, además, que observar para *aurora* en el plano tónico la vinculación con la serie *bora, oro*, con su precedente, más complejo, en Petrarca, son. CCXCI, «l'Aurora...oro...l'aura ora...l'ora...alloro».

¹⁹ Según la conocida expresión de S. SARDUY, «Sobre Góngora...», *Tel Quel*, 25 (1966), pp. 91-93.

²⁰ H., vv. 7-8 (y además *lustre* v. 5).

²¹ En forma semejante, el soneto A, en su última parte, abandona el consuelo proporcionado por las metáforas («plata», «viola»), para pasar a «tú», «ello», «nada», despiadadamente denotativos; ver L. TERRACINI, ob. cit. en la n. 1, pp. 349-350.

²² Véase la nota 11; recuérdese que el verso reaparece en otro soneto de GÓNGORA, de 1609, *Son de Tolú. o son de Puertorrico*.

Pero lo que nos interesa del garcilasismo de B²³, muy lejos de una fidelidad mecánica, es la utilización en direcciones nuevas. Dos observaciones solamente:

1) El precedente garcilasiano de la mirada de abajo arriba, invertida con respecto a A, adquiere en B, con la inversión *también* en el plano sintáctico («antes que... goza»), un desarrollo isotópico, muy lejano de Garcilaso;

2) Los materiales derivados de Garcilaso se entrecruzan en B con otros de distinta procedencia, sobre todo del soneto de Herrera. Ahí también hay un vocativo inicial («oh soberbia y cruel...», en la tradición del Ligurino de Horacio); y véase sobre todo el verso 13 de B que coloca el lexema *nieve* de Garcilaso en un conjunto rítmico-sintáctico que es de Herrera:

B (v. 13) venza a la blanca nieve su blancura

H (v. 4) mude 'n la blanca plata la fineza.

3.2. Estamos acercándonos a una conclusión. Para el soneto B los textos de Garcilaso (y de Herrera, y de Tasso) no interesan como «fuentes», sino porque proporcionan ingredientes que funcionan en B en un nuevo tejido textual. La urdimbre de éste es sumamente tupida. En el plano del significante, a lo que vimos hay que agregar la cadena fónica que une las rimas en *-ura* de los tercetos (*oscura, blancura*) con la doble serie *-ora, -oro*; la relación especular entre comienzo y final, con *iLUSTre* y *LUZ*; la simetría fónica y prosódica entre *ojos* y *Tajo*, los paralelismos fónico-morfológicos en la zona final que unen en anáfora subjuntivos e imperativos (*huyA, venZA, goZA*); y mucho más²⁴.

Entra además en el «trabajo» lingüístico de B la tendencia a la reducción; desde la doble adjetivación *ilustre* y *hermosísima*, casi todo es doble, tanto en el plano léxico (*atesora-tesoro; blanca-blancura; goza-go-*

²³ Los precedentes textuales garcilasianos para B no remiten sólo a G (ver también n. 11), sino a un sinnúmero de pasajes: tanto para el *día* en rima, como para el verso bímembre «y el claro día vuelto en noche oscura» (ver en Garcilaso, son. 17, v. 6, «la noche clara para mí es oscura»; canc. IV, v. 62, «tornar clara la noche tenebrosa»; el. I, vv. 230-231, «de la oscura / y tenebrosa noche al claro día», con una «noche» a menudo connotada como «muerte»). Obsérvese, además, cierta semejanza en el sistema de rimas de B (*-ía* (de *María*), *-ora, -ado, -ura, -oro*) y de la primera octava en egloga III (*-ura, -ía* (de *María*), *-ada*).

²⁴ Ya el verso inicial estrena varias cadenas fónicas: la de la M (*bermosísima* María, Mientras, Mejillas, Mientras, Mueve, Mortal); de la I tónica (*bermosísima*, María (y sus rimas), *mejillas*, gentil, rico, día); y de la -ER (*bermosísima*, ver, cualquier). Véanse además la serie de OR (*bORA* y sus rimas, *descORTesía*, aurORA, mORTAL, tesORO, colOR, ORO); los vínculos *Febo-Frente; frente*, gentil, viento; edad, eclipsado, nublado; *hUYA* en asonancia con la rima en -URA; el verso final, casi todo con tónicas O (*goZA, goZA, colOR, ORO*) salvo *LUZ* que remite a *iLUSTre* inicial. Véanse las simetrías bilaterales, dos ocupando un verso (vv. 4 y 10), y una ocupando un dístico (vv. 7-8).

za), como en el plano sintáctico con su ritmo binario²⁵. Mientras éste se complica con el ritmo ternario de la serie semántica, y con los espejismos de un color que se va y de una luz que se triplica, la redundancia sintáctica y léxica se suelda a la cadena fónica de interrelaciones. Es un «trabajo del texto» sumamente intenso y dirigido a una continua producción de «efectos de sentido» a través de los mensajes formales e informales generados por los significantes²⁶.

Pero todo esto, si se quiere usar rótulos historiográficos, es sumamente barroco. No se puede oponer un *todavía* renacentista a un *ya* barroco simplemente observando los materiales garcilasianos en B. Ni el garcilasismo mismo crea hitos temporales (piénsese no sea más que en Lope y Quevedo); ni el barroco es sólo aniquilamiento. No sólo la sensualidad vital, sino sobre todo la complejidad formal es íntimo ingrediente barroco, como justamente ha observado a menudo Dámaso Alonso. Quitemos, pues, el prudente punto de interrogación en la fecha 1583 en la edición de Madison; B es tan barroco como A e incluso podría ser posterior no sólo de un año, sino de muchos.

El soneto A, con su desarticulación hierática, y el soneto B, con sus duplicaciones y su trabajo formal, no son sino dos facetas de la misma actitud. No sólo de una actitud existencial muy compleja y remota ya de la naturalidad del renacimiento; sino de una actitud formal que consiste en trabajar en los códigos, dentro de ellos, frente a ellos, con plena conciencia de su existencia. El código añejo del «carpe diem» en el soneto A, entre *en vano* inicial y *nada* final, queda destruido tanto en el «carpe» como en el «diem», porque, no habiendo nada, no hay día de que decir «carpe». El soneto B, colocando entre paréntesis la amonestación del «carpe» (*antes que* escondido en los versos interiores) y activando una retroacción del oro a la hora y a la aurora, pone en primer plano, a través del mensaje informal de un *ahora*, todos los elementos del *día*.

B)

- 1 Ilustre y hermosísima María,
- 2 mientras se dejan ver a cualquier hora
- 3 en tus mejillas la rosada aurora,
- 4 Febo en tus ojos, y en tu frente el día,
- 5 y mientras con gentil descortesía

²⁵ No sólo con los dos «mientras» y los dos «antes que» sino también con los dos participios absolutos «eclipsado», «vuelto».

²⁶ Uso conceptos y términos de S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi* (Milán, Rizzoli, 1972) y *Cinque analisi. Il testo della poesia* (Milán, Feltrinelli, 1982). Tomo la expresión «el trabajo del texto» de M. CORTI, «Il lavoro del testo», *Alfabeta*, Milán, 46 (marzo 1983), 3.

6 mueve el viento la hebra voladora
7 que la Arabia en sus venas atesora
8 y el rico Tajo en sus arenas cría;
9 antes que de la edad Febo eclipsado,
10 y el claro día vuelto en noche oscura,
11 huya la aurora del mortal nublado;
12 antes que lo que hoy es rubio tesoro
13 venza a la blanca nieve su blancura,
14 goza, goza el color, la luz, el oro.

A)

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido 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.

T)

(B. Tasso)

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
all'ampia fronte con leggiadro errore;
mentre che di vermiglio e bel colore
vi fa la primavera il volto adorno;
 mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,
cogliete, o giovenette, il vago fiore
de' vostri più dolci anni, e con amore
state sovente in lieto e bel soggiorno.
 Verrá poi 'l verno, che di bianca neve
suol i poggi vestir, coprir la rosa,
e le piagge tornar aride e meste.
 Cogliete ah stolte il fior; ah siate preste,
che fugaci son l'ore e 'l tempo lieve,
e veloce alla fin corre ogni cosa.

G)

(Garcilaso)

En tanto que de rosa y d'açucena
 se muestra la color en vuestro gesto,
 y que vuestro mirar ardiente, honesto,
 con clara luz la tempestad serena;
 y en tanto que 'l cabello, que 'n la vena
 del oro s'escogió, con buelo presto
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
 el viento mueve, esparze y desordena:
 coged de vuestra alegre primavera
 el dulce fruto antes que 'l tiempo ayrado
 cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento elado,
 todo lo mudará la edad ligera
 por no hazer mudança en su costumbre.

H)

(Herrera)

O sobervia i cruel en tu belleza,
 cuando la no esperada edad forçosa
 del oro, qu'aura mueve deleitosa
 mude 'n la blanca plata la fineza;
 i tiña 'l roxo lustre con flaqueza
 en l'amarilla viöla la rosa,
 i el dulce resplandor de luz hermosa
 pierda la viva llama i su pureza;
 dirás (mirando en el cristal luziente
 otra la imagen tuya): «Este desseo
 ¿por que no fue 'n la flor primera mia?
 «¿por que, ya que conosco el mal presente,
 con esta voluntad con que me veo,
 no buelve la belleza que solia?»

LORE TERRACINI

Università di Torino