

HELMUT HATZFELD

EL MANIERISMO DE GONGORA
EN LA SOLEDAD PRIMERA *

“Il barocco (in senso lato) è stato confuso per lungo tempo con il manierismo e non è ancora distinto con il dovuto rigore...” (Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1960, p. 256).

DESDE LA última vez que me pronuncié sobre el problema estilístico que es Góngora¹, siguiendo las decisivas investigaciones de Lucien-Paul Thomas², Dámaso Alonso³, Walter Pabst⁴ y María Scorza⁵, la concepción de un Góngora barroco se ha visto modificada, en cuanto ya no se entiende el manierismo como un barroco temprano manierista, sino como un estilo propio, lo que permite una determinación formal más ceñida de la época concebida hasta ahora como Renacimiento tardío —el único Renacimiento, por otra parte, que España conoce, en el que participan Boscán, Garcilaso, Herrera, pero sobre todo Góngora. El manierismo como estilo autónomo de una época del arte y la literatura ha sido elaborado especialmente en el “Dibattito sul Barocco” sostenido en 1960 en la Academia della Crusca, acerca del cual Delio Cantimori⁶ ha informado ya antes de que se publiquen las Actas. Este manierismo de la literatura y el arte es el estilo del que Góngora, según la nueva concepción, meramente participa, sin que lo haya creado a su arbitrio, sino sólo continuado, conjuntamente con Castillejo y con Vera y Zúñiga, atendiendo para la orientación teórica a la poética manierista de Carrillo, el *Libro de la erudición poética*. Los historiadores del arte señalan como características distintivas del manierismo las siguientes: 1. El contra-

*El Dr. Hatzfeld envió como contribución especial para este número el presente estudio, que ha sido tradu-

cido del alemán por el profesor Roberto Torreti, del Departamento de Filosofía de la Universidad.

punto ininterrumpido de lo patente y lo encubierto. 2. El flotar suspendido entre lo real y lo irreal. 3. La forma complicada e indirecta de comunicación simbólica. 4. La peculiar combinación de arte y artificio. 5. Un ilusionismo abstracto. Estas categorías establecidas en 1960 desde la historia del arte evocan las categorías estilísticas con que Max Dvorak describiera el manierismo específico de El Greco⁸. Al "ser irreal como el sueño", agregaba Dvorak: 6. El gran arte magnífico en la composición de estas figuras de ilusión. 7. La maestría de los colores. 8. La fantasmagoría de las distancias ilimitadas. 9. Figuras alagadas y flexibles. 10. Un patetismo de lo espectral.

Todas estas categorías nos permiten olvidar tanto al Greco "astigmático" como al Góngora que bautizaran "ángel de las tinieblas", y convierten a ambos en legítimos exponentes de un estilo histórico, que llevan a su plenitud, pero que ya existe antes de ellos, ya sea en el Tintoretto, ya sea en Herrera. En este lugar se intentará traducir las categorías del estilo artístico manierista en categorías del estilo literario gongorino.

El ininterrumpido *contrapunto de lo patente y lo encubierto* se manifiesta con máxima precisión en la metáfora enigma que se aclara en cada caso paulatinamente; la dejo aquí de lado, por cuanto uno de mis discípulos escribirá una disertación completa sobre ella. Mostraré sólo brevemente como en el entrelazamiento de vocablos que alternadamente encubre y descubre los objetos, lo directo conocido (a) y lo indirecto desconocido (b), lo horizontal-claro y lo vertical-oscuro, se entretejen íntimamente como lo animado y lo inanimado en un ornamento manierista:

el mentido robador de Europa (b),
media luna (a) las armas de su frente (b) (2-3)

Desnudo el joven (a) cuanto ya el vestido
Océano ha bebido (b)
restituir le hace
al sol (a) (34-37)

saludado
de los conductores (b) fue de cabras (a)
que a Vulcano (b) tenían coronado (a) (90-93)

los márgenes matiza (b)
 de las fuentes (a)
 segunda primavera (b) de
 villanas (a) (618-619)

Al *flotar suspendido entre lo real y lo irreal* corresponde el velo verbal concreto-abstracto, que equilibra, por lo demás, de un modo genial la cercanía y jugosidad (a) de la expresión popular con la distancia y la palidez conceptistas (b) de la *latiniparla*, representando el típico movimiento ondulado de un *capriccio* manierista:

Luciente (a) honor (b) del cielo (a) (5)
 su dulce (b) lengua (a) de templado (b) fuego (a) (39)
 entre espinas (a) crepúsculos (b) pisando (a) (48)
 golfo (a) de sombras (b) anunciando el puerto (a) (61)
 no a la soberbia (b) está aquí la mentira (b)
 dorándole (a) los pies (a) (129/130)
 aquella sierra (a) engendradora (a) más de
 fierzas (b) que de cortesías (b) (136/137)
 regalado sueño (b) le solicitan pieles blandas (a) (164)

El *modo complicado e indirecto de comunicación simbólica* adopta en Góngora la forma de metonimias y personificaciones que conducen menos a lo real que a lo metafórico y hasta a lo mágico:

se dejan las peñas lisonjear de agradecidas señas (32/33)
 no moderno artificio bosquejó modelos (97/98)
 guarda en vez de acero la inocencia al cabrero (103/104)
 no en ti la ambición mora hidrópica de viento (108/109)
 ceremonia profana la sinceridad burla villana
 sobre corvo cayado (119-121)
 limpio sayal cubrió el cuadrado pino (143/144)
 músicas hojas viste el menor ramo (590)
 la admiración apenas arquear las cejas pudo (999-1000)

La peculiar *combinación de arte y artificio* aparece por todas partes, pero sobre todo en el elemento estilístico más típico de Góngora, el hipérbaton, manifestándose especialmente en la colocación del pre-

dicado, según la norma latina, al final de la oración. El artificio artístico resulta en este caso tan obvio, por cuanto es tradicional evitar absolutamente esta colocación del verbo en todas las lenguas romances, inclusive en la española, la más libre de todas en lo que atañe al orden de la oración. La posición final del predicado es un invento del *periodare* italiano del Renacimiento. Góngora la prefiere en la oración principal y en las subordinadas porque somete su fantasía a una disciplina geométrica:

el peregrino que a una Libia de ondas su camino fio	(20/21)
de su luz los horizontes desdorados los siente	(42/45)
riscos que intrépida ala escala	(49/51)
el paso el joven apresura	(77-78)
en las selvas tienda el frexno le dio	(141/142)
el juicio el padrino absolvelle quiso	(1073-1076)

Que Góngora cultiva *un ilusionismo abstracto* lo prueban las perífrasis erizadas de alusiones y metáforas con que describe los actos y objetos más sencillos. ¿Qué es una tabla salvada de un naufragio? Un "piadoso miembro" desprendido del pino opuesto siempre en la montaña al Noto enemigo, que se torna ahora no desdeñable delfín salvador (15-18). ¿Qué es un náufrago? Uno que el océano primero sorbe y luego vomita y metamorfosea todo en alga y espumas (21-25). ¿Qué es la lumbre de la fogata en una casa de labriegos? El faro de una cabaña, anclado en incierto golfo de sombras (59-61), que al acercarse se revela robusta encina deshecha en cenizas como la mariposa que se aventura en la luz (88-89). ¿Qué son muchachas sentadas a la sombra en traje de fiesta? Nieve cuajada sobre la hierba, florida de mil colores (626-628).

El *magnífico arte de la composición* de estas oscilantes figuras de ilusión, la aplicación de la geometría en gran escala a estas aéreas y bellas figuras se manifiesta en el período global que encierra elementos sintácticos de máxima concisión⁹. En los pasajes siguientes se subrayan las concisas condensaciones y se señala con números el grado de las subordinaciones sintácticas, sangrándolas correlativamente. Período 42-51:

- No bien pues de su luz los horizontes
 1 que hacían desigual... montes...
 desdorados los siente (el sol),
 1 cuando — *entregado* el... extranjero en lo
 2 que... redimió...
 1 entre espinas... pisando riscos
 2 que igualara mal... *intrépida ala*,
 1 *menos cansado*... escala.

Período 197-201:

- Muda la admiración, *habla callando*... un río sigue
 1 que, — *luciente*... *hijo* — con torcido discurso.
 2 *aunque prolijo*,
 1 tiraniza los campos...

Período 222-232:

- Con gusto el joven oía,
 1 cuando torrente de... perros,
 2 que
 3 *si precipitados no los cerros*,
 2 las personas tras de un lobo traía,
 1 tierno discurso... dejar hizo al serrano,
 2 que... *al huésped al camino reduciendo*... número crece...

La *maestría en el manejo de los colores*, aun allí donde los nombra sólo indirectamente, confiere fuerza visual a las figuras de ilusión de Góngora. Evoca la púrpura tiria y el milanés brocado (166); la verde choza de pastores, con su forma de obelisco iluminado por el sol (181); el río cristalino que refleja en su plata los edificios de sus riberas (206); las ruinas vestidas de verde yedra (221); la zagala de mano blanca como la plata (245); la otra, de pie sobre el verde margen, con rosas rojas y blancos lirios en la cabellera (248); una tercera con castañuelas negras entre los blancos dedos (251); la mano blanca de la vaquera, cuyas venas azules apenas bastan para distinguir la blancura de la mano de la de la leche (879); el gallo negro, barbado de coral, que ciñe cresta de púrpura por turbante de oro

(292-296) y el gallo muerto cuyos hilos de sangre de grana fina (162) abren perspectivas sobre el tiempo y la eternidad¹⁰; el pavo con su frente de amarilloso nácar y cuello de zafiro (312-313); los cien faisanes con cien picos de rubíes, calzados como de tafilete carmesí (316-317); el arroyo que resfulge como el oro a la lumbre roja de los fuegos de artificio (675); la novia vestida de blanco que penetra en la verde florida palizada y resplandece al sol de la mañana como el plumaje flamante del ave Fénix (946-949); el horizonte del océano como las cortinas de turquesa del lecho azul de las aguas (418).

La *fantasmagoría manierista de distancias insospechadas* se despliega abundantemente en la belleza soñada de fiestas, cantos, danzas, juegos. La expansión en la dimensión de la historia se logra mediante el continuo realce mitológico-cultista. También ello constituye, estilísticamente, una ampliación preciosista y lírica cuya forma retórica no entraña menoscabo de lo poético. Así la constelación del Toro aparece como "el mentido robador de Europa" (2); la lira como "el de Arión dulce instrumento" (14), el águila como "el ave de Júpiter" (28), la constelación de los Gemelos como "los trémulos hijos de Leda" (62), el fogón común como "Vulcano" (93), una cabaña hospitalaria en el bosque como "templo de Palas, alquería de Flora" (96), un ascenso peligroso —aludiendo a Icaro— como "favor de cera alado" (133), una cuchara como "invención rara del viejo Alcimedón" (152). El temor de que el manejo negligente de antorchas nocturnas ocasione un incendio en la aldea culmina en el deseo de "que la tea no sea de nocturno Faetón carroza ardiente y campo de ceniza la aldea" (654-658), el lecho nupcial es "el lecho prevenido de las plumas que baten más suaves en su volante carro las blancas aves (de Venus)" (1085-1087).

Figuras alargadas y flexibles se logran en el período largo gongorino ante todo a través de dos elementos, a saber, la expresión cerrada y elegante y el balanceo anafórico, quiástico y antitético-rítmico que juega con las palabras. Ejemplos de expresiones cerradas alargadas son:

- (El) de el siempre en la montaña opuesto pino...
 miembro roto (15-18)
 mariposa en cenizas desatada (89)

(El) del mar siempre sonante, (y) de la muda campaña...
 inexpugnable muro (53-55)
 (La) de invidiosa bárbara arboleda interposición (65-66)
 el seno blando piélagos duro hecho (1010-1011)
 aquella, aun a pesar de las tinieblas bella... piedra (70-73).

Ejemplos de alargados tipos de reiteración y efectos de balanceo son:

ninfas bellas y sátiros lascivos (1079)
 montes de agua y piélagos de montes (44)
 de el galán novio, de la esposa bella (1069)
 halló hospitalidad donde halló nido... el ave (27-28)
 sin ambición, sin pompa de palabras (91)
 borró designios, bosquejó modelos (98)
 ecos solicitar, desdeñar fuentes (116)
 tienda el frexno le dio, el robre alimento (142).

Por último, *el patetismo de lo espectral*, que vibra a través de todas las ilusiones gongorinas, se logra por vía de la sintaxis sobre todo con el *nominativus o accusativus pendens* que, elusivo como un fuego fatuo, emplea predicativamente el sustantivo de intención atributiva, sustrayéndolo así a una determinación que fije su lugar en la realidad gramatical. Sin querer se recuerda la comparación posterior de Tesoro del rizo jugueteón que una muchacha deja caer intencionadamente de su bien peinada cabellera.

Sorbido y luego vomitado, alga todo y espumas,
 (él) halló hospitalidad (22-27)

Desnudo el joven... el vestido...
 al sol... extiende (34-37)

entregado el mísero extranjero...
 riscos... escala (46-51)

atento sigue aquella... piedra (70-73)

leche... gruesa le dan y fría (147-150)

un vaquero... que, ágil...
al aire se arrebatata (1004-1007).

El estilo de Góngora, como se nos presenta en la *Soledad Primera*, exhibe muchos otros rasgos, especialmente su sistema de metáforas, acerca del cual, después del trabajo precursor de Dámaso Alonso, sobre todo Eunice Joiner Gates¹¹ y Federico García Lorca¹² nos han instruido suficientemente. Pero son los rasgos esquemáticamente destacados aquí —el entrelazamiento de vocablos, el velo verbal concreto-abstracto, las metonimias y personificaciones de efecto mágico, las alusiones misteriosas, los grandes períodos sintácticos para presentar ilusiones aéreas, el esplendor cromático dentro de contornos rigurosamente geométricos, el realce de la realidad con el mito, las formas alargadas de la expresión cerrada y del balanceo rítmico, así como las funciones oscilantes del sustantivo libre, empleado predicativamente— los que hacen del estilo de Góngora un representante típico del estilo histórico del manierismo, “uno stile autonomo, fra il primo Rinascimento ed il Barocco”¹³.

HELMUT HATZFELD
The Catholic University,
Washington

NOTAS

¹Helmut Hatzfeld, “The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora”, *Anales Cervantinos*: 3 (1953), 5-35.

²L. P. Thomas, *Le Lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne*, Paris-Halle, 1909.

³Dámaso Alonso, *Luis de Góngora, “Las Soledades”*, Madrid: Sociedad de Estudios, 1927, ²1935, ³1956, ahora, naturalmente, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1955.

⁴Walter Pabst, *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades*, Paris: *Revue Hispanique*, v. 80, 1930.

⁵Maria Scorza, *Góngora e Chiabrera*, Napoli: Riccardi, 1934.

⁶Delio Cantimori, “Il Dibattito sul

Barocco”, *Revista di Storia Italiana*, fasc. 3, 1960.

⁷Colin Eisler, “Preface to *Mannerism, 1530-1640*”, Catalogue 29, Lucien Goldschmidt, New York.

⁸Max Dvorak, “Über Greco und den Manierismus”, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*: 15 (1921-22), 22-46.

⁹Gabriel Pradal-Rodríguez, “Implicaciones formales de la frase larga en la poesía gongorina”, *Revista Hispánica Moderna*: 13 (1947), 23-29.

¹⁰C. Marcilly, “Góngora, poète de l'espace et du temps”, *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*: 29 (1951) 236-247.

¹¹Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Tesis, Philadelphia, 1933.

¹²Federico García Lorca, *Das dichterische Bild bei Luis de Góngora*, Düsseldorf, 1954. [El texto original: "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Residencia*, Madrid, 12 de noviembre de 1932, reproducida en

Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1954, pp. 67-90, N. del T.].

¹³Eugenio Battisti, "Sfortune del Manierismo", *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi, 1960, p. 229.