

RODOLFO OROZ

PEDRO DE OÑA, POETA
GONGORISTA

AL RECORDAR a Góngora en Chile, acude de inmediato a nuestra mente también el nombre de Pedro de Oña, quien no sólo abre los anales de nuestra poesía, sino que es a la vez el primer poeta chileno que sufrió el decidido influjo del gran cordobés.

De un examen detenido de los tres principales poemas de Oña: *Arauco domado* (: AD) (1596); *El Ignacio de Cantabria* (: IC), terminado en 1630, impreso en 1639 y *El Vasauero* (: V) (1635, impreso en 1941), resulta que nuestro vate angolino es, desde luego, un típico representante de la poesía narrativa de su tiempo. Su obra entera se caracteriza por un marcado estilo barroco; pero a partir de *El Ignacio de Cantabria* se observa de un modo particular la influencia de Góngora, la que se intensifica notablemente en su último poema: *El Vasauero*.

OÑA Y GÓNGORA

No sabemos en qué año ni en qué oportunidad Oña llegó a conocer la Escuela andaluza y con ella la obra de Góngora; sin embargo, debe de haberse producido ese contacto entre los años de 1610 y 1620. Lo cierto es que los rasgos característicos del estilo gongorino, como ser el hipérbaton violento; diversas clases de perífrasis, principalmente las que emplean el verbo *dar* complementado por un sustantivo o dos; epítetos antitéticos; cultismos; alusiones mitológicas, se asoman en la obra poética de Oña con mayor énfasis sólo después de 1609 (fecha en que publicó el poema titulado *Temblor de Lima*—todavía carente de influencia gongorina—) o para ser más preciso,

a partir de 1630, año en que quedó terminado *El Ignacio de Cantabria*.

Cuando hablamos aquí de ciertos rasgos estilísticos que acusan en Oña una dependencia del maestro andaluz, nos referimos, en primer lugar, a elementos formales, externos, a lo decorativo, ornamental, porque son ellos lo esencialmente gongorino en su obra, mientras que las relaciones que constituyen algo más profundo, como las que atañen a la imaginación de ambos poetas, son de menor importancia.

No todos los artificios formales del estilo de Oña tienen, sin embargo, su raíz en la obra de Góngora, sino que muchos son elementos que la tradición clásica dejó como herencia a los autores renacentistas y sus imitadores. Hay varios temas y recursos retóricos que revelan en Oña, más que esa tradición, influencia directa de Juan de Mena, por ejemplo, y dichas huellas, halladas ya en el *Arauco domado*, continúan hasta su obra última¹.

Tampoco es lícito atribuir a influencia gongorina el gusto de Oña por la luz y el color, como lo hizo Eduardo Solar Correa, cuando dice: "En las descripciones del *Arauco domado* no encontramos la línea precisa y segura de Ercilla, pero sí —y con alguna frecuencia— la luz y el color de Góngora. El blanco y el rojo —los colores que obseden a éste— parecen ser también los dilectos de nuestro poeta" (*Semblanzas literarias de la Colonia*, Santiago, 1933, pp. 77-78)².

Creemos que no es necesario suponer, como dijimos en otra oportunidad, que Oña haya tenido que ir a buscar inspiración en Góngora para satisfacer su ansia de color y luz que se manifiesta ya en su obra de juventud. Para eso existían otros modelos; sobre todo, Herrera y Garcilaso³, que se destacaban notablemente en este sentido, antes de que viniera a arrebatárles la palma el gran cordobés... Pues lo que Eduardo Solar cree de origen gongorino en el *Arauco domado*: "elegancia, refinamiento, color", era rasgo común de toda la poesía barroca, de la cual la primera obra de Oña es clara expresión en más de un aspecto" (v. Introducción a *El Vasauero*, Stgo., 1941, pp. xcvi-xcvii).

En esta tendencia Oña se vincula, sin duda, con las escuelas sevillana, granadina y antequerana en general, pues su relación con Góngora es evidentemente de fecha posterior. Oña parte, como tantos otros poetas de esa época —Pedro Espinosa, Gabriel Bocángel, etc.— de Herrera y evoluciona paulatinamente hacia Góngora.

Trataremos ahora de poner en evidencia en qué consiste lo gongórico de la obra de Oña. Todo lo gongorino es, por cierto, barroco, pero no todo lo barroco es gongorino.

FORMAS SINTÁCTICAS

1. *Perífrasis*.

Un fenómeno característico del arte gongorino es el de eludir el verbo común y trivial y de reemplazarlo por una expresión perifrástica con clara tendencia hacia la estilización.

Desde luego, observamos la frecuente repetición del verbo *dar* complementado por un sustantivo o dos. Al emplearse dos sustantivos, a menudo uno designa algo abstracto y el otro algo concreto:

velas al viento dando favorable

(V, IV, 7)

i dize; dando al cielo vista i alma

(V, III, 58)

al Rey del cielo

las gracias dando en muda boz ligera;

i los amigos ojos a Cabrera

(V, I, 64)

quando ella dio con su Fernando a solas

al pecho llamas, i a los ojos olas

(V, II, 46).

Perífrasis de esta especie como: *dar paño al viento*: "navegar"; *dar vista o dar ojos*: "mirar"; *dar diente*: "morder"; *dar querellas*: "lamentarse", coinciden exactamente con las que emplea a veces Góngora (Cp. *Soledad* I, 1, 10-11: "Lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar...").

Leo Spitzer, en su artículo *Zu Góngoras. "Soledades"* (*Volkstum und Kultur der Romanen*, II, 1930, 2/3 Heft, p. 253) trata de llegar a la causa más íntima de esta estilización, diciendo que en tales giros con *dar* hay algo más que una mera acción; se une a ella algo más hondo, más personal, más solemne ("Geben ist mehr, innerlicher, ichbeladener, feierlicher, als ein bloßes Tun").

Si es cierto que se comprueba el uso extraño del verbo "dar" ya en *El Ignacio de Cantabria* (Cp., por ej.: A su bermeja Cruz da el braço Diego, f. 8^a, 1), la frecuente repetición de este formulismo aparece, sobre todo, en *El Vasauro* (Cp. al respecto también *El Bernardo* de Balbuena: "Y dando al viento de un navío las alas", XII, 182)⁴.

Una perífrasis particularmente curiosa nos ofrecen los siguientes versos:

Era la hora, en que el común reposo
se dauan lecho, i cueva, i gruta, i nido
(V, II, 46).

Hay en casi todos los poetas barrocos otra clase de perífrasis que sustituye el nombre del objeto por sus atributos. A ella pertenecen las numerosísimas alusiones históricas y mitológicas por las cuales se distinguen principalmente los poetas de los períodos anteriores. Pero, si en un Juan de Mena, por ej., tales perífrasis son una manera de evidenciar su erudición, en Góngora es un recurso eminentemente estético y ornamental (Cp. M. R. Lida o. c. pp. 181-186), y el émulo de éste, Oña, tiende a igual fin, en particular, en su última obra. Desde luego, no se trata de fórmulas estereotipadas, como se puede ver al compararse algunas perífrasis del *Arauco domado* con las respectivas de *El Vasauro*:

aquel que viste planchas de diamante (AD, 42, 15)	}	(Marte)
(i resonó su trompa) el Dios fremente (V, I, 13)		
el gran señor del húmedo tridente (AD, 64, 16)	}	(Neptuno)
el que sobre las ondas reyna solo (V, II, 5)		
(i daua el carro) al húmido Tridente (V, X, 56)		

el que por Dafne rápido corría	}	(Apolo)
(AD, 98, 14)		
(es la que desdeñó) al que dora el cielo	}	(Apolo)
(V, x, 82).		

NOTA: Por otra parte, la circunstanciada perífrasis que se ve en la artificiosa descomposición de numerales, y que trae su origen de la poesía latina (Virgilio, Ovidio, etc. Cp. M. R. Lida, o. c., p. 174), se debe en Oña, según parece, a la influencia de Juan de Mena. *El Vasauro* ofrece numerosos ejemplos de esta índole:

Setenta i quatro círculos anales,
sobre catorze siglos numeraua,
aquella;

(V, II, 16)

equivale simplemente al año de 1474.

O para decir que sobrevivieron 42.000 hombres, nuestro poeta recurre a la siguiente forma de expresión:

(En este auaro tiempo;) de sesenta
i mas dos mil armados, uuo menos
los veinte mil, . . .

(V, XI, 29)

Cp. además V, I, 10; v, 1; v, 83; vi, 31; vii, 52; viii, 55.

2. *Las Fórmulas "A, si no B" y "No B, sí A"*.

Queda más manifiesta aún la influencia del autor de las *Soledades* sobre el licenciado chileno en un giro sintáctico, típicamente gongorino, que se halla varias veces en *El Vasauro*. Nos referimos a las expresiones que Dámaso Alonso⁵ reduce a la fórmula "*A, si no B*" y variantes.

Tenemos un caso en que, además de existir entre los términos A y B una antítesis, el término A se coloca al lado de B, como para ofrecer al lector dos alternativas. Sin embargo, el poeta no se atreve a presentarlas como exactamente iguales: el término B contiene una imagen más exagerada que A, una hipérbole, que pudiera rechazarse por atrevida; de ahí la restricción:

La diestra mano deste officio trata;
i de coger los granos, que en su frente
si de alabastro no, de tersa plata,
hacen emulación a los de oriente.

(x, 86).

Los *granos de tersa plata* (A) o *granos de alabastro* (B) son metáforas por "lágrimas". Oña quiso decir: "Si no parece admisible la expresión "granos de alabastro" por extravagante, entonces acéptese siquiera el otro término "granos de tersa plata" (Cp. Dámaso Alonso, o. c., p. 140).

Con clara contraposición lógica entre los dos términos, se ofrecen casos como:

Vizcaya
 pues fue mi abuela cuna, si no entierro
(VII, 44).

La contraposición es ésta:

'Vizcaya fue, pues, la cuna de mis antepasados, aunque no sea el futuro lugar de mi entierro'.

Si el seso no, la mano desuaría
(III, 75),

es decir: 'la mano procede sin tino, pero el cerebro no delira'.

En estos casos *si no* es equivalente a *aunque no, pero no* (Cp. D. Alonso, o. c., p. 138).

Con bastante frecuencia se aplica en *El Vasauro* la fórmula "No B, si A":

i a sus mexillas dando no bermejo,
 rosado esmalte sí;
(IV, 66)

i armarse no de azero le conuino
 de sufrimiento sí, disimulando
(V, 49)

al braço, no compás, rabia sí mueue
(IX, 61).

Cp. *El Vasauro*, p. LXXVIII.

Con esta fórmula se refuerza una contradicción o se ajusta una imagen a la realidad, según prueba D. Alonso en el citado estudio.

El tipo "No B, si A" no ocurre en Góngora antes de 1610; de ahí también que no aparezca en las obras de Oña anteriores a *El Vasauero*.

Las fórmulas con *si* tienen en Oña otras variantes. A veces posee el *si* un sentido concesivo, como en los ejemplos mencionados más arriba, equivaliendo a 'aunque':

llega el Zegrí, si presso, no vencido
(V, XI, 98).

También ocurren casos en que el empleo del *si* corresponde a una simple conjunción 'y':

se ve caual, si no se ve afrentado
(V, I, 40).

CLÁUSULAS ABSOLUTAS

Entre los procedimientos sintácticos de traza culta que emplea Oña figuran las "cláusulas absolutas" correspondientes al "ablativo absoluto" latino o al "acusativo griego".

No hay, sin embargo, en los ejemplos que ofrece *El Arauco domado* ni en los de *El Vasauero* ninguna cláusula que presente las complicaciones propias de la sintaxis gongorina. Son, pues, construcciones corrientes que no prueban ningún influjo extraño, sino que ilustran tan sólo la intención latinizante de Oña. Cp. por ej.: Desnudo el medio pecho y la rodilla (*AD*, 72, 25).

3. *El hipérbaton*.

El lenguaje poético de Oña delata a todas luces su dependencia del autor de las *Soledades* por el uso de una sintaxis de mayor complicación, sobre todo con respecto al más discutido de los cultismos sintácticos gongorinos, el *hipérbaton*.

Este influjo no se advierte todavía en el *Arauco domado*, sino que aparece sólo después de la publicación del *Temblor de Lima* año 1609; va acentuándose en *El Ignacio de Cantabria* y llega a su cúspide en *El Vasauero*.

Esto no quiere decir que en su obra primeriza no ocurran ejemplos de hipérbaton. Hay varios; pero son de aquellos que llegaron a considerarse como normales; de todos modos, son menos atrevidos que los que empleó más tarde, cuando empezó a imitar a Góngora.

Así, ciertos tipos de hipérbasis, como, por ejemplo, la transposición de una palabra introducida por *de*, con respecto al vocablo de que depende, se hallan ya con frecuencia en Juan de Mena, en Garcilaso, en Herrera y otros. Por eso no deben extrañar versos del *Arauco domado* en los que se lea:

Si *vee* de la borrasca *el mal intento*
(61, 25)

La hueste militar que va por tierra
Cuyo contorno y límites *atierra*
Del fulminoso Marte *el són horrendo*;

.....

Aquellos flacos pechos *do se encierra*
Del falso Niño dios *la dulce jara*,
(55, 13-17).

Esta dislocación de los elementos oracionales avanza gradualmente hacia el hipérbaton violento que es un rasgo típico de su último período.

Oña comprendió, como su ilustre modelo, que el hipérbaton posee un extraordinario valor expresivo y que es capaz de producir efectos estéticos que no son fáciles de obtener mediante otros procedimientos. Para dar énfasis a una palabra, para destacar una idea, un sentimiento, coloca la expresión correspondiente en un lugar de mayor fuerza dinámica. A veces es simplemente la rima, es decir, una razón técnica la que justifica la transposición.

De las diversas formas del hipérbaton que usa Oña, varias no eran ajenas a otros poetas del siglo XVI, aunque Góngora las emplee con alguna mayor frecuencia. Entre éstas figura la separación del artículo definido de su sustantivo respectivo:

A *la* de Dios *bondad* eterna plugo
(IC f. 2ª, 1)

la, no esperada en fieras, obra pía
(V. iv, 36).

Cp. Góngora: *la* tantos siglos muda ya sirena (Polif., 215).

La violencia de la transposición se ve aumentada por intercalarse varias palabras entre estos dos términos. Luego, cuando el sustantivo es antecedente de un relativo que introduce una proposición, Oña suele anteponer el relativo al sustantivo, de modo que resulta un nexo aparente *el que, los que*, etc. Este tipo de hipébaton es uno de los predilectos de Góngora, aunque no sea exclusivo de él (Cp. D. Alonso, o. c., p. 207). Véase, por ejemplo respecto de la obra de Pedro Espinosa, A. Lumsden, o c., p. 61 y ss.

Oña lo usa ya en *El Ignacio de Cantabria*:

En la que ardió, ciudad nefanda, i ciega
(f. 7b, 1)

De la, que sube mas, inteligencia
(f. 8a, 2)

Con la que en mi cayó, merced tan rara
(f. 13a, 2)

Por la, que pocos andan, senda inculta
(f. 19b, 2).

Luego con igual frecuencia en *El Vasauro*:

la que de su botón rebienta rosa
(III, 97)

de *la*, que sigue, senda un Rey prudente
(v, 50)

etc., cp. *El Vasauro*, p. LXXXI.

Cp. Góngora: *el* que más brilla diamante (Soledad I, 390).

Otra forma repetida insistentemente por Góngora es la separación del sustantivo con relación a sus determinativos *este, aquel, tanto*,

aprovechó, en verdad, lo más expresivo que le ofrecía la lengua poética de su insigne contemporáneo, y no podemos censurarlo por esta imitación que constituye un aspecto interesante de su técnica (V. *El Vasauro*, p. LXXXI).

Respecto del uso del hipérbaton, se advierte en la obra de Oña, lo mismo que en los demás giros sintácticos, una progresiva intensificación que culmina en *El Vasauro*, donde nuestro autor se manifiesta claramente gongorista en este aspecto de su lengua. En el *Arauco domado* y en el *Temblor de Lima* aún no aparece ningún ejemplo de transposición violenta.

RECURSOS ESTILÍSTICOS

También las diversas clases de contraposiciones y paralelismos, como los que señala Dámaso Alonso al analizar los rasgos de amaneramiento y efectismo en el romance de *Angélica y Medoro* de Góngora, se encuentran ya, aunque tal vez con menos arte, en la *Jerusalén conquistada*, y ya antes en el *Arauco domado*.

Entre los recursos técnicos que encontró Oña en la obra del gran lírico cordobés figura la predilección por dividir los versos en forma simétrica, fragmentándolos, por decirlo así, en dos hemistiquios, de los cuales el segundo sirve de refuerzo al primero (V. D. Alonso, *Temas gongorinos*, en *RFE*, xvi (1927), pp. 329-404).

Este paralelismo, propio de la técnica renacentista, heredada de la tradición clásica, tan frecuente en Juan de Mena, se halla en todos los grandes poemas de Oña, pero es escaso en el *Arauco domado*:

- Sospiros lanza, lágrimas derrama
(AD, 59, 11)
- Frutillas secas, madi enharinado
(AD, 474, 2)
- o Príncipe de paz, o Rey de gloria
(IC, f. 1, 8)
- Halló dificultad, halló violencia
(IC, f. 11b, 1)
- el que flechas tira, el que se offende
(V, I, 22)

loan su acuerdo, applauden su respuesta
(*V*, VIII, 74), etc.,

o con los elementos gramaticales en orden inverso, en el segundo hemistiquio:

Hermosas dueñas, vírgenes apuestas
(*AD*, 102, 25)
Mirtos en condición, en fuerzas robles
(*AD*, 54, 2)
Cultívase la tierra, el mar se allana
(*IC*, f. 500, 1)
risueño al mundo, al sol centelleante
(*V*, VI, 106)
Desmaya el Moro, el muro se estremece
(*V*, XI, 17), etc.

A menudo se usa a la vez una antítesis, como en:

Mira la dulce tierra y mar salada
(*AD*, 63, 4)
Oyó en su vida, oyó sobre su losa
(*V*, I, 8)
Fiero te ve, doméstica te mira
(*V*, I, 18)

Temprano te ofendí, tarde te veo
(*IC*, 12b, 2).

Sobre esta clase de paralelismos y contraposiciones en Góngora, véase D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950, pp. 22-23.

NOTA: Este sentido arquitectónico se desarrolla ocasionalmente en toda una estrofa. Tal como Oña, divide los versos en dos partes simétricas, suele a veces dividir también toda una estrofa en dos mitades iguales, en cuanto a su contenido. Así, por ej., en *El Vasauo*. Cuando el joven Fernando pide al rey que le permita medirse en combate singular con el Moro Zayde y se le concede ese privilegio, el rey pone en sus manos su propia espada. Su ma-

dre Beatriz le da como amuleto una reliquia venerada; su padre, un brioso caballo, y Fátima, su amada, le entrega su amor. Entonces se agrupan los hechos en dos estrofas subdivididas cada una en dos partes perfectamente simétricas:

Rey-espada	Assi le anima, dando aquella que el de Aragón Ramiro en más tenía: recibela él de inojos, i besada,
Madre-reliquia	le infunde aun mas vigor, mas valentía. Beatriz una reliquia venerada; de las que el gran Cayado el cetro embía pressa con arte rara en oro bello; debaxo del arnés le puso al cuello.
Padre-caballo	Dióle su padre aquel castizo bayo dosalbo escura clin; i estrella blanca
Fátima-amor	hijo del viento bien, o bien del rayo con cinta negra de la cruz al ánca: mas Fátima; teniendo algún desmayo del corazón, que triste se le arranca; éste le dá; i se alexa donde a solas en amarga pena es mar, sus ojos olas.

(ix, 36-37)

El caso más socorrido en *El Vasauro* es el en que las dos ideales partes del endecasílabo están formadas por dos idénticas construcciones gramaticales. Entre las dos se interpone a menudo un elemento asimétrico, en general, una conjunción, al que D. Alonso llama, con referencia a la estructura sintáctica, "centro o eje de simetría". El esquema general de las construcciones es: a-b / c / a-b.

También se hallan ejemplos en *El Ignacio de Cantabria*:

fuego a mi sangre, i ombro al edificio
(IC, f. 8b, 3).

El Vasauro:

ira del cielo, i plaga de la tierra
(V, I, 68)

mengua el temor, i crece la esperança
(V, III, 45).

Para más ejemplos, véase *El Vasauro*, p. xci.

Los dos miembros de estos endecasílabos son absolutamente iguales, y prueba de que no es una simple casualidad, sino que Oña empleó este paralelismo consciente con fines estéticos, parece ser el hecho de que estos versos constituyen, por regla general, el final de una octava, como para cerrar la estrofa en forma brillante.

Sin embargo, este artificio, lo mismo que otros similares que hemos estudiado en nuestra edición de *El Vasauro* (V. pp. xvii-xciii), no son invención de Góngora; pero fue él quien los desarrolló especialmente y los perfeccionó, convirtiéndolos, por último, en una particularidad formal de su estilo.

Oña recoge también otros recursos técnicos que caracterizan la poesía de Góngora y de muchos de sus contemporáneos. Entre ellos no se ha señalado hasta ahora el 'paralelismo recolectivo', del cual se hallan algunos casos en *El Vasauro* y sólo en este poema. Combina, además, el procedimiento paralelístico con la acumulación de sustantivos en:

Qual grama el bruto, viento el hombre paxe;
i en humo, i sombra, i vanidades fía
qué consistencia pues tendrán? qué asiento
la vanidad, la sombra, el humo, el viento?

(V, 91)

Cp. tb. III, 28; IV, 79.

En este ejemplo se ve que al final de la estrofa se repiten en orden inverso los mismos sustantivos enumerados anteriormente.

Oña se dio cuenta de las posibilidades expresivas de estos procedimientos y los aplicó con acierto y discreción en *El Vasauro* y sólo en esta última obra, en la que se confiesa francamente gongorista. Pues ninguno de estos artificios se halla en el *Arauco domado* ni en el *Temblor de Lima*, con una intención estilística.

Con ello no queremos afirmar, sin embargo, que respecto de estos últimos puntos, Oña haya sucumbido exclusivamente al influjo de Góngora, pues algunos de estos artificios los pudo haber visto también en otros autores. Así el paralelismo en la estructura del endecasílabo con un eje de simetría se halla con ligera variación en la *Jerusalén conquistada*; cp., por ej.:

Marte en las armas, y en la sangre godo

y con mucha frecuencia en *El Bernardo*:

En honras corta, y en congojas larga
(I, 94).

O sin esa "conjunción eje":

Al que ama rabia, al que aborrece furia
Jerusalén conquistada (VI)

Su alfanje a Marte, a Hércules su clava
El Bernardo (I, 121).

EL VOCABULARIO

Una característica no menos conocida del estilo barroco es el repetido uso de cultismos. A este respecto, debemos tener presente que es un fenómeno que tiene sus raíces en las obras de fines de la Edad Media y del Renacimiento (cp. L. Pfandl, o. c., p. 246; D. Alonso, o. c., p. 85), y cuyo popularizador llega a ser Góngora.

Por eso no es de extrañar que palabras censuradas por los anticuistas ocurran ya en la primera obra de Oña. Así tenemos en el *Arauco domado*, entre otras: *aplauso* (40, 13); *céfiro* (352, 31); *cón-cavo* (45, 17); *diamante* (42, 15); *joven* (40, 1); *lento* (683, 2); *lú-gubre* (41, 17); *piélago* (352, 23); *purpúreo* (295, 8), etc., y aparecen en no menor escala en *El Vasauo* (v. p. LXXII-LXXIII).

Pero hay, además, numerosas voces que son típicas del estilo gongorino, tales como *aljófar*, *alabastro*, *nácar*, *perlas*, *zafir*. Varios de estos vocablos se convirtieron en sinónimos de objetos muy comunes: *perlas* significa tanto 'lágrimas' como 'rocío'; del mismo modo *aljófar* (v. V., p. XLIX).

S. Dinamarca observa que Oña no utiliza en el *Arauco domado* las voces cultas "para producir determinados efectos estilísticos, sino como elementos incorporados a la lengua literaria corriente" (o. c., p. 205).

No todos los cultismos que aparecen en los tres poemas constituyen material léxico heredado de épocas anteriores y que la poesía barroca arrastra como un peso muerto, sino que en muchos casos se utilizan con fines estéticos. En Oña son evidentemente parte de su

técnica artística. Discrepamos en este punto del parecer de Dinamarca, pues, igual que en el caso de Góngora, Oña coloca un cultismo esdrújulo en la cima de intensidad rítmica. En el *Arauco domado* son numerosos los ejemplos en que la musicalidad de los endecasílabos estriba en la alternancia de esdrújulos y graves:

De sí su rayo *fúlgido* despide
 (47, 17) ;

Como por velo *diáfano* descubre
 (100, 16) ;

De parlas y de *aljófares* cuajado
 (139, 16) ;

Y con el fresco *céfiro* luchando
 (352, 31) , etc.

Con igual insistencia se encuentra este fenómeno en *El Vasauero*. Y no sólo coloca en este lugar un cultismo que comunica una intensa sensación de color y de brillo:

ya limpia tez *diáfana* que afrenta
 (I, 77) ,

i el hierro en viva *púrpura* remoja
 (IV, 47) ,

grana su rostro *cándido* i bermejo
 (X, 83) ,

Cp. Góngora:

de aljófares *purpúreos* coronado
 (Paneg., 212)

la alba entre lilijs *cándidos* deshoja
 (Polif., XIV)

en el papel *diáfano* del cielo
 (Sol. I, 617) .

sino que sabe utilizar también todos los elementos acústicos para obtener determinados efectos estéticos. En los versos siguientes vemos cómo él reparte hábilmente las vocales con el fin de producir una fuerte impresión auditiva asociada a ellas:

Otros los bosques lóbregos atruenan
 Con el pesado son de las espadas...
 (AD, 148, 15-16).

La insistente repetición de la vocal *o*, en el primer verso, y su alternancia con la *a*, en el segundo, pintan vivamente el sordo eco de los golpes de espada, concentrando toda la fuerza de la sensación auditiva en el esdrújulo.

En forma parecida hallamos en *El Vasauro* otra acertada estructura rítmica y musical en los siguientes versos:

hasta que resonó en la selua umbrosa
 alto rumor, *estrépito* deshecho
 de gente...
 (V, v, 36).

La serie vocálica de "umbrosa alto rumor" (u-o-a-o-u-o), con el predominio de las vocales graves, produce esa sensación de ruido sordo que va seguida de otra serie (e-e-i-o: e-e-o-e-e-e) y que tiene su punto más elevado en el estallido —*estrépito*—, cultismo que ocupa en el verso justamente el centro rítmico (cp. D. Alonso, o. c., p. 118, donde se analiza un pasaje muy semejante de la obra de Góngora).

Así es plenamente aplicable a Oña la conclusión a que llega Dámaso Alonso respecto del cultismo gongorino: también en nuestro poeta el vocablo culto constituye una necesidad de expresión, un factor estético indispensable y no debe interpretarse su uso como mera imitación de un modelo.

Final.

Si en el empleo de voces cultas no se confirma sino otro rasgo general de la poesía barroca, vemos que en la utilización de determinados procedimientos sintácticos, fórmulas estilísticas y estructuras

métricas, Oña se revela no sólo como exponente de las corrientes estéticas de su época, sino en particular, como admirador e imitador de la lengua de Góngora.

Con los datos precedentes creemos haber demostrado que, juzgada en conjunto, la obra de Pedro de Oña se descubre como producto genuino de su tiempo, como claro testimonio de la expresión barroca en América y de uno de los primeros y más decididos gongoristas.

DR. RODOLFO OROZ
Instituto de Filología,
Universidad de Chile

NOTAS

¹Cp. María Rosa Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México, 1950.

Ahí se demuestra que Juan de Mena es un poeta de transición que se halla atado, por una parte, a la Edad Media y, por otra, se orienta hacia las corrientes venideras, y que, mediante la influencia de su obra, rasgos típicamente medievales pasan a ser elementos constitutivos, no sólo de la técnica literaria renacentista, sino también de la del barroco. Muchos autores de este último estilo presentan una singular mezcla de humanismo y medievalismo como herencia, a la cual agregan innovaciones del estilo de su época.

Con relación a este punto, la misma autora señala, en general, la influencia ejercida por Mena sobre la epopeya histórica americana de los siglos XVI y XVII. Al referirse a la obra de Pedro de Oña, no pudo, naturalmente, insistir en todos los pormenores, en los cuales es posible advertir similitudes o, en algunos casos, congruencias con la obra de Juan de Mena, sin que esto signifique siempre influjo del poeta español sobre el americano. No obstante, creemos que sería de interés destacar algunos

detalles más que acercan o vinculan a nuestro vate directamente con las corrientes literarias anteriores, tanto en los motivos como, sobre todo, en los procedimientos estilísticos. Dedicaremos un estudio especial a esta cuestión en una oportunidad próxima.

²Del trabajo de don Salvador Dinamarca se desprende que la predilección de Oña no se limita a estos dos colores, sino que el *verde* se destaca igualmente por la frecuencia con que ocurre este adjetivo (Cp. Estudio del "Arauco domado", de Pedro de Oña, New York, 1952, p. 218).

³Véase Margot Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930. Cp. también Emilio Orozco Díaz: "Herrera es... el que mejor representa el paso al barroco. El color gana en cantidad, intensidad y limpidez, al mismo tiempo que la luz invade plenamente la poesía" (*Temas del Barroco*, Universidad de Granada, 1947, p. 75).

Por lo demás, en cuanto al cromatismo en la poesía de Oña, no hay que olvidar que, particularmente, el contraste de rojo y blanco es un conocido recurso de la técnica de

Garcilaso y de Herrera; cp., por ejemplo:

el blanco lirio y colorada rosa
(Garc. Egl. 1).

Entre la blanca luna y el sol rosado
(Herrera, Lib. II, c. 2).

Tales modelos encuentran después un eco en los versos de Oña:

Su frente, cuello y mano son de nieve
Su boca de rubí, graciosa y breve

(AD, 173, 14-15).

vemos a l'alua el rosicler de oriente:

i que se va granando, aunque serena
de un bel sudor su frente de açucena
(V, III, 95).

⁴Cp. también en relación con este asunto el excelente estudio de Audrey Lumsden, "Aspectos de la técnica poética de Pedro Espinosa", en *Homenaje a Pedro Espinosa (1578-1650)*, Sevilla, 1953 (pp. 39-116; en especial, p. 57).

⁵*La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950.