

Presencia de la lengua castellana en la poética barroca brasileira

Anne Navarro Miranda (Uni-BH)

La aparición, en 1705, del libro *Música do Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira, representó un importante marco para la historia de la literatura brasileira: fue el acto inaugural de la tradición de publicación de libros de poesía en Brasil.

Estando prohibida la imprenta hasta 1808, la publicación de *Música do Parnaso* se realizó en Lisboa, después de obtenidas las necesarias licencias del Santo Oficio y de la Corona Portuguesa. El autor del libro, nacido en la *cidade da Bahia*, en 1636, y fallecido en 1711, en ese mismo sitio, sobre el pionerismo de su realización literaria advirtió, en las páginas iniciales de la obra y en fórmula de afectada modestia, que esperaba ser reconocido, si no por su talento poético, al menos como el primer hijo de Brasil que publicaba libro de poesía.

Sin embargo y no obstante su inexcusable importancia histórica, el libro *Música do Parnaso* ha sido objeto de escaso y poco profundo examen. La crítica literaria, desde el Romanticismo y con pocas excepciones, ha considerado ese libro carente de mérito, ya que en él estarían ausentes el color local y la temática nativista. La imposición de esos criterios de carácter romántico-nacionalista a la evaluación de una obra barroca impidió que la crítica la reconociera como importante etapa del “processo de integração da América Portuguesa com o sistema da cultura européia”, como ha observado Ivan Teixeira, en el ensayo titulado “A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”, que sirve de introducción a la edición facsimilar de *Música do Parnaso* publicada en 2005 para celebrar el aniversario de trescientos años del libro (OLIVEIRA, 2005, p. 13).

Otra razón para que la crítica tradicional considerase el libro indigno de incorporarse al canon de la literatura brasilera es su carácter plurilingüe. En *Música do Parnaso*, Manuel Botelho de Oliveira ejerció su talento poético en cuatro idiomas: portugués, castellano, italiano y latín, en ese orden. Las composiciones escritas en lengua extranjera son autónomas frente a aquellas escritas en la lengua materna del poeta; no siendo meras versiones de los poemas escritos en portugués, los poemas extranjeros tienen garantizada su personalidad propia. El plurilingüismo de la obra, en lugar de haber sido tomado como uno de sus méritos, como quería el poeta, ha sido utilizado como uno de los fundamentos de la reserva con que la crítica nacida bajo el signo del romanticismo ha evaluado la obra.

Es necesario salientar que tal prejuicio no se justifica, porque no toma en cuenta las condiciones históricas y la tradición literaria que presidieron la producción de esa obra. De hecho, el empleo de idiomas extranjeros no era extraño a los poetas del barroco brasilero. También Gregorio de Matos, por ejemplo, el más célebre poeta de la época, escribió poemas en la lengua de Cervantes. El uso del castellano como lengua poética era común en los círculos literarios y se debió, en parte, al prestigio que la poesía española había alcanzado en aquel entonces, incluso fuera de los límites del continente europeo. A ese propósito, tan grande era el influjo que la literatura de España ejercía sobre manifestaciones literarias de otras latitudes que la lengua española llegó a considerarse por poetas brasileros como la más apropiada al ejercicio de la poesía. Lo cierto es que los poetas nacidos en Brasil, al incluirse en la tradición literaria, trataron de emular la obra de Luis de Góngora, el representante máximo de la poesía española del Siglo de Oro. Y para lograrlo utilizaron, además de los temas propios de aquella tradición poética, la lengua que la vehiculaba.

Si pocos son los estudios realizados sobre la parte de *Música do Parnaso* escrita en lengua portuguesa, en ese sentido más grave aún es la situación de las composiciones poéticas en español. A pesar de que son numéricamente superiores a

los poemas en portugués, italiano y latín, poquísimos son todavía hoy los estudios realizados sobre ese conjunto mayoritario de poemas. Acerca del protagonismo de la lengua española dentro del libro, hace falta mencionar que Manuel Botelho de Oliveira dejó sugerida, en el introito de su libro, la idea de que ese idioma era, para los lectores brasileros de poesía de la época, tan vulgar y conocido como su misma lengua materna.

El reconocimiento de la existencia de esa literatura brasilera escrita en español nos impone la necesidad de conocerla, estudiarla, disfrutarla y divulgarla. Por ese motivo, constituimos como objeto de este breve estudio una de las composiciones poéticas en español de *Música do Parnaso*. Manuel Botelho de Oliveira la compuso en 1699, por ocasión de la muerte de Doña María Sofía Isabel (1666-1699), mujer de Don Pedro II (1683-1706) y madre de Don João V (1689-1750), ambos reyes de Portugal. Vamos a ello.

*A MORTE DA SENHORA RAINHA DONA MARIA SOFIA ISABEL
COMPARADA COM ECLIPSE DO SOL*

Opónese la Luna al Sol flamante,
Y aunque le debe todo el lucimiento,
No le faltó villano atrevimiento,
Para oponerse ingrata al Sol radiante:

Siente la oposición la tierra amante,
Porque ve del eclipse el sentimiento,
Mas aunque el Sol parezca sin aliento,
Para el Cielo se queda Sol brillante.

Ansí la Reina pues, cual Sol lustroso,
El eclipse padece entristecido
A la tierra, que siente el fin penoso:

Pero volando al Cielo es tan lucido,
Que si a la tierra queda tenebroso,
Para el Cielo se ofrece esclarecido.

Antes que nada, es conveniente comentar que todos los poemas de *Música do Parnaso*, incluso los escritos en lengua extranjera, recibieron títulos en portugués.

El poeta, quien tuvo el cuidado de explicar, en las páginas introductorias del libro, la razón de algunos de los procedimientos allí adoptados, con respecto a ese procedimiento específico nada informa al lector.

Aunque Botelho de Oliveira haya practicado las formas poéticas más apropiadas a la expresión en lengua española — sonetos, romances, madrigales, décimas, canciones —, hemos constituido el soneto como objeto de nuestro análisis. Tal elección se debe, por una parte, a la longevidad de dicha forma poética y, por otra, a la especificidad del soneto barroco, tan distinto del soneto practicado por poetas posteriores. El soneto es la forma poética que mayor grado de estabilidad ha presentado a lo largo de la historia de las literaturas de lenguas románicas en la Península Ibérica. Respecto a ello, Karl Vossler, estudioso de las formas poéticas de los pueblos románicos, afirma que “entre todas las formas poéticas fijas de las literaturas romances, es indudable que al soneto le cupo la historia más gloriosa” (VOSSLER, 1960, p. 23).

Consiste la forma soneto en un conjunto bipartido de catorce versos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. A causa de esa peculiar constitución formal, John Fuller, autor de una pequeña obra sobre esa forma poética, acusa haber un peculiar desequilibrio entre sus partes, y llega a afirmar que “the essence of the sonnet’s form is the inequal relationship between octave and sestet”¹ (FULLER, 1972, p. 2). En el soneto barroco, la constitución bipartida responde, en el plano de la forma, a la necesidad conceptual de que presentasen los cuartetos una proposición que luego los tercetos tratarían de refutar o concluir. Así es que en el plano de las ideas, cuartetos y tercetos cumplen roles distintos: los ocho primeros versos presentan el tema que cabe a los seis últimos desarrollar.

El soneto de la época de que tratamos presenta, además de éstas, otras convenciones que el poeta tenía que obedecer. Desde el punto de vista de la métrica, por ejemplo, era exclusivo el verso endecasílabo. Cabe aclarar que el verso

endecasílabo del sistema métrico de la lengua española corresponde al verso decasílabo en la nomenclatura actualmente usada en lengua portuguesa. Esa distinción se debe a que el sistema métrico de la lengua portuguesa fue modificado en el siglo XIX por obra de Antônio Feliciano de Castilho, quien, siguiendo la tendencia en uso en la lengua francesa, mayoritariamente aguda, defendió que para el verso de lengua portuguesa, mayoritariamente grave, solamente se considerase, para efectos de escansión, hasta la última sílaba tónica. En la época de Manuel Botelho de Oliveira, había total identidad entre el sistema métrico español y el portugués, de manera que empleamos aquí el metro propio de la época, válido para ambas lenguas — la materna del escritor y la usada en el poema.

Para el esquema de rimas el poeta de la época podía elegir opciones en un menú algo más variado, por lo menos con respeto a los tercetos, ya que para los cuartetos el esquema era ABBA/ ABBA, invariablemente. Los últimos seis versos podían organizarse en rimas de tipo CDC/ DCD; CDE/ CDE; CDD/ DCC; CDE/ EDC, por ejemplo, a pesar de que las dos primeras posibilidades eran las más practicadas.

Establecida una breve teoría del soneto barroco, pasemos al examen de uno de los sonetos encomiásticos de *Música do Parnaso*. Desde luego se constata que él obedece, en líneas generales, a la norma. Sus catorce versos son endecasílabos y el esquema de rimas es ABBA/ ABBA, para los cuartetos, y CDC/ DCD, para los tercetos — esquema éste considerado por el estudioso Antonio Coimbra Martins, frente a los demás, como el que posee acabamiento perfecto.

En cuanto al plano de las ideas, el poema examinado se configura como la práctica correspondiente a la teoría que se proponía plasmar. Los cuartetos presentan el tema, ya sugerido en el título, y los tercetos desempeñan la labor de desarrollarlo, constituyendo su núcleo. Se trata de comparar la muerte de la Reina Doña María Sofía Isabel — de ahora en adelante simplemente Reina — con el eclipse del Sol. Para llevar a cabo dicha operación, en los primeros ocho versos se plantea una pequeña

teoría del eclipse solar. En el primer cuarteto, entonces, está dibujada la idea de que la Luna, a pesar de sumisa al Sol, ya que le debe el lucimiento, se atreve a interponerse entre él y la tierra², ocasionando de ese modo el eclipse solar.

El segundo cuarteto establece la idea de que, ocultado de la tierra por la Luna, el Sol, en las alturas del Cielo, mantiene su luminosidad. Relativiza así el poeta el eclipse solar, revelándolo como realidad existente exclusivamente para los que tienen como punto de referencia la tierra.

Como se ha visto, las dos primeras estrofas proponen una breve teoría del eclipse solar. De modo ingenioso, está creado, en esos ocho primeros versos, un símil (término de comparación) que, en los últimos seis versos, como veremos, entra en correspondencia con el núcleo temático del poema.

Así es que, en los tercetos, aparece el real tema del soneto: la muerte de la Reina comparada con el eclipse del Sol. Los primeros tres versos de esta parte del poema establecen dos igualdades: la primera, entre la Reina y el Sol; la segunda, resultante de la anterior, entre la muerte de la Reina y el eclipse del Sol. Muerta la Reina, reinan la tristeza y la oscuridad en la tierra. La muerte de la Reina tiene, para la tierra, el mismo efecto que tiene el eclipse del Sol.

El último terceto configura la idea de que la desaparición de la Reina del plano terrestre corresponde a su llegada al plano celestial. Y lo que para la tierra significa oscuridad, para el Cielo representa claridad. Si la Reina es luz, como el Sol, su muerte, para la Tierra, significa oscuridad o eclipse³. Pero, por ese mismo motivo, la llegada de la Reina al Cielo lo ha de iluminar.

Lo interesante es que el poema, tomado en su totalidad, establece la superioridad de la Reina frente al Sol. De hecho, la idea que el texto sostiene es la de que, si el Sol eclipsado mantiene su resplandor en el Cielo — desde donde el eclipse no se nota —, la muerte terrenal de la Reina significa su nacimiento celestial. La muerte en la tierra corresponde al nacimiento en el Cielo. El eclipse de la Reina en la

tierra corresponde, en el Cielo, a su aurora. Si el eclipse del Sol sólo existe visto desde la tierra, en verdad el eclipse no le roba luminosidad al Sol, real y efectivamente. En las demás esferas del universo, e incluso en la que corresponde, a los ojos humanos, a la más elevada de ellas — el Cielo —, por más que la Luna se le oponga, el Sol sigue siendo estrella luciente.

Si el Cielo sigue lucido a pesar del eclipse del Sol, que allí siempre estuvo, ya no se puede decir lo mismo en cuanto a los efectos que para el Cielo tiene la muerte de la Reina. La llegada de la Reina al Cielo lo modifica y mejora. En resumen, la idea que el poema expresa es la de que, si el eclipse del Sol no representa cambios para el Cielo, la muerte de la Reina lo modifica y mejora. El poema realiza, así, la promesa expresada en el título: la comparación de la muerte de la reina con el eclipse solar. Y, de esa comparación resulta una realidad poética en la que el Sol es inferior, en resplandor, que es la calidad que lo identifica, a la Reina desaparecida. Sin dejar de cumplir lo que se propuso, el poema supera la promesa hecha y realiza más de lo que se esperaba.

Ejercitando la forma poética tal como recomendaba la tradición de su tiempo, Botelho de Oliveira se revela capaz de adecuar la idea a la forma estricta del soneto. La experiencia con el soneto analizado nos lleva a pensar que la lectura detenida de la obra en su integralidad revelará, forzosamente, la maestría con que el poeta desempeñó su oficio.

Manuel Botelho de Oliveira compuso una canción en portugués en homenaje a ese mismo personaje de la Monarquía portuguesa. Recibió dicho poema el título de “À morte da senhora Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel”. Sin embargo, la segunda esposa de Don Pedro II, hermana de la reina de España y madre de Don João V, no ha dejado para la posteridad muchas marcas de su existencia. La verdad es que la noticia escasa que se tiene de ella permite suponer que Doña María Sofia Isabel está lejos de ser, en el panteón de los reyes portugueses, una estrella de

quinta grandeza. Pero, por efecto del ejercicio del ingenio del poeta, pudo superar en luminosidad al mismo Sol.

Música do Parnaso posee muchos méritos más que el de romper la tradición manuscrita que caracterizaba la producción poética de su tiempo. Con el presente trabajo, a pesar de las limitaciones propias de la circunstancia, esperamos haber contribuido para divulgar el nombre de Manuel Botelho de Oliveira y para demostrar que, además de por su valor histórico, el primer libro de poesía publicado por autor brasileiro merece ser objeto de nueva evaluación también por su valor estético.

Referencias

FULLER, John. *The sonnet*. London: Methuen, 1972.

MARTINS, António Coimbra. Soneto. In: COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1978. v. 2. p. 1040-1043.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso: dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.

_____. *Música do Parnaso: edição fac-similar*. Cotia/ SP: Ateliê Editorial, 2005.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso: edição fac-similar*. Cotia/ SP: Ateliê Editorial, 2005.

VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires: Losada, 1960.

Notas

¹ La esencia de la forma soneto es la desigual relación entre octava y sexteto.

² Optamos por mantener la grafía de la palabra “tierra” con letra minúscula, tal como figura en las ediciones consultadas del libro *Música do Parnaso*.

³ El *Diccionario de la Real Academia* anota, como sentido figurado de esa palabra, el de ausencia, evasión, desaparición de cosas y personas.